

Boletín

RAMÓN

nº 18, primavera de Madrid



SUMARIO*página***LA PLAZA DE CALLAO Y LA GRAN VÍA**

foto, revista LIFE

*página***EL HUMOR RAMONIANO DE VANGUARDIA**

Alan Hoyle

(Publicado en Manchester Spanish & Portuguese Working Papers, 2.

Manchester: Department of Spanish&Portuguese, 1996)

*página***LUISA SOFOVICH, LA FLECHADORA CRIOLLA O LA OTRA Y DEFINITIVA VIUDA BLANCA Y NEGRA**

Rafael Flórez

*página***ZOOGUERÍAS**

João Guimarães Rosa

(traducción de Ana Márquez)

*página***DOS ANÉCDOTAS SOBRE CARMEN DE BURGOS Y LUISA SOFOVICH CONTADAS POR JOSÉ RUIZ-CASTILLO BASALA**

Juan V. Dazi

*página***UN PASEO POR LAS IMÁGENES DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA EN INTERNET**

Juan Carlos Albert

*página***CONGRESO SOBRE CARMEN DE BURGOS**

BoletínRAMÓN

*página***LAS SENSIONDAS**

Carmen de Burgos

(publicado en la revista ONDAS de 19 de junio de 1927)

*página***RAMÓN Y ORTEGA MUNILLA (1922)**

Carlos García

*página***RAMÓN Y TORRE (ENCORE)**

Carlos García

*página***LAS GREGUERÍAS INOPINADAS DE ROQUE SIX. LLAMADA DE ATENCIÓN**Luis de Luis Otero (con selección de las greguerías *inopinadas* de *Roque Six*, de José López Rubio)*página***AUTOMORIBUNDIA. MESA-COLOQUIO EN EL CENTRO DE ARTE MODERNO**

Juan Carlos Albert

*página***RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA EN LE PONT DE L'ÉPÉE**

Juan V. Dazi

AGRADECIMIENTOS

Agradecimiento de siempre a Gladys Dalmau de Ghioldi, por su apoyo.

A la Universidad de Manchester. A todos los colaboradores. Y a todos los lectores.

COLABORADORES

Alan Hoyle, (cuenca minera de Yorkshire, 1945), licenciado en Cambridge donde comenzó su investigación sobre Ramón, continuada en Madrid y Pittsburgh, invitado por Rodolfo Cardona para hacer el primer inventario del archivo de manuscritos. Profesor en la Universidad de Manchester desde 1971 hasta 2002, año en que se jubiló y sacó el doctorado por obras publicadas sobre Ramón G. de la Serna. Autor también de estudios sobre Galdós, la Generación del 98 y Cela.

Rafael Flórez el *Alfaqueque*, (Madrid, 1926), periodista y escritor, estudioso de Jardiel Poncela y Ramón, de quienes ha escrito sendas biografías.

João Guimaraes Rosa (Cordisburgo, Minas Gerais 1908-Río de Janeiro 1967),

médico, escritor, Académico de las Letras en Brasil. Diplomático en diversos países europeos y americanos, es autor de la novela: *Grande Sertão: Veredas* (1956)

Ana Márquez (Valencia 1957) Profesora. Vive en Lisboa. Traductora de Guimarães Rosa y de otros autores, fundamentalmente de lengua portuguesa.

Juan V. Dazi, (La Costa, 1953).

Juan Carlos Albert, (Madrid, 1953), coordinador del *BoletínRAMÓN*.

Carmen de Burgos (1866-1931), periodista, escritora, luchadora por los derechos de la mujer en la sociedad española.

Carlos García, (Buenos Aires, 1953), autor de diversos estudios sobre la vanguardia literaria latinoamericana y Borges; coordinador del *BoletínRAMÓN*.

José López Rubio, (Motril 1903-Madrid 1996), guionista, dramaturgo, director de cine, historiador del teatro, humorista de la otra generación del 27. Académico de la lengua en 1983.

Luis de Luis Otero, diplomático de invención, actualmente ostenta la máxima representación de Santa Luz en España.

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 *BoletínRAMÓN* se envía quien lo solicita:
BoletínRAMÓN, 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 *BoletínRAMÓN* siempre sale en primavera, en la de Madrid o en la de Buenos Aires, pero en primavera.

EL HUMOR RAMONIANO DE VANGUARDIA

ALAN HOYLE

Publicado en: Manchester Spanish & Portuguese Working Papers, 2. Manchester: Department of Spanish & Portuguese, 1996.

NOTA PROLOGAL

[escrita en Manchester, 1996. Nota del editor]

Este trabajo comenzó como un breve artículo encargado por la revista *Anthropos* para ser incluido en un número especial sobre Gómez de la Serna. El intento de definir el humor ramoniano me llevó a indagar también en lo que pudiera ser la clave de su postura artística, con lo cual el breve artículo pronto creció, hasta tal extremo que rebasó con mucho los límites de espacio fijados por *Anthropos*, y así corría el peligro de caer en el olvido. Creyendo, sin embargo, que entre mis varias aportaciones al estudio de Ramón es la que ahonda más en el núcleo de su escritura y por eso puede interesar a otros ramonistas, la publico aquí en forma de trabajo de taller (con tirada limitada) como anticipo, por muy torpe que sea, del estudio mucho más amplio que espero, algún día, completar sobre la obra de Ramón. Agradezco a mi colega Teresa García-Abad la labor de leer y corregir mi texto en su versión primitiva.

Para las referencias a obras de Ramón se emplean los siguientes títulos y títulos abreviados:

‘Aventuras de un sinsombrerista’

‘Aventuras de un sinsombrerista’, *Revista de Occidente*, 35 (1932), 282-307.

Automoribundia

Automoribundia (1888-1948). Buenos Aires: Sudamericana, 1948.

Caprichos

Caprichos. Madrid: La Lectura, 1925.

El Doctor Inverosímil

El Doctor Inverosímil. 3a ed. Buenos Aires: Losada, 1961.

El Incongruente

El Incongruente. Madrid: Calpe, 1922.

El novelista

El novelista. Valencia: Sempere, 1923.

Gollerías (1926)

Gollerías. Valencia: Sempere, 1926

Gollerías (1946)

Gollerías. Buenos Aires: Losada, 1946.

Greguerías

Greguerías. Valencia: Prometeo, s.a. [1917].

Greguerías selectas

Greguerías selectas. Madrid: Calleja, 1919.

Greguerías 1940

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

Greguerías completas

Greguerías completas. [Barcelona]: Janés, 1947.

‘Humorismo’

‘Humorismo’, en *Ismos*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1931, págs. 197-233, publicada por primera vez como ‘Gravedad e importancia del humorismo’. *Revista de Occidente*, 28 (1930), 348-91.

OC

Obras completas, 2 vols. Barcelona: AHR, 1956-57.

Pombo

Pombo. Madrid, 1918; reimpr. Madrid: Trieste, 1986.

La Sagrada Cripta de Pombo

La Sagrada Cripta de Pombo. Madrid, 1924; reimpr. Madrid: Trieste, 1986.

‘Tristán’

‘Tristán (Propaganda al libro *Tapices*)’. *Prometeo*, 38 (1912), separata sin numeración.

EL HUMOR RAMONIANO DE VANGUARDIA

Existen muchas teorías sobre el humor, y algunas sobre la vanguardia; pero, si exceptuamos la primera aproximación muy valiosa de Aullón de Haro, no hay ninguna, que yo sepa, sobre el humor de vanguardia.¹ Y Ramón es principal exponente de este fenómeno de humor vanguardista. No se trata de la clásica risa de comedia, ni de la sátira social, ni de la agudeza metafísica del barroco, ni de la ironía romántica, ni del famoso y civilizado humor inglés, sino que se trata de un nuevo tipo de humor que desarrolla la vanguardia como forma de ruptura del sistema, como arma para rebelarse contra la sociedad convencional y para crear un nuevo punto de vista de minoría avanzada para minar, y de alguna manera transformar, la realidad que vive la gran mayoría de la gente. El humor puede ser bueno o malo. El mal humor supone irritación y agresión. Y hay cierto humor de vanguardia que tiene una vertiente de militancia malhumorada y amargada, por ejemplo el esperpento de Valle-Inclán o las obras más goyescas del propio Ramón (cuyo personaje en *El novelista* confiesa ser ‘un poco atrabiliario’, pág. 389). Pero lo más original de Ramón y la vanguardia es la otra vertiente de buen humor, no en el sentido campoamorino de buen burgués amenizando el mundo civilizado, sino el de un nuevo y anárquico buen salvaje afirmando con jovialidad y alegría un radical vitalismo no agresivo sino pacífico, sobre todo como reacción contra las represiones sutiles o violentas de la sociedad. Recuérdese que tanto el ramonismo como el vanguardismo florecieron en plena época bélica, como protesta contracultural ante el fracaso de una civilización europea volcada a la barbarie de la guerra. Cuando en la primera ‘Proclama de Pombo’ (de 1915) Ramón decía que ‘la guerra ha descu-

bierto las más bajas pasiones en todos lados, y aquí hay algo como el afán de una tiranía brutal, algo como el bajo gusto de golpear y de ser golpeado’ (*Pombo*, pág. 216), la tertulia de Pombo --cenáculo dadaísta *avant la lettre*-- ofrecía en el país neutral un refugio, un sitio donde se pudiera burlarse de la muerte simulándola, enterrándose y exhumándose como muertos vivos, en un ‘medio voluntario, propicio y lleno de humor’ (*ibid*, pág. 77).

Con el fin de ayudar a entender cómo el humor de Ramón era un arma que utilizaba para combatir todo lo que suponía ‘tiranía brutal’ y cómo su evasión mediante el humor representaba (valga la paradoja) un fuerte compromiso, militante a su manera, con las realidades de su tiempo, voy a repasar en lo que sigue, primero, la teoría ramoniana del humorismo, luego, la formación de esa teoría y unos ejemplos de su práctica en las greguerías, y finalmente su novela *El Incongruente*, pretendiendo ver en ésta una fusión creativa de teoría y práctica, sobre todo por lo que se refiere al concepto de incongruencia.

El manifiesto teórico fundamental y, por supuesto, la teoría ‘más relevante sobre esta materia de las producidas por la Vanguardia’, como bien dice Aullón de Haro (1992, pág. 218), es el ensayo sobre ‘Humorismo’ aparecido en *Ismos* (1931), tras haber salido primero en el número de junio de 1930 de la *Revista de Occidente* con el título de ‘Gravedad e importancia del humorismo’, quizá para convencer a Ortega de que iba en serio. El ensayo está dividido en seis partes. La primera constituye toda una poética del humor. Basado en una filosofía del absurdo, el humor desempeña un papel psicológico terapéutico y un papel social subversivo, ya que a través de él una minoría de ‘tipos señeros’ logra romper con los esquemas rigurosos del pensamiento convencional que producen grandes estructuras de arte y provocan grandes conflictos de masas. Se destaca, sobre todo, el aspecto creativo del humor y

1 Para las referencias véase la bibliografía al final.

su valor trascendental como arte que se escapa de lo trágico para crear algo nuevo, inspirado en la bondad y no en el malhumor, y que, además, no corrige o enseña explícitamente nada, pero que debe conmover. Para Ramón la subyacente contingencia de todo da licencia a una radical práctica de deconstrucción, recreación y revelación de una realidad muy concreta, muy humana, pero inadvertida e insólita: 'El humor entra en las cosas por el lado por el que no existen, y que es el que las revela más.' 'Vive de poner en espectáculo lo menos espectacular' ('Humorismo', págs. 205, 202).

La segunda parte del ensayo define lo que el humor no es. Entre otras cosas no tiene la vulgaridad del chiste que es 'el humorismo que se arrastra' ('Humorismo', pág. 208); no es la risa de lo cómico que abusa de su objeto y 'supone una ausencia de emoción' (*ibid*, pág. 212); no tiene la fría distancia de la ironía; ni la negatividad de la sátira, que rechaza la realidad, mientras que el humor, el buen humor, ve la misma realidad de dos maneras, generando una 'contienda de dos realidades, una supuesta [o sea imaginaria] y otra cotidiana' (*ibid*, pág. 209). Si el humor lucha con la realidad, se resuelve como lucha interna entre la realidad vista normalmente y vista por la imaginación. El humorismo no es agresivo; carece del 'ensañamiento' de otras clases de humor. No sirve a una ideología política: 'no debe hacer propaganda de nada ni propugnación de ninguna nueva mentira civil de renacimiento' (*ibid*, pág. 209). Con todo lo cual Ramón no sólo se dirige a la gran problemática de aquel entonces en torno al compromiso del arte, sino que también se desmarca notablemente de otros planteamientos del humor, como podían ser el clásico didáctico de enseñar deleitando, el de Bergson (la risa como correctiva), el de Freud (el chiste y el humor como ahorro de emoción), y, de puertas adentro, el sarcasmo amargo de Valle-Inclán, la pedantería intelectualizada de Pérez de Ayala, la metafísica bufo-

trágica de Unamuno, e incluso el diagnóstico orteguiano del arte como ludismo deshumanizado e intrascendente. Para Ramón el humorismo es un juego artístico lleno de emoción creativa ('inspiración calenturienta', 'entusiasmo y credulidad') y de gran trascendencia sin trascendentalismo, ya que enriquece una realidad 'vista de dos maneras o quimerizada y resuelta para que se encienda más de su propio sentido' ('Humorismo', pág. 209).

En la tercera parte Ramón menciona someramente las definiciones de otros. Sin precisar la fuente (seguramente la *Enciclopedia Espasa-Calpe*), parece aprobar una larga cita de Taine que subraya cómo el humor confunde todas las categorías. Asimismo, Pawloski [*sic*] le sirve para reforzar esta idea de subversión de categorías fijas y para señalar de nuevo el propósito de creación poética, ya que el humor supone 'el encuentro de lo conocido con lo desconocido' ('Humorismo', pág. 215). En boca de Pawloski se distancia de la función correctiva y social de la risa, y la teoría así aludida queda explícitamente rechazada porque 'Bergson [...] con incompreensión despectiva quiere explicar lo cómico por rigideces' o 'conversión en tipos mecánicos de los tipos humanos' (*ibid*, pág. 214). Quizá, como luego sugeriré, Ramón sacó más provecho de lo que parece del famoso tratado de Bergson; por lo menos es muy posible que de ahí sacara la cita de Gautier, según la cual 'lo cómico extravagante es la lógica del absurdo' (*ibid*, pág. 214). Ramón termina citando a Walpole, para quien el mundo es 'una comedia para el hombre que piensa y una tragedia para el hombre que siente' (*ibid*, pág. 216). Así insiste en su concepto del humor como fenómeno ambiguo y complejo, consistente, por lo que se puede colegir, en tres facetas: una filosofía del absurdo potencialmente trágica, que da pie a una subversión cómica de las categorías convencionales y, al mismo tiempo, una revelación poética de otra versión de la realidad.

La cuarta parte del ensayo plantea el humor como típicamente español, relacionándolo con una cultura barroca que pone especial énfasis en la paradoja de la vida y la muerte, sobre todo en las obras de Quevedo, Gracián y Goya. Es curioso y significativo que no haya referencia ni a Cervantes ni a Galdós, porque se supone que la ironía cervantina y galdosiana tiende a enjuiciar la imaginación desde un punto de vista social como locura, pero locura bien integrada en la vida convencional. Tanto Cervantes como Galdós tendrían más en común con el humor inglés, cuya perfección es reconocida por Ramón en la quinta parte del ensayo, aunque lo critica por ser demasiado perfeccionado, social y autoritario.

La última, sexta, parte del ensayo afirma que lo mejor del arte contemporáneo está lleno de humor y que el surrealismo practicado por los españoles se convierte en 'superhumorismo' (*ibid*, pág. 229). Como ejemplo precursor cita su propio tratamiento de los faroles y las chimeneas, y dice que los que han tomado a guasa el que diera alma a estos objetos 'no comprenden la poesía que se levanta sobre lo cotidiano' (*ibid*, pág. 231). Otras dos influencias que cita son Picasso y otro arte lleno de humorismo, el cine. Ramón concluye el ensayo insistiendo en tres aspectos. Primero, en cuanto a su técnica, el humor forma parte precursora (diríamos vanguardista) de la rebelión del arte moderno contra la imitación mimética, realista, del mundo, por su afán de destrozarse, desvariar y recrear la realidad. Segundo, reitera la básica premisa filosófica del absurdo, pero utilizando un concepto que yo estimo fundamental para entender a Ramón: 'El humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final' (*ibid*, pág. 232). Ya volveremos sobre el concepto de 'incongruencia'. Y termina haciendo un manifiesto casi político en favor de un arte no comprometido, cuyo humorismo se compromete con la vida, no

tomando partido, sino anticipando un futuro 'partido humorístico' que 'será el que conduzca el gobierno de la vida con el único aire soportable' (*ibid*, pág. 233). Claro que Ramón adopta aquí una postura de apartidismo frente a la coyuntura político-social que exigía un arte comprometido. Poco después, en 1932, Ramón trataría el mismo tema con más detalles y de modo tan humorístico como inventivo en su cuento 'Aventuras de un sinsombrerista' (ver Hoyle 1972).

En esta teoría ramoniana del humor se puede sacar en claro lo siguiente: se basa en una filosofía del absurdo; sus procedimientos entrañan un doble juego de subversión cómica y creación poética; y se traduce en una militante pero pacífica disconformidad con la vida convencional. Antes de pasar a estudiar unos ejemplos de su práctica, conviene llamar la atención sobre otras declaraciones teóricas de Ramón anteriores a este ensayo y que se remontan hasta el origen de su humorismo. Poco antes, en la biografía sobre Goya de 1928, había calificado al pintor como 'primer humorista español, o sea dominador del contraste'; y lo más interesante es que al tiempo que se refiere a la vena satírica de Goya, destaca cómo su humor se dirige también a sí mismo: 'Por primera vez en Goya el sarcástico hiere, y para depurar su crimen, se hiere él también y sonríe herido' (OC, I, págs. 694-95). Esta conversión del sujeto en objeto de risa se pone muy de relieve en la primera breve definición de su humorismo que hizo Ramón en el segundo tomo de Pombo, repitiéndola años después en *Automoribundia* (pág. 651), y a diferencia de Goya la subversión ramoniana pretende ser menos hiriente, más indirecta:

Mi humorismo no es de ninguna manera como el de otros un humorismo aguafiestas [...] Es mucho más subversivo el humorismo que cualquier otra cosa, y además, se le

puede salir menos al paso. Hay que combatir las vanidades personales, las infatuaciones, los tópicos, que sobre eso se sostiene lo otro, y de eso se aprovecha todo lo que es tiranía y oscurantismo [...] Yo también me río de mí mismo (*La Sagrada Cripta de Pombo*, pág. 625).

Esta capacidad, y necesidad, de incluirse a sí mismo en la subversión humorística entraña una renuncia a la seriedad de una actuación social normal, como se ve cuando Ramón define su propia estética en el mismo segundo tomo:

Se podrá decir 'fue un ser viviente que encontró la graciosa y tierna actitud que conviene a la vida... No cometió la opaca torpeza de ser ambicioso ni se quiso distraer en nada que no fuese vida, observación de la vida, cálculos que se pueden hacer con ella, arbitrariedades que la prolongan' (*ibid*, pág. 596).

Esta postura de distracción graciosa, tierna e inventiva ante la vida es el rasgo más característico de su proyecto humorístico de rebelión no agresiva sino evasiva, y de esto se daba plena cuenta ya en el primer tomo de *Pombo* (en 1918) a la hora de hacer su autorretrato, pues la base de su actitud era la satisfacción simplemente de estar vivo, 'con la conciencia de que voy a morir y de que debo mirar las cosas con diafanidad viéndolas perderse o continuar, pero evitando que se las pinte como queriendo ser más de lo que son, evitando su dictadura y descomponiendo su sentido, siempre supuesto, lo más graciosa y paradójicamente que pueda' (*Pombo*, págs. 175-76). O sea, Ramón se muestra rebelde ante la tiranía del sentido común que nos organiza el mundo, pero adoptando una actitud serena, de 'diafanidad', de autoproyección humorística, casi diríamos zenbudista, cultivando un

buen humor sin ánimo de ofender: 'Mi alegría no debe ofender a nadie y si me río me río de mí mismo en primer término' (*ibid*, pág. 177). Desde luego no faltarían quienes se sintieran ofendidos, aun cuando Ramón no se propasara demasiado. Pero está claro que en Ramón, por muy seriamente que no se tomara en serio (¡valga otra paradoja!), su conciencia del humor incluía a sí mismo. Características de toda vanguardia son la rebeldía contra lo establecido y el propósito de cultivar algo como una nueva religión. Y la de la Sagrada Cripta de Pombo era una religión de humor que se consideraba al propio yo tan absurdo como lo demás, y base por tanto de la creación de una nueva personalidad.

Este proceso en el caso de Ramón puede ser precisado y fechado en el momento en que el joven escritor postsimbolista, con seudónimo de Tristán, se transformó de repente en el humorista llamado RAMÓN, tal como se describe en 'Tristán'. El proceso anunciado en este artículo es uno de 'perdición' (de sí, se entiende), 'delirio' que mezcla todo en un '*pot-pourri* gracioso', y el encuentro de las greguerías, o sea el modo verbal para comunicar la nueva visión humorística. Dicho proceso está descrito por un 'yo' amigo, presumiblemente el mismo Ramón, y consiste en lo siguiente: la transformación del ser en '*mirador*', en mirada, 'la única facultad verdadera y aérea'; la conciencia de sí mismo sentado en su despacho como 'pelele', con la mente y la mirada concentradas 'en un detalle real', en 'cosas', vertiéndose en ellas, y al mirarlas 'mientras nos hablan', llenándose 'de su ironía'; y, rechazando las distinciones lógicas y convencionales, se aconseja 'idiotizarse ante las cosas' con 'voluntariedad' y una 'incoherencia sutil'; en este estado de delirio voluntarioso y consciente el artista es capaz de ver bien 'un objeto nimio' y lo sabe 'enlazar con los demás objetos, sin preferencia ni profesión'. El próximo paso es muy interesante: el

Tristán convertido en '*mirador*' se lanza a la calle para fijarse en la realidad y sentirse deslumbrado ante ella 'por ironía y puerilidad ingenua', y sin agresividad alguna: 'No somos violentos ni propaladores'. Y al pasear por la calle se fija en cualquier objeto nimio, en este caso el hierro de una cerradura, que se ve como nuevo por fuerza de la '*observación*, fijate que no digo la *concepción*', y este objeto favorece la 'discontinuidad' a la que hay que someter las 'ideas sociales'. Por cierto que estamos asistiendo a la génesis, no sólo del humorismo de Ramón, sino también de todo su arte de escribir. No se emplea el término de incongruencia todavía, pero retrospectivamente podemos ver cómo la incongruencia es la base de su visión de la realidad espacio-temporal: incongruencia entre la observación, o sea sensación individual, de una cosa y su concepción, o sea fijación convencional en el espacio, y la incongruencia temporal ('discontinuidad') entre la realidad observada en un momento dado y luego en otro. Este proceso desemboca en la fórmula de la greguería, en la puesta en práctica de un concepto humorístico y vanguardista del arte, ya que se trata de confundir dos cosas incongruentes entre sí a nivel fenomenológico, el sujeto y el objeto, y a nivel cultural, el subjetivismo hermético del artista finisecular con el objetivismo comunicativo del nuevo artista gregario de la vanguardia. Como bien se dice aquí de Tristán, 'le gusta darse un espectáculo de vida privada en medio de las calles'. El despacho del escritor hermético se convierte en café (Pombo ya) donde se pone a escribir las primeras '*greguerías*', 'el género más humano y de más cabida, el género de los bancos públicos [...] el género de los cafés'. Y en la calle es cuando piensa 'menos socialmente' viendo 'todo el absurdo [...] de la vida social', mirándola y comentándola con un '¡Qué humorismo!' cuatro veces repetido, antes de descansar, 'aflojando la voluntad' y enterrándose en los divanes de café, viéndose caer de modo 'pelele'. Aquí en Pombo está

en medio de la vida urbana y callejera, pero desprendido de las convencionales señas de identidad, 'sin nuestra casa, sin nuestro nombre, sin nuestro destino y sin nuestra mujer', listo para escribir greguerías, y después de dar unos ejemplos (todavía rudimentarias como 'Mirando a los faroles se explica todo el artificio grotesco de la ciudad') se describe cómo Tristán vuelve a pasear por la calle fijándose como un niño en las piedras de la acera, sintiéndose 'desproblematizado', 'modo espiritual que compensa el imposible de la resolución de los problemas', 'porque con esa distracción sin afecto y sin fe se pierden las ideas mordaces, lo que es preferible a disuadirlas'. Es decir que la actitud de voluntaria distracción (nótese bien el término) es un modo de combatir las ideas fijas que dominan la vida en sociedad sin tener que hacerles frente directamente, sino distrayéndose en un estado de ánimo que ve las cosas desconectadas de su concepción corriente, de modo incongruente, subvirtiéndolas no con la simple risa, sino con un sentido del absurdo, de humor, que incluye a sí mismo como mirador, pelele, loco conscientemente distraído. Después de este 'principio desordenador' Tristán termina por decir que 'todo sigue comenzando a ser nuevo'. Así es cómo Ramón da a luz su nuevo arte de vanguardia, concebido como un humorismo creativo y comunicativo derivado de una radical transformación de la conciencia, muy similar al 'reversal of consciousness' que Roger Shattuck considera característica de toda la vanguardia (1969, pág. 315).

Bien se ve que es una postura humorística que cultiva lo irracional, que saca placer de una concepción irracional de las cosas, y por eso se aleja del humor mucho más racional que asociamos con el *humour* inglés o el *esprit* francés, que suelen tener una función mucho más sociable que rebelde. Y aquí quiero señalar una coincidencia tal vez significativa con la teoría expuesta por Bergson en

Le Rire (1900), donde se plantea el humor desde supuestos sociales, pero (y esto es algo que suele pasar inadvertido) también se esboza de paso una teoría del arte como fenómeno fuera de lo social. Citando por la edición española (que bien podría ser anterior a la fecha de 1914 sugerida por la Biblioteca Nacional), vemos cómo Bergson atribuye el efecto cómico 'a cierta *distracción fundamental* de la persona' (Bergson s.a., pág. 37), y afirma que el 'juego de palabras acusa siempre una *distracción momentánea del lenguaje*' (*ibid*, pág. 137, los subrayados son de Bergson). Más adelante insiste en que el personaje cómico no hace el esfuerzo que requiere el buen sentido para adaptarse a la vida en común: 'Se reposa de la atención que se debe a la vida. Se asemeja uno a un distraído. Esta distracción es más de la voluntad [o sea involuntaria] que de la inteligencia, pero distracción al fin, y por tanto pereza' (*ibid*, pág. 214); y la sociedad corrige esta distracción con la risa, como un 'padre [...] con las travesuras de su hijo' (*ibid*, pág. 215). Pero antes Bergson ha planteado la pregunta de 'cuál es el objeto del arte' (*ibid*, pág. 168); por razones de utilidad práctica los objetos exteriores y nuestros propios estados de alma, dice, 'se sustraen a nuestro conocimiento en lo que tienen de íntimo, de personal, de originalmente vivido' (*ibid*, pág. 171).

Y de cuando en cuando, como por distracción, engendra la Naturaleza almas más desprendidas de la vida [...] Hablo de un desprendimiento natural [...] que se revela al punto por una manera, en cierto modo virginal, de ver, oír o pensar' (*ibid*, pág. 172-73).

La pureza de percepción del artista 'implica una ruptura con los convencionalismos, un innato desinterés' (*ibid*, pág. 176). El concepto bergsoniano del arte es, como se ve, de índole romántica, natural, mientras que el papel que se atribuye a la risa es

conservador, social. Entre estos dos fenómenos completamente opuestos Bergson estudia otros tres fenómenos que podríamos ver como posibles puntos de enlace: el caso de Don Quijote cuyas obsesiones comparten la misma lógica de lo absurdo cómico con el fenómeno de los sueños, o el de los juegos de ideas. Pero si hay enlace, Bergson no lo aclara. Lo que es muy curioso es que el filósofo contrastara el convencionalismo de la risa con el inconformismo del arte puro, como si por distracción inconsciente sospechara alguna semejanza. Y esto en una época en que el arte de vanguardia, y sobre todo el de Ramón, iba a confundir la risa y el arte, como si, para utilizar la terminología de Bergson, el artista fuese un distraído no involuntario sino voluntario, consciente de su distracción, y además consciente de cómo esa distracción se parece a una locura quijotesca, un sueño o un juego infantil, y por eso es susceptible de ser corregida y descalificada por la risa del público, a no ser que (y esto me parece el quid y la clave de la cuestión), a no ser que el artista de vanguardia salga al paso y se ría él mismo, con plena conciencia de su propia distracción, y obtenga para sí y para el público un placer estético del contraste (la incongruencia) entre la concepción convencional de la realidad y las impresiones insólitas del artista, un placer estético lleno de humor, de risa transformada en algo más complejo, en autorisa, sonrisa, ingenio y agudeza.

Semejante punto de enlace es lo que no podía ver muy bien Bergson porque él todavía concebía el arte de modo romántico como revelador de una realidad absoluta, pero al incluir dicho arte en su tratado sobre la risa vislumbraba quizás cómo la fe en el absoluto del arte se exponía a la burla, no sólo del público sino del propio artista. Respecto a todo esto considero muy agudo el análisis que hace de la vanguardia Octavio Paz en *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, y especialmente el capítulo sobre 'Analogía e ironía', pues, como dice,

la poesía de vanguardia destaca la 'imagen y el humor: dos negaciones del tiempo sucesivo de la razón crítica' (Paz 1974, pág. 153); y la ironía muestra que 'el concierto de las correspondencias es un galimatías babélico' (*ibid*, pág. 109). Se ha hablado mucho del neobarroquismo tanto de Ramón como de la Generación del 27, y en particular el culto que rinde Ramón a la greguería, voz confusa en el caos babélico, imagen ingeniosa y sorprendente, en la cual evidentemente hay ecos distorsionados del conceptismo barroco, cuya idea de una armoniosa correspondencia entre cosas remotas correspondía a una armoniosa correspondencia entre realidad y divinidad (sea ortodoxa o neoplatónica). Pero la greguería y casi todo el arte de vanguardia insisten en la falta de dicha correspondencia, porque tanto el ser como la realidad ya carecen de esa trascendencia que depende del absoluto divino.

Bien enfocada así la idea de humor de vanguardia, y habiendo visto la génesis del humorismo ramoniano y vislumbrado el ambiente intelectual que propiciaba tal génesis (tan sólo vislumbrado porque habría que reparar en otras figuras aun más decisivas que Bergson), asomémonos brevemente a la teoría y práctica de las greguerías. Más adelante Ramón hubo de encontrar la definición, para mí, más acertada, que es 'Humorismo + metáfora = greguería' (*Greguerías completas*, pág. 18). Pero al tratar de explicarlas en el primer prólogo, Ramón dejó constancia del estado de ánimo que las informa, como por ejemplo cuando recuerda que llegó a concebirlas porque 'sobre todo estaba cansado de escribir dramas violentos'. Este adjetivo, 'violentos', que nunca me había llamado especialmente la atención, ahora salta a la vista por su pertinencia al enfoque que vengo dando al tema del humor. Y se aclara más aún: para entender cómo las greguerías 'son una sorpresa, para ver que son, sin seriedad ninguna, algo dramático y regocijante',

Ramón insiste en que se tiene que adoptar una actitud poco congruente con la vida normal, 'desmentir cada uno en sí mismo muchas cosas', 'no negar al espíritu su propia extensión, su vacío, su espontánea confesión, su tontería destilada' (*Greguerías*, pág. xi), 'descomponer las cosas' y, nótese bien, 'descomponerse' uno mismo, 'perderse por la voluntad', 'con intensidad', hacer 'un poco de pelele, de víctima, de polichinela', haber 'delirado', para 'divertir libremente a la vida' (*ibid*, pág. ix). La greguería divierte porque 'su autor juega mientras la compone y tira su cabeza a lo alto y después la recoge'. Es decir que el humor lúdico de la greguería necesita que se renuncie al buen sentido común, adoptar una actitud distraída, para percibir lo absurdo, que luego hay que expresar usando el pensamiento para buscarle un sentido, aunque 'es lo más casual del pensamiento' (*ibid*, pág. xiii). Tan cómico como poético, siendo a la vez cómica distracción y poética revelación, el buen humor de la greguería se comunica a los demás como regalo, sin ánimo agresivo de herir, o de mostrarse superior. Ramón quiere que sea prueba de amistad entre amigos, 'en vez de recurrir al chiste o tratarse con mala leche' (*ibid*, pág. xiv). Advertimos otra vez la insistencia en un humor desprovisto de agresividad. Con la greguería el escritor es un humorista que se sacrifica a sí mismo, se distrae, se dedica a lo trivial y pasajero, se entontece, se pierde para encontrar algo tan divertido como sorprendente para los demás, para compensarles de no poder relajar el esfuerzo de atención necesario para sobrevivir en la lucha por la vida. La greguería se defiende con el arma del humor contra la seriedad y la solemnidad exigidas por esa lucha, y se lanza como bomba poética cuyo 'poder expansivo' es 'más fuerte que la melinita' (*ibid*, pág. xiv). Los grandes problemas que dividen a la gente y agravan la lucha son resueltos en la práctica de la greguería, según Ramón, 'por la franca disolución, por la incongruencia y las pequeñas constataciones que apenas parecen tener

que ver con ellos' (*ibid*, pág. x). Por el contexto el concepto de incongruencia significa aquí un desentendimiento al parecer absurdo, ilógico, una distracción, o evasión si se quiere, de los grandes problemas con el fin de fijar la atención sobre lo pequeño, lo 'trivial', porque, según Ramón, afirmar la 'trivialidad' induce al hombre a ser 'transigente' en vez de 'fanático'. Es decir que una parte esencial de la greguería, y su propósito y efecto humorísticos, es una inversión de la jerarquía de valores consiguiente, congruente, con la cultura establecida, dando una importancia descomunal a lo que normalmente no merece nuestra atención por ser insignificante, tal como bien lo había de ver Ortega en el apartado sobre 'Supra e infrarrealismo' de *La deshumanización del arte* en 1925 (Ortega 1983, págs. 374-75). Y también es la puesta en práctica de un paradójico anarquismo literario, que al volver las cosas del revés, mediante un pacífico estado psicológico de buen humor, busca una libertad mucho más personal y espiritual que político-social. En eso Ramón sigue cierta corriente de vanguardia contracultural (desde Oscar Wilde a los Beatles), que suele ser fácilmente reprimida o absorbida por la clase dominante —como el propio Ramón admite al final de 'Humorismo', 'pues la vida se venga de lo disolvente casándole con la nueva burguesía' (pág. 232). Y si esto suena a crítica, no lo es, porque a mi juicio es preferible curarse en salud y sin dolor, inyectándose una buena dosis de humorismo, que era en este caso el 'nuevo específico' de la greguería, el cual 'previene', según Ramón, contra 'las entelequias' y 'los grandes conceptos rigurosos' (*Greguerías*, pág. xi), sin precisar cuáles son, aunque podríamos sacar ejemplos de aquellos 'dramas violentos': patria, religión, matrimonio, sociedad, utopía, revolución, etcétera.

La primera greguería que voy a citar es buen ejemplo de lo que entiendo por humor anárquico y bomba poética, tirada, recordémoslo para subrayar

la diferencia, en el mismo año de la revolución bolchevique: '¡Oh, si en vez de Jesús hubiese sido Jesusa! ¡Qué senos de crucificada habría habido, qué senos más supremos!' (*ibid*, pág. 299). Esta greguería muestra cómo el humor ramoniano puede rozar la subversión escandalosa y agresiva del chiste (y la tradición antirreligiosa goyesca), pero prefiere destacar un pensamiento trivializante, incongruente y erótico que normalmente para la conciencia ortodoxa (y consciencia) permanecería inconsciente y seguramente inconfesado. Conviene señalar que si bien con esta imagen se rebaja lo elevado, procedimiento típico del humor agresivo o transgresivo, al mismo tiempo sonreímos con placer insospechado ante un humor poético que descubre algo insospechado, no ya nimio sino inexistente (el seno) y lo eleva por la imaginación a un nivel divino, ingeniosa divinización del deseo, Cristo convertido en diosa deseada y deseante, y, por lo demás, sin el hipócrita aunque placentero artificio de alusión culterana y conceptista que solía utilizar el barroco para disfrazar el deseo en erudición, de ahí tal vez la referencia de Ramón en el prólogo a lo que llama su 'barroquismo sincero' (*ibid*, pág. ix). Pasemos ahora a otra greguería típicamente menos escandalosa pero más creativa, y a la vez más humorísticamente subversiva de las filosofías ortodoxas, occidentales, de la realidad:

El silencio no es nuestro silencio, ese silencio que tenemos que presenciar o en el que tenemos que estar para comprenderle; éstas son ideas muy pequeñas. El silencio es Dios y será lo que durará más en la eternidad. Lo que vencerá. El silencio tiene las voluptuosidades más hondas cuando está solo y no le perturbamos ni le distraemos. Yo he dejado solo al silencio muchas veces por respeto y me he ido a la calle algún día para no estorbarle, dejándole así dueño de mi

casa, pudiéndose besar con las mujeres de los cuadros que son sus mujeres (*Greguerías selectas*, pág. lxxv).

Aquí nos encontramos ante un ejemplo magistral de poema en prosa ramoniano, donde el humor transforma la subyacente tragedia de la vida (vida silenciada por el absurdo de la muerte) en afirmación sonriente y poética de la misteriosa y paradójica sensación de estar vivo. El tema de esta greguería es, hay que admitirlo, de gran trascendencia, pero el protagonista no es realmente Dios sino algo muy trivial, insignificante e incluso inexistente para nosotros cuando nos comportamos como ciudadanos normales en la calle, prestando la necesaria atención para llegar con vida a donde vamos en vez de andar como locos, distraídos en pensar en el espacio vacío y silencioso que hemos dejado atrás en casa. Ese silencio significa una doble ausencia, la de Dios y la nuestra, la pérdida de una jerarquía absoluta de valores y la pérdida del yo corriente que domina el espacio y el tiempo con la lógica del lenguaje. Pero mientras vivamos podemos saborear imaginativamente ese silencio como impresión sensorial, y experimentar vicariamente su íntimo contacto con los objetos que creemos poseer. Es una humorística variación, si se quiere, del tópico del hombre desahuciado, pero Ramón no hace alusión directa a ese *topos* sino que enfoca de manera inédita nuestra realidad cotidiana. Si queremos buscar las verdaderas huellas genealógicas del humor de ésta y de las otras greguerías convendría recurrir por un lado a la declaración de la muerte de Dios por el Nietzsche que procedió luego a afirmar tanto la vitalidad de la vida como la conveniencia de la risa, y por otro la vida contemplativa y la negación del yo propugnadas por el Schopenhauer que veía con pesimismo el impulso vital pero también definió la risa como 'un estado agradable', puesto que 'descubrir la incongruencia entre el pensamiento y la

intuición, o sea la realidad, nos causa placer' (Schopenhauer s.a., págs. 143-44). Volveremos sobre estas huellas más adelante.

De hecho, una idea parecida a la de Schopenhauer fue desarrollada luego por Freud en *Der Witz und seine Beziehung zum Umbewussten* (1905), pero de una forma que no creo que llegara a influir directamente en Ramón, pero que sí nos ayuda a comprender su humor un poco de rebote, como en el caso de Bergson. Según Freud el chiste extrae placer de una relación de ideas ilógica, normalmente reprimida en lo inconsciente, convenciendo a la razón crítica de que esa relación puede ser admisible desde cierto punto de vista. Es decir, si utilizamos la terminología de Bergson (lo cual no hizo Freud, aunque mencionó a Bergson), el chiste consigue que la razón se distraiga con una idea que normalmente reprimiría. Lo que es muy curioso y significativo es que en su análisis de lo cómico Freud, igual que Bergson, roza el tema del arte (concretamente los aforismos de Lichtenberg) e insiste en la falta de correlación entre arte y chiste, aunque confiesa no poder explicar claramente la diferencia entre comparación chistosa y comparación metafórica en las 'chistosas metáforas' de Lichtenberg (Freud [1905] 1990, págs. 70-75). Me parece que lo que hace Ramón en las chistosas metáforas que son sus greguerías es resolver la distinción bergsoniana entre arte y risa mediante un proceso similar a aquél analizado por Freud en el chiste: la experiencia artística de la vida que según Bergson está encubierta por lo convencional (o sea reprimida en el inconsciente) es descubierta por una distracción voluntaria y placentera de la razón crítica; lo poético queda fundido con lo cómico, porque las nuevas conexiones poéticas (en un mundo relativo sin absolutos) no pueden dejar de ser cómicas desconexiones (distracciones) de lo convencional. La distracción involuntaria que provoca una risa

consciente, se transforma en distracción voluntaria que produce un placer sacado del inconsciente. Parece también que en Ramón lo inconsciente freudiano se confunde con la *durée réelle* (materia del arte) de Bergson; recuérdese que las greguerías son 'lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas' (*Greguerías* 1940, pág. 11); pero la experiencia intuitiva de esa duración bergsoniana está fundida por Ramón con la conciencia cómica, irónica, de la razón, y por eso queda fragmentada, deshecha en greguerías, momentos efímeros e intensos de poética conexión y cómica desconexión, en, por decirlo así, epifanías humorísticas.

Estas greguerías, en su mayoría, carecen de la evidente trascendencia filosófica de aquella citada arriba. Sin embargo, asumen esa trascendencia y compensan la ausencia de verdades absolutas proporcionando lo que Ramón llama 'pequeñas constataciones'. Constatan relaciones al parecer triviales y efímeras, intrascendentes sí, pero trascendentes en el sentido de que trascienden la convencional y lógica diferencia entre sujeto y objeto, materia y mente, tiempo y espacio, poesía y humor, analogía e ironía. Veamos otro ejemplo de ellas:

¡Con qué vida disimulada se desarrugan los papeles arrugados! Suenan como un animal que se mueve, que se despereza, y a veces se abren, se desarrugan decididamente como una almeja (*Greguerías*, pág. 105).

Si nos concentramos en la vida práctica, quizá guardando la compra recién desenvuelta, u olvidándonos del borrador que hemos desechado, no advertimos el pequeño ruido que viene de la papelera, y aun cuando lo notáramos, normalmente no nos distraeríamos en él, y desconoceríamos lo que ha captado Ramón: la sorpresa de descubrir

una sensación de vida en una cosa cuya concepción no admite tal vida, produciendo una sonrisa de placer al darnos cuenta que la racionalidad de nuestra mente nos encubre la vida sensorial de la materia, y el efecto humorístico viene de que ese placer sensorial contrarresta la natural tendencia de la razón de corregir la falsa impresión con la risa o una sonrisa, tendencia ella misma corregida y divertida de sus objetos importantes hacia el esfuerzo de definir y descifrar un fenómeno que a primera vista no lo merece. Si así, tal como acabo de hacer, conjugamos los distintos enfoques de Bergson y Freud, podemos entender un poco mejor el efecto del humor ramoniano, el cual permite (u obliga) la razón a ocuparse, divertirse y distraerse con lo que normalmente pasaría por alto, en este caso un papel desechado, y a darle un nuevo valor sensorial -- en ambos sentidos de la palabra.

Se vislumbra detrás de esta greguería cómo el humor ramoniano no comparte en absoluto la agresión correctiva de la risa bergsoniana ni la agresión liberada del chiste freudiano (ni por cierto el ahorro de emoción del humor según Freud), sino que funciona suprimiendo masoquísticamente el yo convencional, o al menos rebajándolo ante fenómenos considerados poco dignos de atención, elevándolos a un plano superior. De modo que el yo egoísta y autoafirmativo se humilla, se castiga a sí mismo, y permite que el espíritu, digamos altruista, se proyecte fuera, fundiéndose, confundiéndose y emocionándose con los objetos percibidos. Esta fijación de Ramón en los objetos nimios, relacionada por Ortega, como sabemos, con la deshumanización, ha dado lugar a una valoración equivocada de su arte como deshumanizado en el sentido negativo del término (que Ortega no empleó tan negativamente como suele creerse). Es verdad, hasta cierto punto superficial, que Ramón deshumaniza los seres convirtiéndolos en cosas y humaniza las cosas convirtiéndolas en seres, como

él mismo advirtió (*Automoribundia*, pág. 651). Pero, en el fondo, se trata de prestar ánimo a las cosas inanimadas proyectando la subjetividad humana del sujeto sobre los objetos con el propósito simultáneo de expresar emociones muy humanas de ternura o entusiasmo de una forma artística (mediante un correlativo objetivo, como diría Eliot), y a la vez suprimir lo que es potencialmente lo más inhumano del hombre, su agresivo afán de dominio. Conviene insistir sobre esto; Ramón evita la convencional expresión de emoción humana, interhumana, pero al contrario de resultar inhumano, su humor expresa pasión de vida frente a, o contra, la muerte, o sea deseo de vivir y, lo que también es importante, dejar vivir a los demás.

Será más fácil aceptar este planteamiento si consideramos uno de los primeros ejemplos del culto ramoniano a las cosas. En 1917 Ramón se complace de un farol:

No hay nada que más angustia dé y nos desespere más de impotencia que ver morir el gas de un farol en una calle solitaria...
¿Dónde encontrar el farolero que lo remedie?
¡Oh, sus últimas boqueadas! (*Greguerías*, pág. 251).

Claro, hay que ser un poco mayor para poder acordarse de este fenómeno de antaño. Pero es importante recordar el contexto, pues la imagen del farol, con la impresión exagerada de lo que solía pasar inadvertido, depende de la incongruencia de atribuir vida mortal a un farol en unas fechas en que morían centenares de miles de soldados en Francia. Un crítico adocenado seguramente se espantaría ante semejante despilfarro de emoción por una cosa sin vida real. Pero eso sería un error garrafal de quien se mostrara así poco sensible al hecho de que el buen humor ramoniano supone una perspectiva de ironía: la compasión humana desplazada sobre

una cosa sin vida destaca de modo indirecto la falta de humanidad de las sociedades convencionales entregadas a la gran guerra. Y no es que el *pathos* cómico de esta greguería dependa exclusivamente del contexto guerrero, porque, como ya dije al principio, Ramón asienta su humorismo sobre la incongruencia de la muerte en general. Es decir, el humor de las greguerías es aún más comprensible como reacción ante cualquier conflicto violento que insensatamente añade más velocidad al rápido tránsito de la vida a la muerte.

Lo mismo puede decirse de otro ejemplo, más sostenido y explícito, del humorista encariñado con las cosas por insolidaridad con el comportamiento perverso de los hombres, y es el ensayo (incluido en el mismo tomo de greguerías) en torno a 'Las dramáticas chimeneas' (*ibid*, págs. 107-14), cuya aparición en *La Tribuna* en el mismo año de 1917 causó 'gran escándalo', según había de recordar Ramón en el prólogo de *Gollerías* de 1946 (pág. 7). Comienza con el aserto de que 'Todo es ironía [...] tanto ante la tragedia como ante la comedia de la vida' (*Greguerías*, pág. 107), y termina con el impulso de rescatar una chimenea caída en la calle 'exánime y tendida' y de llevarla a casa para tenerla allí, 'no como los brutales y fanfarrones guerreros que hay en un rincón de los salones de las casas grandes, sino como el guerrero lleno de una alta y misteriosa experiencia cuya arma fue una absurda y fulminante sabiduría interior' (*ibid*, pág. 114). Se trata de un claro ejemplo de militancia vanguardista, dirigida de modo pacífico y excéntrico contra la cultura convencional y bélica de las clases dominantes, oponiéndole un estilo alternativo de vida. En la versión del mismo ensayo reeditado en *Caprichos* (1925), quedó explicitada la idea de amor a las cosas como reacción ante la maldad de los hombres: 'En lo alto las chimeneas y en lo bajo los faroles, yo me hubiera muerto de llanto y pena si ellos no me hubieran sostenido en la tribulación del

vivir y de ver la gitañería [sic] malvada y ratera de la vida' (pág. 18). Y para reforzar aun más la diferencia con lo normal, el deseo de rescatar una chimenea llegó incluso a realizarse, tal como se cuenta en *Gollerías* (1946): 'Me siento compañero de las chimeneas y pertenezco a la cruz negra que las atiende y así en la noche recogí la chimenea con quien convivo cuando me la encontré caída y descabezada en la alta noche de mi calle' (pág. 19). Sobre todo, ese juego de palabras ('cruz negra' en vez de cruz roja) resalta el punto de tensión entre lo humano y lo inhumano, entre el amor por las cosas y la sangre derramada de los hombres. En el prólogo del mismo libro, Ramón volvió a subrayar el sentido militante de su escritura como lucha contra la hostilidad de lo establecido, lucha, es interesante notar, que aun cuando dejara de ser explícita seguía siendo, en su ternura poética, una lucha implícita: 'En la lucha por la vida de la imagen mi tono tuvo que ser a veces un tanto insolente y retrucador, pero poco a poco fue haciéndose más poético y más tierno ya que podían ser audaces los descubrimientos y las glosas sin contar con la agresión ambiente' (*ibid*, pág. 8).

Un buen ejemplo del humor situado a medio camino entre la imagen combativa y la imagen puramente creativa sería una narración en *El novelista* (1923), donde la descripción de la 'gran manifestación de rebeldía' de los faroles parodia cualquier manifestación política, pero se combina con imágenes puramente desinteresadas, tales como 'Están ausentes durante el día' (*El novelista*, pág. 93) y 'No tienen impaciencia y no se apoyan en un pie y después en otro. Están siempre apoyados en el mismo pie, con rigidez de hierro' (*ibid*, pág. 86). El hecho de convertir a un farol en protagonista de un relato, o dar una conferencia sobre los faroles, o tener en casa un farol público (además de la chimenea rescatada), en fin todo el culto ramoniano a las cosas, sea desinteresado o intencionado, va en

contra de la jerarquía establecida de valores, con el riesgo de que la gente normal no le vea la gracia, y lo descalifique como mero capricho, síntoma de anormalidad, o prueba de deshumanización. Pero cuando hay paz y menos agresión en el ambiente, la gente normal también puede dedicarse a cosas raras: me es grato comprobar, por lo menos aquí donde escribo, que la cruz negra se va extendiendo, pues en muchos jardines se ven chimeneas rescatadas y convertidas en macetas de flores. Y es que la vanguardia puede generar lo cursi, y como bien lo sabía Ramón, lo cursi puede ser bueno, entrañable y práctico. No hay más que ver la fantasía surrealista de los anuncios de televisión. Recordemos a propósito de esto que Ramón dio charlas greguerísticas por la radio desde el micrófono instalado en su piso, y que más tarde incluso alcanzó a salir en la televisión argentina.

Que Ramón intentara calibrar los efectos que pudiera provocar su actuación excéntrica, se ve en un curioso artículo titulado 'La prueba', aparecido en *Gollerías* (1926) (págs. 177-79), donde cuenta la ocurrencia de salir de la sastrería llevando el traje de prueba, 'con los respuntes claros y entrecruzados', dándose un 'aire de humorista' pero sin caer en el ridículo de salir sin una manga, 'porque parecería un loco o un hombre tan distraído que perdió una manga'. El traje así respunteado, dice, cumpliría una función de 'ironía de sí mismo', subrayando esa 'mezcla de desdén y de rebeldía que es el humorismo'. Y añade que él se atrevió a vestirse así cuando fue una noche al circo. Este artículo olvidado nos ayuda a comprender que la actuación más notoria de Ramón como humorista, cronista del circo y amante de las cosas, conlleva algo más que mero pintoresquismo, porque es una rebelión que adopta, a través de lo excéntrico, una postura sutilmente desdeñosa, capaz de reírse tanto de sí como de los demás, sin por eso caer en una crítica amargada. Lo amargo, matizado por el desdén, viene después

cuando Ramón, al llamar la atención, inevitablemente atrae sobre sí la hostilidad de otros, como bien se ve en el prólogo de la misma edición de *Gollerías* (1926), firmado en Nápoles, en un 'destierro voluntario, lejos de las intrigas' considerándose un poco como 'el mártir primero de la plena libertad humorística' (pág. 9). Por muy inocente, creativo y desinteresado que sea Ramón escribiendo o actuando, si su humor implica un irónico desdén hacia el convencional modo de ser de todos (casi todos), el mundo tomará su revancha crucificándole con la burla o el desprecio. El que Ramón se sintiera martirizado por su fe artística también se vislumbra en el título muy sugestivo de una novela que fue muchas veces anunciada entre sus obras publicadas (por ejemplo en esta misma edición de *Gollerías*) pero quedó sin editar y a lo mejor sin escribir; me refiero, por supuesto, a *Vida, pasión y muerte de un humorista*; y eso bien podría ser el título más apropiado para su biografía. Si Ramón se distrae de la vida convencional de los demás y se comporta y escribe como si careciese a veces del más mínimo de sentido común, puede que divierta y sorprenda a muchos, pero a los que carezcan de sentido del humor y, sobre todo, de ironía de sí, no les suele hacer ninguna gracia, porque consideran que Ramón está loco, o, incluso peor, tan taimado y lleno de sí que quiere darse en espectáculo para buscar cínicamente la publicidad.

Romper con el sistema convencional, aventurarse en el subsiguiente desorden, y exponerse a ser marginado como un loco distraído, es lo que Ramón comparte con el protagonista de la gran novela humorística que sí llegó a publicarse, *El Incongruente* (1922). Gustavo, el Incongruente, aunque no es escritor y muchas veces aparece como mero objeto pasivo de las casualidades de la vida, algo así como un mecanismo programado para provocar situaciones extrañas o cómicas, sí refleja la postura del autor cuando se convierte en sujeto

activo del humor, y se niega conscientemente a cumplir con la lógica normal: 'Yo no tengo lógica, y, por lo tanto, se desatan todas esas cosas apretadas y muy ligadas que tienen los otros' (pág. 14). De hecho, Gustavo resulta ser una curiosa mezcla de señorito adolescente surreal, cuyos deseos producen cambios inesperados en la realidad, y de payaso, de joven 'Charlot', con quien se le compara explícitamente (pág. 195), porque, igual que Charlot, se ve sometido a las bromas de la vida. Por tanto, se trata de un magnífico ejemplo de cómo Ramón se proponía fusionar un arte hermético de minoría con el arte popular de masas, en este caso la escritura poética con el cine cómico. En los términos que venimos empleando, intenta conjugar por un lado el principio de placer freudiano (los deseos reprimidos son admitidos por el razonamiento que se divierte con su expresión ingeniosa) y, por otro, la distracción cómica en que incurre tanto la realidad como el personaje, provocando la risa correctiva bergsoniana, y produciendo al mismo tiempo, por ser conscientemente voluntaria, una nueva visión artística, humorística, de vanguardia, que podemos sintetizar aquí en una palabra: incongruencia.

Como ya he sugerido en otro sitio (véase Hoyle 1989), la incongruencia es la base no sólo de la greguería (incongruencia de la metáfora, del humor y de la relación metáfora-humor), sino de todo el arte de Ramón, y además de ser sinónimo de absurdo (en cuanto falta de lógica, filosofía del absurdo, o comportamiento extravagante), esa palabra lleva implícita la idea de una relación, por muy ilógica, precaria, o trivial que sea, entre dos cosas normalmente incongruentes. A nivel filosófico, la incongruencia supone el contacto efímero y cósmicamente infinitesimal entre el ser humano y la vida, y, a nivel social, supone una convivencia problemática y conflictiva entre la sociedad y el individuo, especialmente el artista de vanguardia que no se conforma y, como Ramón, busca captar lo

indecible, lo incongruente con la razón, lo 'griego' por decirlo así, y también comunicárselo al público, de modo 'gregario', congruente de alguna manera con el lenguaje de la tribu, de la *grex* (si se me permite jugar con las asociaciones etimológicas de *greguería*). A nivel artístico, el concepto de incongruencia se hace eco, como ya mencioné, no sólo de la *discordia concors* de la agudeza barroca, sino también de las correspondencias romántico-simbolistas, con la diferencia de que, como nos advierte Octavio Paz, ya no se cree con seriedad en la trascendencia absoluta de las correspondencias, sino sólo en su irónica y arbitraria coincidencia. Vemos que la nueva religión estética de la vanguardia emplea el humor para constatar y celebrar la lógica incongruencia de dos cosas que, por azar o por magia, y por un instante, tocan un punto de congruencia. La nueva relación descubierta o imaginada produce un efecto poético, mientras que la conciencia de su incongruencia produce un efecto cómico; y el juego entre uno y otro efecto hecho por el ingenio es el humor. Veamos unos cuantos ejemplos de *El Incongruente*, novela que puede considerarse no sólo como la greguería en acción, sino, por sus poéticas conexiones y cómicas desconexiones, como una deliciosa puesta en práctica de la esencia del humor ramoniano.

Al ser protagonista de unas escenas de farsa dignas de cine cómico, Gustavo puede parecer un objeto de risa, como cuando la impaciencia que tiene por llegar a casa, donde le espera una chica, le hace confundir el tranvía que se acerca a su parada, sintiéndose por eso desairado: 'El cobrador le miró, riéndose, al pasar, y todos los viajeros le miraron con piedad saludándole por conmiseración' (*El Incongruente*, pág. 58). Pero en seguida se convierte en sujeto activo de la burla: 'Para matar su impaciencia comenzó a saludar a los de los tranvías y veía cómo todos los tranvías llevaban detrás, después de sus saludos, una larga cola de cometas

de la duda y de la incertidumbre' (*ibid*, págs. 59-60). Y más activo aún, su deseo de placer erótico se convierte, con surrealismo humorístico, en maravillosa realidad, cuando mira intensamente una 'casa predilecta', y por fin 'se asomó una rubia oxigenada, señora antigua, pero de una belleza dorada al fuego lento de los ocasos, con tipo de gran faisán, y se le quedó mirando como correspondiéndole' (*ibid*, pág. 34). Tras haber sido invitado a subir y antes de meterse en su cama, Gustavo se dedica a saborear, ingeniosamente, la sensación de esta situación insólita: 'Señora [...] primero dejadme admirar todas las bellezas que atesora vuestra casa y dejadme asomar al balcón para hacerme a mí mismo, que aun parece que estoy clavado en vuestra esquina, el gesto de que ya he acabado de subir, de que por fin estoy a su lado' (*ibid*, pág. 35). Así presenciamos la profundización cómica y poética de una situación erótica. Y esto constituye el tema básico de la novela, con muchas variaciones. Una de las mejores es aquélla en que Gustavo compra una motocicleta 'esa pistola que se ha escapado con cargador y todo', 'esa bicicleta con dolor de tripas, con el vientre descompuesto', 'ese telegrama hinchado', 'esa cabra que tira al monte' (*ibid*, págs. 116-17), 'La moto, que es la ametralladora de las distancias [y] fabrica el mismo *film* de lo que se va viendo y va dejando detrás' (*ibid*, pág. 118); con ella Gustavo llega a un pueblo donde se encuentra con su ideal, una muñeca de cera, 'la mujer silenciosa y fiel' con la que resolver 'el problema del matrimonio' (*ibid*, págs. 110, 114). Este ludismo poético destaca dos objetos de la vida contemporánea, la moto y la muñeca, que iban a ser tópicos del arte moderno, haciéndose eco del canto a la máquina del futurismo, y la fascinación del surrealismo por el muñeco, con la diferencia de que el tratamiento ramoniano, aunque asoma cierta sorna dirigida hacia el señorito pirrado por la moto y la mujer empeñada en casarse, resulta mucho más ingenuo y caprichoso que violento o perverso. Claro que Gustavo, aunque quiera, no regresa a casa con

la muñeca (a diferencia de su autor que sí importó una muñeca de París), puesto que la narración depende de las rápidas conexiones y desconexiones entre el deseo y la realidad. De ahí que la mayor parte del tiempo Gustavo se encuentre a solas, sin pareja, incongruente en ese sentido. Pero esa soledad nunca produce la tristeza sentimentalista típica, por ejemplo, de Charlot, sino oportunidades para hacer ingeniosas observaciones, tal como ésta: 'Gustavo cenó alegremente en los *restaurants* en que el hombre que cena solo cena con las miradas de todas las mujeres que cenan con los demás y están aburridas de ellos' (*ibid*, pág. 77). Notemos aquí cómo lo cómicamente incongruo (las miradas normalmente se ven) se funde con lo poéticamente congruo (las miradas se comen por sinestesia). Por fin, el hilo argumental, deshilvanado, arbitrario, libremente improvisado, de gran invención humorística, desemboca en un clímax de satisfactoria incongruencia, cuando ésta alcanza su fin y desenlace mediante un enlace tan insólito como moderno. En efecto, la incongruencia termina con la correspondencia de hombre y mujer, en el momento en que el protagonista se ve a sí mismo en la pantalla de un cine, y al mismo tiempo ve a su compañera ideal a su lado, no sólo en la película, sino también en la misma fila de butacas:

La luz estalló en la sala como una gran bomba que hubiese herido a todos los espectadores, y *el Incongruente* miró entonces a aquella mujer que hasta un momento después de encenderse la luz tuvo enredada su pierna a la suya, como liana viva que le sujetase por siempre, y vio con sorpresa que tenía todo el rostro de la que junto a él había sido protagonista en la película (*ibid*, pág. 196).

Este casual encuentro de la pareja amorosa revelado en la proyección del filme es indudable-

mente una versión paródica del destino romántico ('Nuestro destino —dijo él— está fotografiado en el resto de la película', *ibid*, pág. 197). Pero también es el encuentro de lo maravilloso surreal, por el azar, en la realidad cotidiana; salvo que su aspecto cómico queda resaltado por el paralelismo establecido entre Gustavo y Charlot, aunque se entiende que Gustavo, por ser más consciente, es un personaje artísticamente superior al 'Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres' (*ibid*, pág. 195). Así el relato culmina en otra conjunción sorprendente de hombre y mujer, sujeto y objeto, prosaica realidad e imaginación poética, arte popular y arte de vanguardia, de tal manera que da la pauta del arte humorístico de nuestro autor: una congruencia inesperada, aunque también deseada, descubierta o creada entre dos cosas incongruentes: en definitiva, la congruencia incongruente de poesía y comicidad, la fusión cómico-poética del humor de vanguardia.

Tal fusión, hay que decirlo, no ha sido bien estudiada aún, ni siquiera admitida si atendemos a Bousoño, quien mantiene separados la poesía y el chiste, lo cual es más fácil si se trata del ejemplo dado por él, o sea, los aspectos noble y risible del mismo Charlot (Bousoño 1970, II. 25-26). Nótese cómo, en el caso de Gustavo, el poético encuentro de la pareja amorosa, el deseo de absoluto, se relativiza, se transforma en placer cómico, realizándose de una forma no por cotidiana menos inverosímil. El placer cómico-poético goza de la poética congruencia al tiempo que se ríe de su incongruencia con la realidad corriente, cuyas leyes físicas y costumbres sociales no permiten el mágico desdoblamiento de la pareja en la pantalla. Algunos incluso dirían que la realidad imaginada en esta novela podría parecer un poco artificiosa e infantil, ignorando no sólo lo que representó como novedad en su tiempo, sino también que lo artificioso de este humor (su incongruencia con la realidad, y en ciertos

aspectos conformidad con ella) es deliberado, porque pretende ser jovial, optimista, pacífico y constructivo, en el sentido de crear algo que sea aceptado por el público y que transija hasta cierto punto con sus convenciones, sin enajenarle ni desconcertarle demasiado; a diferencia de lo que hacían las vanguardias más extremadas y destructivas, por un extremo el sueño pesadillesco del surrealismo, y por otro la violencia de Dadá (o del futurismo que introdujo Ramón en España pero rechazando su violencia).

Conviene mencionar otros dos rasgos del personaje de Gustavo, pues reflejan esta militancia vanguardista que, por su sano buen humor, se distancia de las vanguardias extremistas. Gustavo es inverosímil e incongruente, entre otras cosas porque no tiene ni un ápice de agresividad, salvo cuando compra la moto para escapar de su frustración, y aun así el asomo de agresión sólo va dirigida a sí mismo: 'Era como si se fuese a comprar una pistola automática para pegarse cinco tiros' (*ibid*, pág. 105). Y el segundo rasgo es su falta de interés en los sueños, por el siguiente motivo:

Tan incongruentes eran sus sueños, que comenzaba el sueño siendo viejo y acababa siendo niño, yendo las impresiones tan trastornadas, que sólo encontraba la felicidad cuando era niño, sintiendo entonces más que nunca la muerte, porque aunque se moría de puro viejo siendo niño, él sentía la muerte como una desdicha súbita, sin haber vivido más que un día, pues acababa su vida en la hora precisa del final, por el revés, cuando volvía a perderse en el vientre materno para morir antes del parto. (*ibid*, pág. 130).

Este párrafo tan denso y sugestivo, por un lado recuerda el mundo al revés del barroco, acortando aún más la distancia entre cuna y sepultura, y por

otro parodia el retorno proustiano a la felicidad perdida del pasado, ya que Gustavo, como sabemos por el resto de la novela, prefiere encontrar el feliz paraíso de los sentidos en el presente (meta, por cierto, de toda la Generación del 27). Pero lo más pertinente es que Gustavo no quiere entrar en el mundo del sueño porque lo considera demasiado absurdo; el sueño demuestra la incongruencia en sentido negativo, como muerte súbita (violento encuentro de vida y muerte). Si este sueño tiene algún sentido es el de un regreso por el inconsciente freudiano al vientre materno, a la situación edípica infantil; pero, como tal, queda implícitamente rechazado, puesto que lo onírico freudiano (y surrealista) por ser parte de esa incongruencia negativa, trágica, caótica y violenta que lleva a la locura y a la muerte, es algo que Gustavo, igual que su autor, quiere a toda costa evitar.

Ahora vemos que el concepto de incongruencia, como el mismo de humor, es claramente ambiguo. Por un lado tiene el sentido negativo de esa 'incongruencia final', ese 'final del mundo', a la que Ramón se refiere en 'Humorismo' (pág. 232), o sea, el absurdo encuentro de vida y muerte, o de manera más paradójica, la trágica congruencia final de dos incongruencias. Y, por otro lado, la incongruencia tiene un sentido positivo, como algo creado por el arte en forma de humor, es decir una ambigua combinación de incongruencia y congruencia, de cómica desconexión de lo convencional y poética conexión con lo sensorial. Los puntos de congruencia que halla Gustavo en su vida incongruente (y que hallamos en cada greguería) son un reflejo de esa mayor incongruencia absurda de la vida-muerte, pero en una forma deseada, creada, voluntariamente transformada en placer, en una incongruencia vital, alegre, artística, que actúa como curación homeopática, o vacuna, contra el absurdo. Esto es el gran invento de ese Doctor Inverosímil que era Ramón, uno de cuyos enfermos ficticios en el capítulo

titulado 'La risita' de *El Doctor Inverosímil*, para consolarse de la descomposición de su cerebro, se ríe del alma y 'el reírme de los que creen que tenemos alma en vez de masa encefálica' le hace 'bailar guasonamente en mis adentros' como otro partidario del baile de San Vito, quien era, según dice, 'Nietzsche' (pág. 109). En esta contradicción, incongruencia, entre alma viviente y cerebro mortal se proyecta efectivamente la sombra de Nietzsche sobre el humor ramoniano, tal como se verá en otros dos pasajes que quiero citar de *El Incongruente*, y que apuntan hacia los orígenes filosóficos de su humor y quizás de todo el arte de vanguardia.

Cuando Gustavo dice que no tiene lógica, que 'la muerte será una incongruencia más', que 'Yo, en la incongruencia, siempre estoy alegre' (*El Incongruente*, pág. 14), y le informa al profesor de Psicología, Lógica y Ética de que no cree en esas asignaturas, está pensando y obrando de acuerdo con un concepto moderno de la arbitrariedad de nuestros sistemas convencionales de ordenar el mundo para distinguir entre sujeto y objeto, verdad y mentira, el bien y el mal. Y este nuevo concepto del absurdo lejos de provocar una desesperanza romántica o una angustia existencial, produce una extraña alegría optimista, muy típica de la vanguardia. El narrador subraya la representatividad del personaje explicando que Gustavo era 'un caso agravado del mal del siglo, de la incongruencia' y que 'había desmentido de tal modo todas las cosas, y suponía de tal modo que las unas podían ser igual que las otras, que se le había descompuesto el destino y, en relación con él, todo desvariaba', añadiendo que Gustavo 'era un disolvente de todas las leyes de la vida' (*ibid*, pág. 7). Ese 'mal del siglo' de la incongruencia tiene mucho de disolución anárquica y de rebelde inconformismo, pero realmente su fuente fundamental es esa filosofía irracionalista del absurdo, con la cual, a partir de Schopenhauer y Nietzsche, se fue cuestionando la

validez absoluta de los esquemas del pensamiento lógico, y que reconocemos en las actuales elucubraciones del deconstruccionismo. La gran lección que sacó Ramón de la demolición nietzscheana, y que suele pasar inadvertida porque se sigue leyendo parcialmente tanto a Nietzsche como a Ramón, es que el escritor no debía tomar en serio las categorías realistas, fijadas por la convención, y que podía crear e imponer sus propias categorías, las que le sugiriesen sus deseos y su imaginación, por la pura voluntad de poder de su estilo. La tarea del superhombre nietzscheano, ante el dolor de un mundo que tras la famosa muerte de Dios carecía de verdades absolutas, fue el de sobreponerse a la catástrofe de la razón por la fuerza de su voluntad de vivir la vida, riéndose con la risa de Zaratustra, con la *gaya scienza*, o sea, la sabiduría del humor. Esta, si se me permite otra aclaración, es la consecuencia menos reconocida que sacó Nietzsche del análisis pesimista que hiciera Schopenhauer de la incongruencia entre la vida convencional, supuestamente racional, y el impulso vital, irracional, que en realidad la dirigía. Schopenhauer, como se sabe, definió ese impulso con el nombre de 'voluntad' (en el sentido de voluntad de la vida de especie, no de albedrío individual), y aconsejó que cada individuo negara en sí ese impulso inconsciente, y que, por la vía contemplativa, llegara a ser consciente de cómo el impulso vital llevaba fatal y ciegamente a la dolorosa frustración de la muerte. En cambio, la afirmación del impulso irracional que aconsejó Nietzsche, y que se asocia –tendenciosamente– con una voluntad de poder violenta (tipo fascista), pretendía tan sólo afirmar la arbitrariedad de la voluntad de poder convencional (el dominio racional del mundo), dejándole así al espíritu superior, sea artista o filósofo, en libertad para crear su propia imagen arbitraria, incongruente, del mundo, elevándose sobre el dolor con la exuberancia vital de la alegría. Se puede aventurar, por tanto, que el superhombre nietzscheano en la

versión ramoniana es el Incongruente, el humorista, que rompe con el sistema, no con una violencia demoledora, sino con un buen humor lúdico, que deshace el mundo, pero sólo hasta cierto punto, hasta que quede 'un poco bien deshecho' (*Greguerías* selectas, pág. 5). Porque Ramón también reconoce la imposibilidad de deshacer del todo, así como la conveniencia de transigir con la lógica y el lenguaje convencionales, la voluntad de poder racional, tan imprescindibles (como admitió el mismo Nietzsche) para que el hombre sobreviva y funcione en sociedad, y para que el escritor pueda comunicarse con los demás.

Esa es la complicada lección que, a mi entender, sacó Ramón de sus lecturas de Nietzsche y de Schopenhauer (no se olvide su pseudónimo de Tristán, alusión encubierta, me parece, al caso schopenhauereano que presentaba Wagner a Nietzsche). El arte de Ramón rompe con el sistema, pero es una ruptura pacífica y en parte, no violenta ni total, puesto que combina ambas posturas filosóficas (la de Nietzsche y la de Schopenhauer) en una doble negación-afirmación de sí, perdiéndose y proyectándose, y así ocupa un término medio entre dos cosas incongruentes, dos extremos: perdición en la locura y afirmación de la cordura, intuición de lo absurdo y necesidad de sentido, la sensación subjetiva, perecedera, de cada vida individual, y la realidad objetiva, duradera, de la sociedad convencional. La virtud de este arte ramoniano es precisamente ésta: que convierte la militancia de vanguardia en transigencia, pérdida de sí, lucha pacífica contra la violencia autoafirmativa de cualquier fanatismo; e intenta comunicarse con el público para enseñarle la incongruencia de la vida que paradójicamente conduce a la muerte, y enseñárselo deleitando con su humor. Y este humor, por haber bebido en las fuentes filosóficas de Schopenhauer y Nietzsche, viene a suponer una fundamental ironía de sí, la capacidad de desentenderse (distraerse) de

la vida normal para contemplarla con ojos atónitos e irónicos, y alcanzar una visión o actuación que es desconectada, pero quiere crear y comunicar nuevas conexiones. De ahí la importancia del humor ramoniano como juego ambiguo entre arte poético y vida prosaica; y la importancia histórica de Gustavo El Incongruente como novelización del humorismo de vanguardia. Que este personaje de novela, con sus deseos de paz, placer, poesía, y alegría, aportara en la época posbélica una ráfaga artística de libertad juvenil y un mágico buen humor, es una opinión que bien podemos compartir con el crítico francés R.-M. Albérès, que incluye a Gustavo entre *les enfants terribles* que alegraban con sus juegos provocativos y geniales la literatura de la posguerra (1959, págs. 121-22). Y yo creo que aportó algo más, pues si esta original novela vanguardista rompió con todo sistema, incluido el de valorizar las novelas por la profundidad emotiva de sus personajes (de acuerdo con las grandes tradiciones de un Ortega o Leavis), al crear su propio sistema narrativo y greguerístico de metáfora más humor, se puede sospechar que anticipó el humor poético, no sólo del *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio (quien, aunque pocos lo sepan, reconoció a Ramón como maestro), sino de lo que ahora se llama realismo mágico.

Para terminar, quiero volver a los dos enfoques opuestos de Bergson y Freud, ambos influidos por la corriente irracionalista de Schopenhauer y Nietzsche, y ambos inseguros, como hemos visto, ante la relación del arte con lo irracional; aunque sí parecen intuir una posible relación, como ya sugerí, a través del humor, sea en forma de risa o chiste. Ambos pensadores estudian lo cómico en su función social de controlar lo irracional, sin darse plena cuenta de que el arte, especialmente postnietzscheano, puede ser no sólo irracional sino consciente de serlo, y consciente también de lo absurdo de lo llamado racional. Para Bergson la risa es represora: corrige lo irracional, la distracción involuntaria; pero

no parece corregir ese arte que, por su distracción voluntaria y consciente, logra captar la maravillosa experiencia de la vida ocultada por la razón. En cambio, para Freud el chiste es subversivo: es una válvula de escape que permite que la razón exprese lo reprimido en el inconsciente con el soborno de gozar el placer momentáneo de lo irracional; y lo irracional es algo negativo y agresivo, con cuatro 'tendencias desnudadora, hostil, cínica, y escéptica' ([1905] 1990, pág. 118), aunque también tiene un aspecto más inocente e infantil. Ahora bien, podemos ver con más claridad que el humor ramoniano realiza una fusión ambigua de esas funciones correctiva y subversiva. La incongruencia de su humor, su desconexión o distracción de la lógica convencional aparece cómica para la razón crítica (versión bergsoniana), pero ésta (en la versión freudiana) también sabe que se trata de una distracción voluntaria, artística, que al revelar una nueva conexión con lo irracional produce un placer poético. Ramón así reconcilia las dos versiones, y además, como insinué al principio, funde lo inconsciente artístico de la vida, digamos fenomenológico, de Bergson con la parte del inconsciente freudiano que más se le aproxima, o sea lo más superficial, infantil e inocente, lo menos hostil y tendencioso. Aunque percibimos que Ramón deshace en fragmentos (en greguerías, en 'gritería confusa') ese inconsciente artístico que Bergson describe con idealismo romántico como 'la melodía constante de nuestra vida interior' (Bergson s.a., pág. 168), también vemos que Ramón lo refuerza, aunque sea de modo fragmentario, con un anarquismo literario que prefiere realzar el lado bueno del hombre en un estado inocente de bondad natural, por encima del inconsciente freudiano (heredado de Schopenhauer) lleno de caóticos y oscuros impulsos. Y Ramón no lo hace con ojos ilusos, sino a conciencia, para tratar de combatir lo irracional violento que subyace la civilización, aflora en la lucha competitiva por la vida, y estalla sobre todo en la guerra.

Así el arte de Ramón, entendido como voluntaria y humorística distracción de la vida convencional, pone en práctica una forma apacible de subversión, que trata de infiltrarse en el psique del público lector, para comunicar la experiencia sensorial reprimida en lo inconsciente, dándole a la razón el gusto de gozar tanto la cómica incongruencia con la vida normal, como la secreta congruencia con la vida vital; y también, el gozo de apreciar cómo esa expresión poética, tan llena de ironía de sí, invita a la razón a reflexionar sobre la arbitrariedad de su propio dominio sobre lo real, su propia voluntad de poder, su propio uso de la fuerza. Esta subversión por el humor explica la gran relevancia histórico-literaria de Ramón, que viene de haber alcanzado un término medio entre los extremos del arte moderno de vanguardia: por un lado el popularismo, por otro el hermetismo, por un lado la destrucción dadaísta y por otro la locura surrealista. Llevó a cabo lo que Umbral ha llamado muy bien 'la revolución del optimismo', formando junto con Apollinaire 'la vanguardia optimista' (1978, págs. 64 y 69). Tampoco debe olvidarse que después de la muerte de Apollinaire, causada, irónicamente, por una herida de guerra, fue Ramón quien lo relevó en su papel mediador de vanguardista optimista en el país vecino, siendo *Gustave L'Incongru* (París: Kra, 1927) el sexto de sus libros traducidos al francés. No es que Ramón alcanzara un gran éxito de ventas, pero sí un éxito de crítica y un renombre de personalidad literaria, lo suficiente para demostrar que había logrado el propósito vanguardista de llevar el arte a la vida y transformar la vida con el arte. Y lo consiguió por la originalidad de su buen humor, creando, sin violencia ni fanatismo, ese término medio que hemos notado entre arte y vida, poesía y comicidad, cosmopolitanismo y costumbrismo, escritura original y público tradicional.

El resultante juego de rebelión y conformismo por parte de Ramón producía, en el terreno socio-

político, una postura ambigua, de independencia, de incongruencia, ocupando (como Pombo en Madrid) una posición simultáneamente marginal y central, en medio, formando un punto de posible congruencia entre dos incongruencias, entre los dos extremos de reacción y revolución, cuyos movimientos de vanguardia política iban generando un conflicto cada vez más violento, el cual en la década de los 30 dejaría desplazado a Ramón, dando al traste con su utópica idea de formar ese 'partido humorístico' con que terminó su ensayo sobre 'Humorismo'. Esta idea, por supuesto y por desgracia, sólo pudo cuajar de forma literaria, en el cuento 'Aventuras de un sinsombrerista', publicado en la *Revista de Occidente* en marzo de 1932, en plena República. Cito el siguiente pasaje para mostrar cómo el humor ramoniano intentó adaptarse a la nueva situación, para poder seguir nadando pacíficamente entre dos aguas, sonriéndose de sí y de cualquier compromiso político, simbolizado por el sombrero:

La superfraternidad de los humanos se realiza acabando con el sombrero. Cuando el operario joven pasa sin sombrero junto al señorito sin sombrero, luce una mayor semejanza de destinos, como si estuviesen más próximos a un acuerdo y pudiesen quedar convertidos en lo mismo de la noche a la mañana. Las igualdades van a poder dar más grandes saltos gracias al sinsombrerismo. Se está en manifestación perpetua y se camina, gracias a la huelga de sombreros, a una huelga de vanidades y presunciones. (pág. 284).

Es muy evidente el afán de reconciliación para evadir un conflicto de clases mediante un buen humor confusionista, que, en contra de las manifestaciones políticas, pone de manifiesto los puntos de semejanza que puedan unir a las personas que tienen muy poco en común. Otro

pasaje demuestra la diferencia entre lo cómico negativo, correctivo y satírico —'La humanidad con sombrero es de un cómico serio y ramplón'- y el humor positivo y constructivo —'Sin sombrero será humorística y comprensiva' (*ibid*, pág. 303). El sombrero representa el cerrazón de las ideas fijas; el humor, al quitárselo, significa apertura, y renuncia tanto a la ambición de poder como a las ideologías fijas e inflexibles. La consigna de Ramón el sinsombrerista (personaje claramente portavoz del autor) es ésta: 'Nos haremos la revolución sin compromisos' (*ibid*, pág. 295); y sería una revolución sin violencia, porque 'Ramón temía siempre la agresión humana' (*ibid*, pág. 297). Acusar a Ramón de cobardía o cinismo, en vez de comprender su miedo en este contexto, me parece insensato, especialmente si se dice para rebajar lo creativo de su humor.

Ramón mantuvo su independencia artística y siguió rechazando todo compromiso político, y por eso él y su arte sufrieron el abandono, incluso el desprecio, al menos por algún tiempo. Pero con cada día que pasa se ve que va recobrando su vigencia, al tiempo que la palabra castellana de *compromiso* va adquiriendo cierto matiz de compromiso en el sentido inglés de *compromise*, de transigencia, de término medio, término, si se me permite el juego conceptual, imprescindible para cualquier estado liberal. Es de sumo interés recordar al respecto que Ortega, en su primer texto sobre la vanguardia, el brindis de banquete de diciembre de 1921 (reproducido en *La Sagrada Cripta de Pombo*, págs. 410-14), llamó a los pombianos 'la última generación liberal' (*ibid*, pág. 414) y a Pombo 'el único mito del presente' y 'la última barricada' (*ibid*, pág. 412). Por la palabra 'última' Ortega se refería no sólo a su liberación de toda tradición estética, sino también a su desaparición en un futuro conflicto con 'una próxima generación, en quien un nuevo sentido de la vida nada liberal comenzará a pulsar' (*ibid*, pág.

414). Ortega estaba viendo venir lo que más tarde sería la rebelión violenta de los movimientos de masas contra el liberalismo. Con la frase 'único mito del presente' veía en Pombo (léase Ramón) lo que podemos considerar una de las virtudes de esa cultura liberal amenazada: 'el lujo vital'. Ortega incluso recurrió a Nietzsche para decir que 'vivir' 'es más vivir, es lujo de vida', es 'la creación de mitos'. Y el mito de Pombo tenía para Ortega una 'resonancia alegre y un cromático resplandor de farsa'. O sea, el humor de vanguardia ramoniano en su barricada liberal de Pombo hacía un trabajo de subversión creativa, de renovación de lo viejo con lo nuevo, pero sin ruptura violenta, con la sutileza del arte y el buen humor, infiltrándose en el centro geográfico y psicológico del país, como bien lo vio Ortega: 'Han querido ustedes infeccionar de fantasía el corazón mismo de lo burgués' (*ibid*, pág. 412).

Ramón en el prólogo de *Ismos* (1931) recuerda cómo tuvo su primer contacto con el arte de vanguardia en el parisiense Salón de Independientes en 1910, intuyendo ya 'que allí estaba la barricada y trinchera del porvenir' (pág. 9). Reivindicando su postura constante de vanguardista, orgulloso de haber sido 'tiroteado en la vanguardia', se proclama ser 'en la actualidad porvenirista, que es situación menos guerrera y menos retórica que futurista' (*ibid*, págs. 10-11). Efectivamente, Ramón siguió combatiendo sin violencia ni retórica en la vanguardia, tanto contra la tradición artística como contra la revolución política (socialista o nacionalista, da lo mismo), y durante mucho tiempo de autoexilio y olvido, parecía que había perdido. Pero puede ser que el porvenir vaya recuperando el arte humorístico de Ramón, porque su término medio entre poesía y prosa, lo lírico y lo cómico, fue en última instancia una transacción liberal del arte de vanguardia con el público, siendo el ramonismo una vanguardia del porvenir con la que finalmente se ha casado la burguesía, después del ocaso de las otras

vanguardias, artísticas y políticas, tan violentas que han terminado por destruirse a sí mismas.

En fin, esa postura liberal y ambigua, de transigencia, 'compromiso' en el sentido más paradójico de la palabra, es la que mejor corresponde, creo yo, al significado esencial del arte de Ramón, a la precaria y deliciosa congruencia, cómico-poética, entre dos incongruencias, que es la base de su estilo, de su buen humor, y de su relación de escritor vanguardista con el público.

BIBLIOGRAFIA

Además de las obras de Bergson, Freud, Ortega, Paz y Shattuck mencionados en el texto, de obligada consulta son también los siguientes trabajos, en orden cronológico. Cardona (1957), tiene un capítulo precursor y todavía vigente sobre 'Ramón's Humor'; Gaspar Gómez de la Serna (1963) acierta con la 'Medida del humor', viéndolo como producto de vanguardia; Vilas (1968) dedica un capítulo a Ramón; Daus (1971) incluye una sección sobre humor; Umbral (1978) arroja luz sobre el tema en casi todos sus capítulos; García de la Concha (1984) repasa la bibliografía; Nicolás (1988) tiene un nutrido apartado sobre humorismo; Soria Olmedo (1988) documenta la crítica vanguardista pero empujeña el papel de Ramón; Hoyle (1989) estudia la incongruencia de la greguería; Abellán (1991) destaca a Ramón como 'precursor y arquetipo' del 'vanguardismo' (págs. 118-24); Nicolás (1991) actualiza la idea de greguería; Serrano Vázquez (1991) hace un análisis detallado pero mecánico, de tesis doctoral, sin superar los límites de Bousoño y Bergson; Aullón de Haro (1992) ve muy atinadamente el humor ramoniano como foco central de la poética de vanguardia; el número de *Insula* (1995) dedicado al 'Humor y literatura en la vanguardia' tiene comentarios pertinentes (págs. 3, 12-13 y 19-20); Soria Olmedo (1995) comenta *Ismos*; y Hoyle (1996) estudia la importancia vanguardista de Ramón.

Las referencias son a las siguientes ediciones:

- Abellán, José Luis. 1991. *Historia crítica del pensamiento español*, vol. V/iii. Madrid: Espasa-Calpe.
- Albérès, R.-M. 1959. *L'Aventure intellectuelle du XXe siècle: Panorama des littératures européennes, 1900-1963*, 3a ed. París: Albin Michel.
- Aullón de Haro, Pedro. 1992. 'El humor en la poesía moderna y contemporánea'. *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 10 (1992), 201-26.
- Bergson, Henri. s.a. *La risa: ensayo sobre la significación de lo cómico*. [de *Le Rire: essai sur la signification du comique*, 1900]. Valencia: Prometeo.
- Bousoño, Carlos. 1970. *Teoría de la expresión poética*. 2 vols. Madrid: Gredos.
- Cardona, Rodolfo. 1957. 'Ramón's Humor', en su *RAMÓN: A Study of Gómez de la Serna and his Works*. New York: Torres, págs. 68-112.
- Daus, Ronald. 1971. 'Humor', en su *Der Avantgardismus Ramón Gómez de la Serna*. Frankfurt: Klostermann, págs. 179-88.
- Freud, Sigmund. 1990. *El chiste y su relación con lo inconsciente*, trad. L. López Ballesteros [de *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 1905], 8a ed. Madrid: Alianza.
- García de la Concha, Víctor. 1984. 'Ramón y la vanguardia'. *Historia y crítica de la literatura española*, ed. F. Rico, vol. VII. Barcelona: Crítica, págs. 205-18.
- Gómez de la Serna, Gaspar. 1963. 'Medida del humor', en su *Ramón (obra y vida)*. Madrid: Taurus, págs. 114-21.
- Hoyle, Alan. 1972. 'The Politics of a Hatless Revolutionary: Ramón Gómez de la Serna'. *Studies in Modern Spanish Literature and Art Presented to Helen F. Grant*, ed. N. Glendinning. London: Tamesis, págs. 79-96.
- 1989. 'El problema de la greguería'. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. S. Neumeister, vol. 2. Frankfurt: Vervuert, págs. 283-92.
- 1996. 'Ramón Gómez de la Serna and the Avant-Garde'. *Changing Times in Hispanic Culture*, ed. D. Harris. Aberdeen: University of Aberdeen, págs. 7-18.

- Insula. 1995. 'Humor y literatura en la vanguardia', núm. 579 (marzo).
- Nicolás, César. 1988. 'Humorismo', en su *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura, págs. 108-13.
- 1991. 'Introducción: (Al margen) de la greguería', en R. Gómez de la Serna, *Greguerías: Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa-Calpe, págs. 9-38.
- Ortega y Gasset, José. 1983. 'Supra e infra-realismo', en su *La deshumanización del arte (1925)*; reimpr. en *Obras completas*, vol. 3. Madrid: Alianza, págs. 374-75.
- Paz, Octavio. 1974. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Schopenhauer, Arthur. s.a. 'Teoría de la risa', en su *El mundo como voluntad y como representación*, trad. A. Zozaya y F. González Blanco [de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 1819], vol. 2. Madrid: La España Moderna, págs. 134-49.
- Shattuck, Roger. 1969. *The Banquet Years (The Origins of the Avant-Garde in France: 1885 to World War I)*. Londres: Jonathan Cape.
- Serrano Vázquez, M^a del Carmen. 1991. *El humor en las greguerías de Ramón: recursos lingüísticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Soria Olmedo, Andrés. 1988. *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-30)*. Madrid: Istmo.
- 1995. 'Ramón Gómez de la Serna's Oxymoronic Historiography of the Spanish Avant-Garde'. *The Spanish Avant-Garde*, ed. D. Harris. Manchester: MUP, págs. 15-26.
- Umbral, Francisco. 1978. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vilas, Santiago. 1968. *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

**LUISA SOFOVICH,
LA FLECHADORA CRIOLLA O LA OTRA Y
DEFINITIVA VIUDA BLANCA Y NEGRA**

RAFAEL FLÓREZ, *EL ALFAQUEQUE*

Mi medio ser me propulsa a ello. Medio ser, medio ideal también, porque “si lo lográsemos saldríamos gritando por el mundo que lo habíamos logrado”. Escribo desde la melancolía –plena “saudade”– cuando la memoria es el espejo donde vemos a los ausentes (Jouvert). Memoria de león –soy Leo- de “ojos verdes” que diría mi entrañable colega y amigo manolo Vicent. Y después, mucho después, de haber retratado a Luisa Sofovich en mi “Ramón de Ramones”, libro del centenario 1888-1988 (coño, que hay que buscarlo para leerlo y enterarse de una puñetera vez por todas). La esquematizo “La Flechadora Criolla”. De Carmen de Burgos “Colombine” y Ramón digo asimismo que era “la Matrona de su República de las Letras y las Sábanas Blancas”. Entonces, qué puedo decir todavía de Luisita, como me escribía RAMÓN mandándome saludos de ella durante nuestro epistolario Buenos Aires-Madrid y a la viceversa? ¿Qué puedo decir más? Sí, puedo. Y debo.

Tuve con ella una “única” relación amistosa de mutuo afecto desde aquella su estancia española durante el breve viaje de vuelta e ida en 1949, en Madrid. ¿Qué hubo de solapada inquina hacia lo hispánico o matritense? La noté cierto resentimiento por nosotros, los españoles o habitantes matritenses, debido al piso desvalijado –de la calle Villanueva, 36- durante la Guerra Civil, piso ocupado por unos “evacuados” (refugiados) que se decía entonces. Todo un misterio puesto que al emigrar RAMÓN y Luisa en agosto del 36 se lo confiaron a sus íntimos Salvador Bartolozzi y Magda Donato, convertidos en milicianos destacados.



Luisa y Ramón, en 1931

Aprovechando mi relación fluida y afectuosa con la pareja RAMÓN-Luisita, ¿pude haber tenido otra relación más personal todavía? Sin locura napoleónica de manicomio me quedé desde el primer momento “éperdument épris, épris comm'une bête”: perdidamente prendado, rendado –diríamos en España- como un borrico. Tal que decía un historiador sobre Napoleón con Josefina, él de veintiséis años en brazos de la mujer madura. ¿Proponerlos un “menège a trois”? Me faltaba

madurez sexual. Atraído por su belleza judaica, me sentía potencialmente mozárabe y toledano. Morena atractiva, esbelta, con repeinado y moño bajo, a los Cleo de Merode, y piernas vigorosas, puede que con su mirada siempre misteriosa –tal la mismísima Gioconda-, me ponía túrgido, lascivo respetuoso. ¿Transgredir en lo más íntimo al transgresor supremo de las letras que era RAMÓN, el que resucitaba miles de Venus en cada obra?

Intentar ponerle cornamenta a mi RAMÓN del alma mía, del alma mía RAMÓN? Impensable. Ni siquiera ya ella de otra y definitiva viuda blanca y negra durante sus viajes y contactos en Madrid para concretar con el alcalde Carlos Arias Navarro la entrega del despacho ramoniano bonaerense. Al principio de esto se hospedaba por cuenta del Ayuntamiento madrileño en el Hotel Palace, y hacía compras por Madrid cuyas facturas se las pasaban al Municipio. Hasta que el alcalde Carlos Arias Navarro se hartara y limitara dicha estancia en el menos lujoso Hotel Versailles, de la también céntrica calle de Covarrubias. Junto a su sobrino David Gómez de la Serna y Santiago –hijo del hermano Javier, ingeniero y ya fallecido- me invitaban a salir a cenar. La última fue en uno de los restaurantes argentinos *Tranquilino* –el de la calle de Jardines esquina a Montera- y luego fuimos a recorrer los posibles lugares en que el Ayuntamiento podía colocar el monumento terminado obra del escultor y amigo Enrique Pérez Comendador. Noche madrileña en que recorrimos las plazas de la Cebada y alto de Cascorro cara al Rastro y abajo en la explanada del Campillo del Mundo Nuevo. Ninguno de esos lugares fueron los definitivos sino los jardines de Las Vistillas. Hacíamos, pues, un trío decente. Yo continuaba en mis trece prudentes y junto al sobrino David la dejábamos en el interior del Hotel Versailles, Lejos de toda tentativa de acompañamiento más a fondo, escaleras o ascensor arriba. No tuve más



Luisa Sofovich, por *El Alfaqueque*

contactos posteriores, aunque ella colaboraba en algunas de las páginas culturales del diario falangista “Arriba” en las que yo trabajaba bajo la dirección del catedrático Sabino Alonso Fueyo. Aquellas colaboraciones de ella resultaban una delicia de la literatura porteña.

Murió de ebúrnea viuda blanca y negra allá a los cincuenta y ocho años de edad, en agosto de 1970 y fue inhumada en el cementerio israelita de Los Olivos, localidad próxima a Buenos Aires. La noticia inmediata me la facilitó Pablo Corbalán, hijo del poeta pombiano Martínez Corbalán, amigo tertuliano mío y jefe del suplemento de arte y letras del diario “Informaciones”, el decano de la tarde madrileña. Siempre recordaré a “La Flechadora Criolla” desde mi medio ser.

ZOOGUERÍAS (DE JOÃO GUIMARÃES ROSA¹)

ANA MÁRQUEZ , introducción y traducción
ameds@sapo.pt

INTRODUCCIÓN



João Guimarães Rosa nació a principios del siglo XX en la región de Minas Gerais (Brasil), y es uno de los escritores más importantes en lengua portuguesa de todos los tiempos.

Pertenece a una generación heredera de dos corrientes estéticas: el modernismo brasileño, con su preocupación por el lenguaje y sus señas de identidad, y la corriente regionalista, que traduce los tipos, paisajes propios. Médico de formación, recorre de joven todos los caminos del sertón brasileño: esa será su fuente inagotable de creatividad.

Su conocimiento de innumerables lenguas en uso (alemán, holandés, inglés, italiano, francés, español, y claro, portugués), conocedor de las lenguas clásicas (latín y griego) y de las lenguas orientales (árabe, chino, incluso sánscrito), incorpora a su obra todo ese caudal, aun siendo el "hablar sertanejo", los giros propios de su zona natal los que moldean y configuran su obra.

Su vida fue una auténtica aventura: destacado debido a sus conocimientos lingüísticos por el cuerpo diplomático brasileño a Alemania en pleno ascenso del nazismo, tuvo que huir viajando por Inglaterra y

1 Nace João Guimarães Rosa en un pueblo de Minas Gerais (Brasil) en junio de 1908. Estudió medicina y la ejerció en zonas interiores de Brasil. Médico militar en la guerra civil de 1932. Diplomático, es cónsul en Hamburgo durante el régimen nazi, secretario en la Embajada de Bogotá y posteriormente consejero en París (1948-1951). Cuentista, novelista, Académico de las Letras en Brasil, murió tres días después de tomar posesión, en 1963.

otros países. De vuelta a Brasil, se dedicó exclusivamente a escribir. Su obra es extensa. Destaquemos: *Sagarana*, *Estas histórias*, *Em Urubuquauquá no Pinhém*, *Ave Palavra*, y su gran epopeya: *Gran Sertón, veredas*, traducido admirablemente al castellano por Ángel Crespo.

La obra de G. Rosa es una explosión ficcionista y lingüística que hace estremecer todos los cánones. Su instinto de lo mágico y lo mítico se aposenta en lo real de los seres, paisajes, costumbres y sobre todo en la palabra, que supo manejar dentro de su inmenso amor por ella. Regionalismos, arcaísmos, innovaciones de vocabulario y estilísticas, osadías sintácticas.... constituyó un reto y acicate para traductores de todo el mundo, pues está traducido a decenas de lenguas.

Una pequeña anécdota para terminar. Se cuenta de un traductor que, ante el editor que iba a contratarlo, y a la pregunta de éste sobre qué lenguas traducía, respondió: "Bueno, traduzco del inglés, francés, alemán... y además, traduzco a Guimarães Rosa".

*

De su libro "Ave, Palavra" he tomado esta selección, que denomino "ZOOGUERÍAS"

Al leerlas y disfrutarlas percibí que éste es el espíritu de la greguería. Nada de extrañar, pues Guimarães es a la literatura brasileña lo que Ramón Gómez de la Serna es a la literatura española. Un caso único de creatividad, imaginación, y ese "estar al otro lado" para percibir destellos, fragmentos situados más allá de nuestro común entendimiento. Vislumbres.

Es así, con este convencimiento de que, sin entrar en reflexiones sobre escuelas, academicismos y estudios pormenorizados, hay mucho en común entre los dos autores, me decidí a traducirlas para ofrecerlas a todos los admiradores de Ramón. Sé que el auténtico ramoniano, va a disfrutar grandemente con estas "Zooguerías". Por lo menos, espero, tanto como yo disfruté al reelaborarlas en nuestra lengua.

ZOOGUERÍAS

Un león ruge a plenos trombones.

El puercoespín: ¡se ha despaltado!

Y el conejillo de pie, perplejo. O sea, sentado. El conejo, siempre aprendiz de no-aventura y susto.

La jirafa –sin intervención en el paisaje: impar, allí en medio, hecha una corbata.

Jirafa –la indecapitable a ojo vista.
La jirafa de Pisa.

Un conejo ha brincado en el aire -como la gente estornuda.
Y los ojillos de la ardilla brincan también.

La cebra se rasca contra un árbol, tan leve, que ni una raya se le borra.

Los antílopes ocultan su desprecio desvolviendo el rostro.

¿El elefante camina sobre docenas de huevos?
¡Elefantástico!

La serpiente es solipsista, escurrida perfecta, en su murmurante movimiento, desenderechada, lista: como la hebra enhebrada en la aguja.

El águila: desenvainada.

Las lechuzas de cabezas redondas: color de piano, color de periódico.

La espina de la zorra es una especie de serpiente.

Un orangotango de arrugas en la frente; que, sin faltar el respeto, hay veces que recuerda a Schopenhauer.

El orangotango, capaz facundo de mutismo. Para risotar, se pone las manos en la cabeza. Es más triste que un hombre.

Todo caballo, de perfil, egipcio (Aquella cara que se proyecta)

La masa principal: elefante.
Un volumen cerrado: rinoceronte.
Lo amorfo remedado: hipopótamo.

La comadreja fluye – ella es sólo su sombra.
La caballez de la cebra: arrayada, indigitada, impresa, polpuda; equi-necesaria.

La leona se nos ofrece: único verbo posible (cuando se hace estrábica, con el ultrabostezo armado).

La pantera negra, ¿y las estrellas?

Jirafa, ¡ah! Su cuello, mástil totémico. Su hocico de goma chata. Su cabeza –concuanta concha marina.

Lo cómico en el avestruz: tan caballar e incocinable, intenta incluso así levitarse.

Lo noble en el avestruz: su cómico (el perseverar en lo dicho, indicio de terca inocencia, esto es, de carácter).

Dos cebras pelean: se tiran contra a contra, empinadas, y todo, zás, zás, son relámpagos.

La zorra, hereditaria anciana: Su andar, su astucia-audacia. Avanza, pero con pasos de quien se retira.

Más del avestruz: valga también llamarlo solo estruz, solamente.

El gorila-hembra. La chimpanza o chimpancefa. La orangovalsa. (Y no acertará menos quien diga la chimpanzona).

El joven leopardo coreano –cabezudo y gatorro-sufre de seriedad.

En fin, la gacela: de mentira, de verdad, cabritilla, mulatita.

Tigres, recrespos, dentro de constantes andantes círculos.

La pantera, sembrada, dada, enjaulada.

Un desbrinco de oso.

Leoncillos y tigrecillos comen: en los pedazos de carne, bofe e hígado, ganan también gotas de vitaminas.

El dromedario a-pesar-de. El camello, además-de. La jirafa, sobre todo.

Incluso en el descenso, el salto del caballo es ascendente.

Caballo negro que huye: cabellos que no se retienen.

Pelícano: viejo picudo. Su pico piensa. Su presencia semiebria, eqüiborracha.

La garza acecha a los pájaros: su pico es capaz de despepar en el espacio una melodía.

Bello verbo teórico: el graznar del cisne.

Y está el beso de las garzas – tal cual tierna especie de esgrima.

El pato tiembla-pico. Pero con lo que come es con el pescuezo.

Garzas amorosas: plumas escalofriadas, navajas en alto, esbozan baile, en un restallar de mandíbulas.

Una panoplia de gavilanes.

Una constelación de colibríes.

Un ancladero de caimanes.

El macaco: hombre desreglado. El hombre: viceversa; o ídem.

El lince: de ojos cerrados.

La ardillita, esto es, su posterior penacho.

Los castores, con un gesto del que cuenta dinero, murmuran secretos a los troncos de los árboles.

El rápido deslomamiento, fingido, del lobo.

Monólogo del mono Simón, que se vende por media cáscara de fruta:

- *A los hombres lo que les falta es sinceridad...*
Dicho lo cual, se pone a hacer monadas, espontáneo.

El macaco es al hombre lo que el hombre es a x.

Las gacelas asustadas se alinean flexilfácilmente.

La jirafa de Nigeria en el andar pone los pies por manos.

La jirafa Massai: para tan menuda cabeza, tanto andamio.

La jirafa de Cabo – monumento a las máculas.

La jirafa simplemente: - *¡Excelsior!*

La jirafa, la he admirado alpinísticamente.

Una mariposa tiritita.

El perro vive las sobras de la vida humana. El macaco, sus sombras.

El canguro, pies clownescos, no es que se arrodille al revés.

Zumbón, baba en los morros, un camello sin prolegómenos.

La lechuza no augura: lo que hace es saber los secretos de la noche.

A la gacela que fino pisa: - *¡Oh florecilla de cuatro tallos!*

Sólo el centelleante instante sin futuro ni pasado: el besa-flor.

El caracol se suena, nariz adentro.

Tortugas, en las losas: se atolondran removiéndose, que ni ratas por debajo de chisteras.

La rana y el (imposible) rano (¿por hipótesis?) se aman, también.

Una cascabel, en las encogidas. Su masa infame.

Un palomo en el nido – como navío en el mar.

Perdonar a una cascabel: ejercicio de santidad.

Sin tierra ni tallo, como las mariposas.

Por la cascabel, por transparencia, se ve el pecado mortal.

El aligador, de gordos brazos, se dilata debajo del agua, todo hinchado, esponjoso, embebido, reblandecido, incrustado de castañas.

El cocodrilo nilótico, también subacuático. Niños le tiran moneditas. Leviatán mal acepta moverse. Su destino era ser un dios. Su cola debe ser enérgica.

El feneque es la raposita del Sahara, que come ciruelas y pan mojado en leche y brinca por juego; casi más pequeña que su par de orejas; pero dándose con amorosos ojos, medio niña y graciosísima.

Hay también la risa del cocodrilo.

El sapo no cierra los ojos: los guarda, reentrándolos en la caja de la cabeza.

El conejo, sólo de estar quieto, o inquieto, inspira gran misericordia: la lana temblorosa de un conejo.

Camello: Cuya cara es de esnob.
Con una cebra de verdad, es posible discutir.

Lo que pasa es que las focas son calvas.

Dromedario: ser piramidal.

Elefante: la trompa es capaz de todo, hasta del retorcer de manos de desesperación.
El macaco es demasiado social, para valer algo.

El ponerse en cuclillas de los leones. Sus ilíacos como alas. León y leona. Siempre se acomodan, en el triclinio.

Pantera negra: en la luz verdosa de sus ojos, se lee que la crueldad es una locura tan fría, que necesita del calor de sangre ajena.

La masa dura de un tigre. Su máscara de paje tatuado.

El tigre casi ha relinchado.

El pavo real blanco: una artista, en hada. ¿Novia? Su cola descende, grave, estera sin peso. La yergue, la mitad, y dice en alto: *R'rau-rrau-rrau-rrau...*

El pavo real, azul-verde, joyas: es una española. Clama: ¡*Ñau, Ñau!* La cola pupilando: cada ojo de pavo real, mira el cielo y no el suelo.

El cisne, cisna. La cisne sin finezas.

Pajarillos pían, de esto y de aquello: crisis, mil vírgenes, vida difícil...

El cisne oyendo la alegría de los mirlos: -Cantaré, más tarde.

El patito se vuelve de espaldas, para poder bajar el barranco.

Un pingüino: en pie, en paz, en pose.

Leones al aire libre: fácil fuerza. Se espera siempre su rugido, como el de nubes tempestuosas.

DOS ANÉCDOTAS SOBRE CARMEN DE BURGOS Y LUISITA SOFOVICH CONTADAS POR JOSÉ RUIZ-CASTILLO BASALA

JUAN V. DAZI
juanvdazi@gmail.com

José Ruiz-Castillo Basala nació en 1909 en Madrid, donde murió el 1991. Estuvo casado con Matilde Ucelay (1912-2008), la primera mujer titulada en arquitectura en España (1936). Es hijo de José Ruiz-Castillo, fundador de la editorial *Renacimiento* (Sevilla, 1910) y, posteriormente, tras disolverse ésta en 1914 por las dificultades económicas con los países sudamericanos derivadas de la primera guerra mundial³, de *Biblioteca Nueva* (Madrid, 1915). En su libro *El apasionante mundo del libro. Memorias de un editor* nos cuenta, arrancando desde su infancia, mucho del mundo literario español de la anteguerra.

La familia se traslada a Madrid, a la calle Lista, donde el padre organiza la estructura administrativa de la editorial, en la que él realizaba casi todos los trabajos, desde la expedición de facturas, la contabilidad, la correspondencia, el almacenaje y la paquetería hasta la estafeta de Correos, sin más ayuda que la de sus hijos –a medida que se iban haciendo mayores: siete u ocho años-, Manuel y Luis y, más adelante, Miguel, José -el propio narrador de los hechos- y el menor, Arturo.

Cuenta en el libro citado⁴ cómo la iniciativa de la publicación de las *Obras Completas* de Sigmund Freud se debió a la generosidad de Ortega y Gasset, quien aconsejó a su padre la edición, seguro como estaba de la gran trascendencia que su obra alcan-

1 José Ruiz-Castillo Basala: *El apasionante mundo del libro (memorias de un editor)* Agrupación Nacional del Comercio del Libro, Barcelona, 1972, p. 93.

2 *Idem anterior*, p. 108 y ss.



Redacción de *España*, semanario de la vida nacional, 1915. De izquierda a derecha, sentados: José Ortega y Gasset, Azorín, Pío Baroja y Ramón Pérez de Ayala; de pie: José Ruiz-Castillo, Rafael de Penagos, Luis García Bilbao, Luis Bagaría, Luis de Zulueta, Gustavo Pittaluga, Luis Bello, Fernando Marco y Juan Guixé

Redacción de *España* en 1915; el primero por la izquierda, de pie, es José Ruiz Castillo (foto tomada del libro citado, p. 240)

zaría. Entre uno y otro existía ya una notable amistad y una consolidada relación profesional, habiendo sido su padre –por impulso de Ortega- gerente de la empresa editora de la revista *España*.

En 1919 ingresa José en el Instituto-Escuela, entonces en el nº 8 de la calle Miguel Ángel, del que nos cuenta:

En el Instituto-Escuela se impartía la enseñanza prescindiendo al máximo de textos escolares. Veníamos obligados a tomar apuntes de las explicaciones en clase, y generalmente se practicaban los exámenes por escrito. Los profesores no regateaban esfuerzos en su abrumadora casi “plena dedicación”, pues daban tres o cuatro clases diarias, sin contar las prácticas. Aparte las excursiones con sus alumnos durante casi todas las medias jornadas de los sábados a los museos de Madrid y a los centros industriales de interés pedagógico.⁵

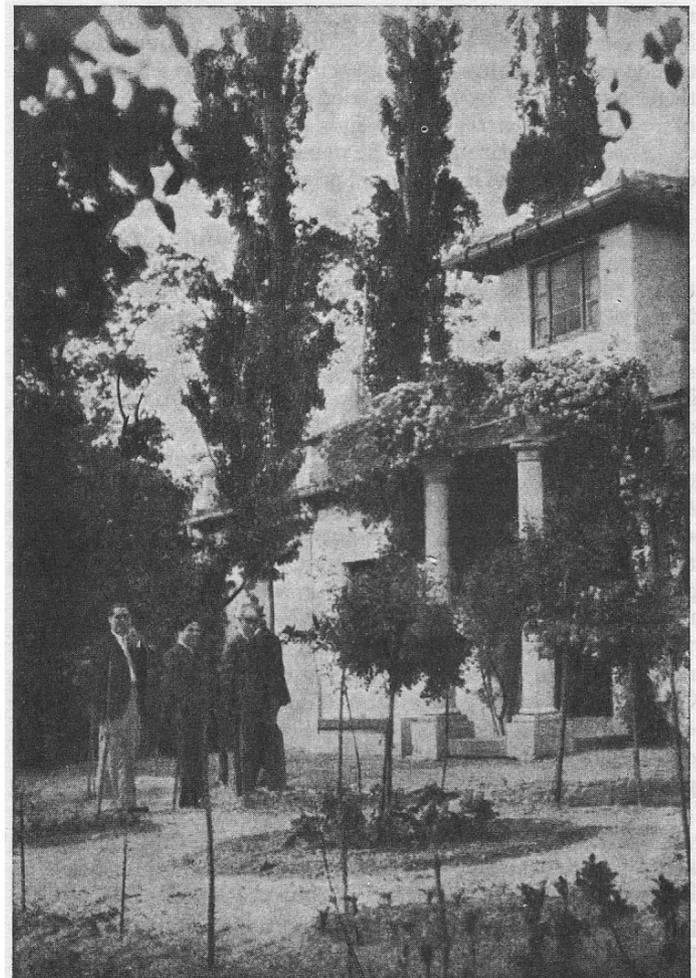
3 *Idem anterior*, p. 155.



TEXTO 1

José Ruiz-Castillo Basala: *El apasionante mundo del libro (memorias de un editor) Agrupación Nacional del Comercio del Libro*, Barcelona, 1972, p. 263-265.

Cómo antes decíamos, por aquella misma época, y durante varios veranos, el invitado de honor a pasar unos días en nuestra finca de La Granja siempre fue Gómez de la Serna. Mi padre le había conocido precisamente a través de Ortega, quien le recomienda que publique algún libro del joven escritor, sugerencia que es inmediatamente aceptada. Ramón compone su primer volumen de los aparecidos en Biblioteca Nueva con una serie de breves trabajos, a los que bautiza *Muestrario* (1918). Le sigue en el mismo año la primera gran novela de que es autor, *La viuda blanca y negra*, fruto del planteamiento para Gómez de la Serna 'de que había que escribir una novela larga, algo sostenido, con título novelesco'. 'Hasta que lograrse eso no sería escritor –sigue narrando Ramón en su *Automoribundia*-. Así, por esa perentoria obligación, nació *La viuda blanca y negra*, escrita en el verano madrileño, con la obsesión del crimen, los celos y el aire trasnochador y verbenero'. También en el propio año de 1918, Gómez de la Serna redacta su extenso estudio *In memoriam* de 'Silverio Lanza', póstico de una antología del autor injustamente olvidado, que firmaba con el aludido seudónimo, y que se incorpora a nuestro catálogo.



Ramón Gómez de la Serna, en la Huerta del Venado, entre mi padre, a su izquierda, y mi hermano Luis, delante de la primitiva vivienda, según proyecto del entonces estudiante de arquitectura, Fernando García Mercadal

De izquierda a derecha: Luis Ruiz-Castillo, Ramón y José Ruiz-Castillo (padre), en la *Huerta del Venado*, finca que los Ruiz-Castillo poseían en La Granja de San Ildefonso, Segovia. (foto tomada de la p. 264)

Ramón era un espectáculo en sí mismo, de quien hacía una verdadera creación. Su fina cortesía, su

juvenil euforia habitual, su polifacético ingenio y su agudo comentario humorístico de los incidentes de cada instante. Bromeaba a todos los niveles, para mayores y también para los menores de su entusiasta auditorio familiar. Aunque su bella y caudalosa voz de barítono, a veces incluso tremolante, inundaba el amplio corredor de nuestra casa, solía pedir un par de almohadones para elevarse sobre el resto de la nutrida concurrencia familiar.

Durante uno de aquellos veranos, y como Gómez de la Serna ha unido su temporal destino a la notable escritora Carmen de Burgos (*Colombine*) –fracasada en su matrimonio-, mis padres se atreven a invitar a la nueva pareja para que pase con nosotros un par de semanas. El para entonces inusitado rasgo es recogido por Carmen y por Ramón con emocionado agradecimiento. El gran escritor no puede producirse con más gentileza: acepta bajo la condición de no compartir con *Colombine* la invitación, sino fraccionada en períodos sucesivos a disfrutar por cada uno de los dos invitados.

De tal suerte, Carmen nos acompañó unos días de veraneo. Cierta atardecer, y con el propósito de amenizar la velada, *Colombine* nos propone celebrar una sesión espiritista. Mi padre, como es lógico, se muestra primero reacio, transigiendo luego, no obstante, por cortesía. Los preparativos y el inicio de lo proyectado resultan carentes de interés y en cierto modo hasta enojosos para el pequeño grupo que componemos con nuestra invitada un sector de la familia. Según Carmen, uno de mis hermanos parece resultar un excelente médium *escriba*. Se formulan a los ‘espíritus’ varias preguntas más o menos banales, con escaso o mediocre resultado. Como aquel día la prensa había publicado extensas informaciones sobre lo que se llamó ‘El crimen del expreso de Andalucía’, que por su dimensión y ferocidad conmovió a todo el país, y la policía carece de pista alguna para esclarecer el suceso, mi padre,

burlonamente, sugiere a Carmen que pida información a los espíritus sobre los asesinos. El médium se prepara, lapicero en ristre. Apagamos la luz, y después de unos cuantos segundos se vuelve a encender. Mi hermano ha escrito: ‘Teruel.’ Ante el absurdo de relacionar con el crimen a una provincia española, la sesión de espiritismo se da por terminada. A la mañana siguiente aparece, en una modesta vivienda madrileña, el cadáver de un suicida, que es identificado, de apellido Teruel, como uno de los coautores del famoso crimen, y que constituye el origen de la pista conducente a apresar a los demás.



TEXTO 2

José Ruiz-Castillo Basala: *El apasionante mundo del libro (memorias de un editor)* Agrupación Nacional del Comercio del Libro, Barcelona, 1972, p. 287-289.

Cuando Ramón regresó de su segundo viaje a la Argentina, mi padre quiso festejarlo invitándole a una pequeña excursión a cualquiera de esos pequeños enclaves donde se ha condensado nuestra historia: Toledo. Para que la jornada resultase más placentera, Gómez de la Serna también fue invitado a que designara algún otro amigo que completara el grupo. *Azorín* fue el elegido.

Para entonces Ramón ya había recorrido varias etapas de su amor por Luisita Sofovich. Superado ese efímero momento de ocultación amorosa, acababa de inaugurar el irreprimible deseo de proclamar sus sentimientos: propuso que Luisita se integrase en aquel cuarteto de la amistad. Yo fui de chófer.

La mañana era primaveral. Poco antes de tomar el aperitivo de el Greco en la iglesita radicada en Illescas, *Azorín* me suplicó una parada al borde de los trigos mecidos por la brisa. Descendió del automóvil y pausadamente alineó con los surcos su caminar, hasta que una escarpadura nos ocultó su persona. La inusitada ausencia fue coreada por el silencio de los demás.

Azorín, a su regreso, ofreció a Luisita un ramo de amapolas recogidas desflorando el trugal.

UN PASEO POR LAS IMÁGENES DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA EN INTERNET

JUAN CARLOS ALBERT ATIENZA
juan.juancarlos@gmail.com

No son muchas las fotos que se conocen de Ramón. Quizá éste sea motivo suficiente para el presente trabajo, que se ha centrado en las imágenes que los buscadores de la web remiten al interesado. La relación, de la que se han eliminado las repetidas o claramente variantes, no alcanza las que no he sido capaz de encontrar, evidentemente, sujeto como se está a las servidumbres de las redes y a las obligaciones de tiempo, pero tampoco recoge las contenidas en los dos *sitios* que mejor han desplegado la vida y la obra de nuestro autor en el ciberespacio, nos referimos a los coordinados por Martín Greco y por quien firma, cuyas páginas son, respectivamente:

<http://www.geocities.com/greguerias/>
<http://www.ramongomezdelaserna.net/>

Las fotos se han intentado ordenar cronológicamente y se han numerado, para poder referenciar ahora las páginas que las contenían.

1
www.galeon.com/guarderiadefamosos/serna.htm
2
www.galeon.com/guarderiadefamosos/serna.htm
3
webs.demasiado.com/ltamargo/rgdlserna01.html
4
www.omerique.net/twiki/pub/Recursos/RGomezdelaSerna/ramongomezdelaserna.html
5
www.omerique.net/twiki/pub/Recursos/RGomezdelaSerna/ramongomezdelaserna.html

6
webs.demasiado.com/ltamargo/rgdlserna01.html
7
image.radio-france.fr/franceinter/_media/diff/380033280.jpg
8
www.fundacionginer.org/expo_chabas_01.htm
9
www.garcianieto.com/fotos_de_personalidades.htm
10
www.penclub.es/pagin/histo.html
11
www.nodulo.org/ec/2008/n077p01.htm
12
<http://conde-duque.blogspot.com/2009/02/rgs-el-psicologo-de-los-objetos.html>
13
www.jornada.unam.mx/2001/10/07/sem-discreto.html
14 y 15
minchinela.com/blog/2009/01/13/el-habitat-de-ramon-gomez-de-la-serna/
16
parnaseo.uv.es/ars/imagenes2/xx/nacional/1900/autos/ramon/ramon.jpg
17
castellano.nortecastilla.es/castellano/actualidad/2009-03-09-la-insurreccion-de-las-palabras
18
www.larioja.com/20090309/cultura/insurreccion-palabras-20090309.html
19
www.jornada.unam.mx/2001/10/07/sem-discreto.html
20
www.residencia.csic.es/ortega/exposicion/obra/seccion/obra146.htm
21
lacosastessa.blogspot.com/2008_12_01_archive.html

- 22
www.espacioblog.com/rrose/post/2006/04/18/una-maleta-dos-maletas-tres-maletas-
- 23
www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/15-2516-2007-04-22.html
- 24
margaritaxirgu.es/vivencia2/67bartol/67bartol.htm
- 25
minchinela.com/blog/2009/01/13/el-habitat-de-ramon-gomez-de-la-serna/
- 26
librosvarios.ifrance.com/yosoytu/cap68.html
- 27 y 28
www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3510-2007-01-08.html
- 29
mx.kalipedia.com/literatura-castellana/tema/renovacion-lenguaje-artistico-primeras.html?x1=20070418klplyllic_309.Kes
- 30
www.omerique.net/twiki/pub/Recursos/RGomezdelaSerna/ramongomezdelaserna.html
- 31
www.libreriaelastillero.com/index.php?mnu=documentos&id=8
- 32
rrose.espacioblog.com/post/2007/12/23/el-aleph-ramain
- 33
minchinela.com/blog/2009/01/13/el-habitat-de-ramon-gomez-de-la-serna/
- 34
www.elpais.com/todo-sobre/persona/Ramon/Gomez/Serna/4670/
- 35
cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/04709511911336539732268/p0000003.htm
- 36
animulavagula.hautetfort.com/archive/2005/11/05/le-tic-ou-le-tac.html#more
- 37
www.adn.es/cultura/20090324/IMA-1074-Serna-Palma-Gomez-escritor-tributo
- 38
www.verbolog.com/4rgserna.htm



La primera foto de Ramón que encontramos en la web es ésta, con algunos meses. Seguramente todavía no había nacido su hermano Pepe y vivirían en el primer domicilio de sus padres, en la calle de las Rejas nº 5, de Madrid.

De esta casa dejó Ramón una referencia en *Automoribundia*, cuando contó cómo, siendo ya joven, quiso volver a ver la casa donde nació y se hizo acompañar por un amigo, para mejor aguantar la impresión y el recuerdo.

La calle, que se llama ahora de Guillermo Roland, es muy corta y comunica la de Bola con la plaza de la Marina Española, adonde mira la fachada principal del Senado, a través de los jardines que la preceden.

Aprovechando la visita de Ramón y su mujer Luisa Sofovich a España en 1949, el Ayuntamiento colocó una placa en la fachada que recuerda el nacimiento, en ese inmueble, del *escritor*.

En esta otra foto veranos en Frechilla, Laguna, fue Registrador de la Propiedad en esa localidad de la provincia de Palencia, en cuya San Isidoro). En estas primeras experiencias trabajar por la noche, cuando sintió por vez mejor encontrarse. Javier y Julio. Dolores anuncia ya los mofle-



vemos a un Ramón joven, seguramente tomada en uno de los años en que su padre, Javier Gómez de la Serna y traductor de la Propiedad en esa localidad de la provincia de capital estudiaron internos él y su hermano Pepe (colegio de colegio nos cuenta el propio Ramón que tuvo una de las de *escritor*. Para cumplir un castigo, solicitó poder quedarse a siendo aceptada su solicitud. Quizá fue aquí, por su testimonio, primera la necesidad de apartamiento de su entorno diario para Tendría Ramón es esta foto 12 o 13 años. Ya habían nacido nacería con la familia ya vuelta en Madrid. La cara de Ramón tes grandes de la cara de O de Ramón.

¿Cuántos años tiene Ramón en esta foto? Quizá no más de veinte. Habría acabado o estaría a punto de concluir los estudios haberlos iniciado en su frente la onda del su dibujo a línea tan diplomática, sólo sus gesto compensan el blandura general del como también la pipa Carmen de Burgos y número de *Prometeo*, creó su padre para la de Canalejas. Ramón postura es contenida, ausencia de arrugas Por dentro, la tensión canalizaba a través se puede vislumbrar



de Derecho en Oviedo, después de la Universidad Central de Madrid. Tiene ya peinado que recogiera Francisco Bores en conocido. Pulcro, bien trajeado, con raya ojos en sombra y la falta de sonrisa en su convencionalismo de la composición y la rostro. La pajarita es un toque de distinción, que no está. Seguro que ya conocía a seguro que ya había sacado a la calle algún la *revista de ideas sociales y políticas* que difusión de sus proyectos dentro del partido está mirando fijamente al fotógrafo, y su ni sonrisa ni crispación. La juventud y la contribuyen al aire atemporal de la imagen. que soportaba Ramón en ese tiempo y que de su obra (véase *Morbideces*, 1908) sólo tenuemente. Todavía no ha llegado Pombo.



4

Esta foto es claramente anterior a la anterior, aunque la pongamos después. La cara es más juvenil, el pelo menos personal y la pipa casi postiza. Las motas de la foto merecerían ser las primeras greguerías pero aún no habían sido descubiertas. El pañuelo al cuello, el cuello duro, la chaqueta que parece más larga de como luego fueron, y las solapas que dudan entre ser de abrigo o de chaqueta, dan a la foto un aire antiguo, acentuado más aún por los retoques del fotógrafo. Mirada perdida casi seguro entre Madrid y Oviedo, por algún túnel de los que le traían y llevaban del *orvallu* y de su novia asturiana. Su aspecto le retrata sin ninguna duda como representante de la burguesía acomodada. Tiene Ramón una cualidad en esta foto: no parece demasiado afectado, ni demasiado rígido, a pesar de que las circunstancias favorecían serlo. Descansa el antebrazo sobre el respaldo del sillón y no tiene reparos en ofrecernos sus manos a la vista: manos aún regordetas, ausentes de la malicia y de los años que se van acumulando en ellas. Tampoco su mirada parece que esconda nada (en la foto anterior sí que lo parecía); se la ve limpia, tranquila y saludable. Su mano derecha quizá un poco torpe, como medio escondida sin querer esconderse. Podríamos llegar a pensar que la pipa es un añadido postizo, pero los años no permitían alardes técnicos: seguro que la tenía en la boca, aunque nada en su rostro revele tensión alguna para sostenerla. Tampoco sabemos valorar el anillo que muestra en su mano izquierda, pero nos parece casi de novia.



Un salto en el tiempo. En 1922 Ramón publica cinco libros y la revista *Buen Humor* le presenta multiplicado por cinco para conmemorarlo. La raya del peinado la lleva siempre a la izquierda: los dos ramones que vemos de frente los vemos bien; los de la izquierda y la derecha son simétricos respecto al real, pero.. ¿y el que está de espaldas? Creemos que también es el bueno, porque el brazo izquierdo parece siempre un poco más caído, y también el hombro derecho. ¿Está sonriendo? En todo

caso muy ligeramente. El mechón de pelo se le amontona sobre la cabeza multiplicando la onda en alarde de juventud. El traje es moderno, como podría ser el de hoy mismo. También lo parecen el cuello, las solapas y la corbata. Un corte clásico. Se le ve joven, sin tripita. Lleva un papel en la mano izquierda.



Joven. Siempre bien vestido, Ramón come en un merendero. No va acompañado. Las piernas separadas; más en tensión las piernas que el cuerpo, el busto y los brazos, aunque esté cortando algo. Quizá la foto sea de los años veinte. La tercera década del siglo fue especialmente productiva para Ramón, que en estos años ha dejado atrás las tensiones derivadas de sus preocupaciones sociales y las ha integrado en su especial forma de estar -y no estar- en el mundo. Podría decirse que todavía está subiendo la montaña de su vida, que todavía está descubriendo territorios desconocidos en compañía de Carmen de Burgos. ¿Dónde está Carmen? ¿Fue con él al merendero?

Con esta foto entramos en el Torreón. El Torreón es el espacio físico más íntimo de Ramón. Situado en él se podía ver el parque de una escalera de las que sólo por el pasillo de las buhar-casa, se llegaba al Torreón



objetos recopilados, reunidos por afinidades electivas. Allí las escritura hasta llegar el alba, encerrado Ramón con sus cosas siones de imágenes de ida y vuelta. Allí, a la entrada, estaba también la muñeca de cera.

la calle Velázquez, desde el Retiro. Allí, al final de suben, después de pasar dillas de los trasteros de la de Ramón, todo lleno de noches eran noches de en un delirio de transfu-

Ahora, vemos unas fotos de asistió a muchos más. En esta siempre- en posición central, en protagonista que le gustaba ser muy pequeña y no cabe sentadas en la fila intermedia, La foto central es mejor. Es el café y botillería de Pombo, en la tenía lugar los sábados a la noche la famosa tertulia a la que se refiere el cuadro de Solana. Se puede distinguir, además de Ramón (con el brazo izquierdo apoyado en el asiento vacío), a Valle-Inclán en la segunda fila, con largas barbas, junto a la mesa velador; a José Bergamín, detrás de la silla, con raya casi en medio y la cabeza baja, y a Bagaría, melena y lazo al cuello, senta-

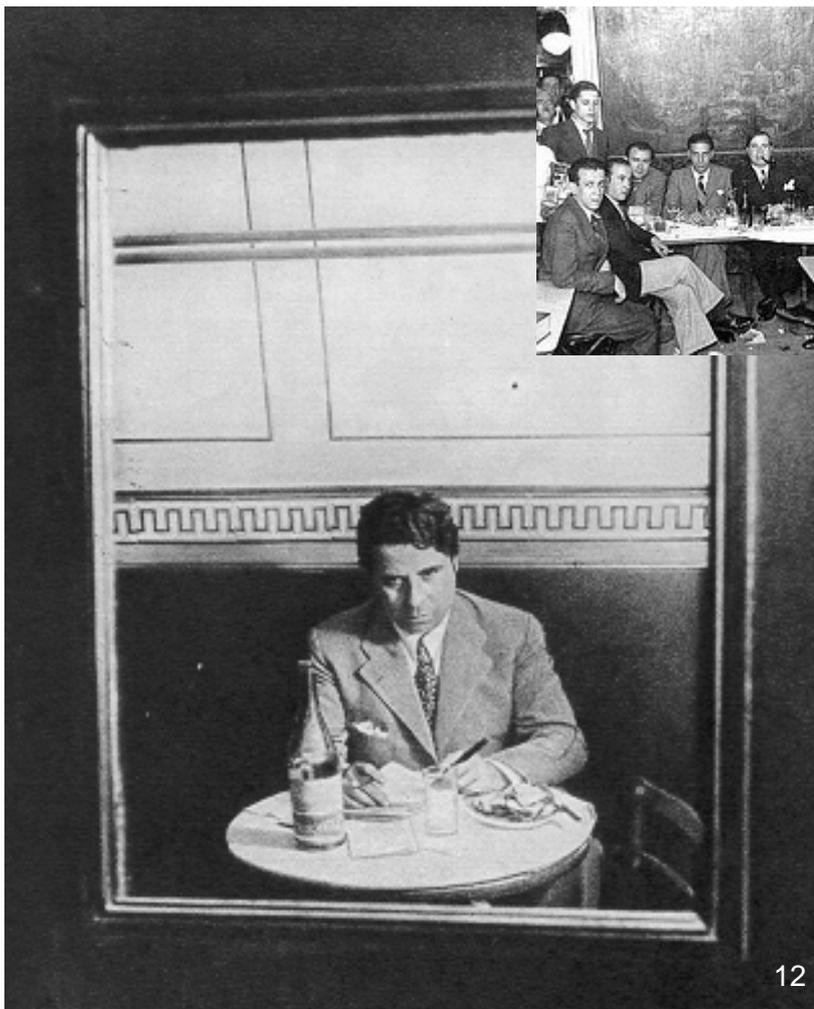


banquetes. Ramón convocó muchos y foto no se le ve bien, pero está -como el centro de gravedad del grupo, como en los actos sociales. La primera es distinguir a nadie (de las dos personas Ramón es la que vemos a la izquierda). banquete a don Nadie, celebrado en el calle de Carretas de Madrid, donde



do detrás de Ramón, un poco a la izquierda según miramos. La tercera foto está relacionada con la fundación del Pen Club español y retrata a los asistentes a la comida que se celebró en el restaurante Lhardy. Aunque no se ve nada bien, justo a la izquierda de Ramón (según se mira) está Azorín, el primer presidente, y el segundo de los sentados delante de la mesa es Federico García Lorca. Son fotos de los años veinte.





12

en el que Ramón ensayó -sin saberlo- sus naturales artes oratorias de cara a las futuras conferencias. Ramón: su puro, su traje y su peculiar forma de sujetar la pluma. Ramón: la mesa velador y el agua de Solares. Ramón, mirando a un lugar indeterminado, la mitad de las veces un punto situado por encima de su plano de visión, como oteando, como aumentando el gesto. En Pombo se cruzan su visión de la literatura como testimonio íntimo de la vida que pasa (las semblanzas de las personas que por allí pasaron, recogidas en los dos libros sobre Pombo y las impresiones de los cafés) y su faceta de hablador, de espectáculo, de excesivo, de incontenido protagonista de su propio proyecto de vida. De todas formas, habría que leer detenidamente sus *Cartas desde Portugal* antes de ir a Portugal.



11

En estas tres, estamos en Pombo. En la pequeña, instantánea de una tertulia. En las otras dos, Ramón solo. Son fotos realizadas por Alfonso y podemos suponer que en el mismo día, a pesar de las evidentes diferencias de mesa. El traje, el puro y el aspecto general de Ramón parecen

indicar que se trata de la misma sesión, y que Ramón posaría en distintas composiciones. Como el cuadro de Solana se colgó en 1920, también podemos suponer que las fotos se tomaron no mucho más tarde, aunque tampoco parece ser que el objetivo principal de éstas fuera documentarlo. Si pensamos en 1923, Ramón tendría 35 años. La tertulia de Pombo pertenece al espacio público de Ramón (así como el Torreón pertenecería al privado). La tertulia cooperó al rodaje de la fama de Ramón y a la propagación de ésta por todo el continente.

Frecuentada por artistas y escritores, la tertulia fue el espacio



13

Ya habíamos entrado en el Torreón con esa foto pequeña de su cara en la que miraba hacia arriba, hacia algo o alguien situado justo sobre él. rotulado como *Ideas*, o puede que a de los muchísimos que Ramón había sentado a su mesa, la misma mesa de allí para acompañarle en la noche fotos anteriores y sospechamos que ¿Quizá con motivo de que dejara



más adelante veremos una aparece ya en su nuevo Villanueva, en la misma casas, próximo también al una foto de un retrato de montón de cosas sobre la torio: ¿una calavera chica? rillas, una brújula, jarras, de mesa cuya base es una tas de espejuelos, como colgadas del techo, y más En la foto inferior, Ramón su muñeca de cera. Esta porque la anterior se le escalera rompiéndose sin más fotos de la muñeca y vestida igual. El bloque de Ramón es el mismo de la



¿Fumaba Ramón puros en el Torreón? El Torreón tiene algo de camarote de capitán de barco que realiza viajes largos. La imagen de Larbaud sobre la luz de alto del Torreón de la noche madrileña también va por espacio íntimo acomodado a uno mismo, aunque lo ve su influencia en Europa, en los escritores también libres de los academicismos limitadores. Su mirada -la tanto, la de las fotos, sino la que se tiene cuando, sale de nuevo a la calle y se vuelven los ojos. Que dentro, lo sabemos. El Torreón estaba situado al Velázquez y ocupaba la esquina de un inmueble que pendicular a la calle, de forma que tenía vistas no sólo sobre el parque de el Retiro. Ramón lo ocupó durante meros veinte hasta el regreso del primer viaje a cuando se trasladaron a la vecina casa de la calle que Ramón se hizo allí fue un poco distinto. Desapareció la muñeca, y apareció el estampario.

Miraba, creo, hacia un frasco enorme de farmacia cualquier otro sitio, persona u objeto (en este caso acumulado allí). En esta primera foto se le ve la foto grande, rodeado de sus objetos dispuestos mientras escribe. Lleva el mismo traje que en otras fue en una gran sesión que realizó con Alfonso. definitivamente el Torreón? Es posible, porque

foto en la que piso de la calle manzana de Retiro. Vemos Quevedo y un mesa de escri- varias lampa- una lámpara esfera de face- las que tenía cosas...

aparece con es la segunda, cayó por la remedio. Hay no siempre va papel que lleva foto anterior.





Luis Ramón Marín es el autor de la fotografía de la izquierda, en la que se ve a Ramón subido en el trapecio del *Gran Circo Americano* en Madrid. Es el año 1923 y parece como si se tratase de un ensayo. Ramón no tiene el rollo de papel en el que –según las caricaturas publicadas en la prensa- llevaba escrita unas palabras. Tampoco hay nadie en los asientos del circo. La revista *BUEN HUMOR* reseñaba el acto con estas palabras: “El circo ha ofrecido un homenaje lleno de jovialidad y simpatía a su cronista oficial, Ramón Gómez de la Serna, que leyó un delicioso discurso, desde lo alto de un trapecio, vistiendo un frac ‘recién hecho’, salpicado de hilvanes y etiquetas. Gutiérrez de Miguel, que ofreció el homenaje; Pérez Zúñiga, que escribió unas poesías para que las leyese el clown Thedy, y Sancha, que hizo caricaturas al público con admirable acierto, colaboraron al feliz resultado de esta fiesta cordialísima.” Según el propio Ramón, la idea de intervenir en el espectáculo fue enteramente suya y su intención era “hacerme perdonar el ser el homenajeado, teniendo un gesto de ironía y de rebelde e independiente buen humor.” En alguna tarjeta de visita de Ramón se podía leer como único subrayado profesional: ‘Cronista del Circo. Madrid’.

Cuando en los años sesenta Luisita acompañó los restos mortales de Ramón a Madrid, para ser enterrados, el *Circo Price* recordó su amor al circo y le dedicó un homenaje póstumo, recogido en algún número de NO-DO.



Ramón con Marinetti y Ernesto Giménez Caballero quien, en *La Gaceta Literaria*, se hace eco interesado de la presencia en España del futuro académico italiano y de sus ideas políticas -más que de las literarias-. Marinetti está ya en un espacio personal diferente del de sus primeros tiempos y su acercamiento –con las armas del futurismo y a costa de éste- a la ideología fascista y a la estructura administrativa del nuevo estado italiano de Mussolini, es evidente. ¿Dónde quedaban las proclamas y las exclamaciones iniciales del Manifiesto de 1909? Marinetti tenía en la foto en torno a 52 años y su porte y su gesto podrían estar anunciando ya –a quien quisiera verlo- el porte ceñudo del nuevo imperio romano.

Los tres atendiendo a los más estrictos cánones del buen vestir, como correspondía. Ramón y Gécé con sombrero a la mano y Ramón, además –lo parece- con bastón.

En 1910, en las páginas de *Prometeo*, Ramón introducía la *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti, con estas palabras: “¡Futurismo! ¡Insurrección! ¡Algarada! ¡Festejo con música wagneriana! ¡Modernismo! ¡Violencia sideral! ¡Circulación en el aparato venoso de la vida! ¡Antiuniversitarismo!”



De manera casi improvisada, achuchado por la sugerencia de Valentín Andrés Álvarez, Ramón se pone a terminar su pieza *Los medios seres*, en un momento en que el propio Ramón era un *medio ser*. ¿Qué es un *medio ser*? ¿Tiene cara de desvalido Ramón en la foto? Está esperando algo. ¿Los *medios seres* están esperando algo? ¿Los *medios seres* son incompletos? o simplemente... ¿es que no están cerrados? si no están completos, si no están "duros" es que están abiertos, que son aun "moldeables", que están aún dispuestos para acercarse a alguien, para relacionarse, para completarse. Y todo esto lo dice el apuntador antes del comienzo de la función. Y esto es lo que nos muestra Ramón, en un acto de exhibicionismo casi impúdico si le aplicásemos el rasero del pudor estricto. Su obra es su vida y ahí está para quien quiera verlo así. Para quien quiera echarle una mano. Son 40 años ya de vida. Los suficientes para pararse un momento a mirarse y a reconocerse en una mitad. Una mitad y una mitad no hace uno, hace medio. Por eso pululan por el escenario, por eso se buscan y hablan, por eso se reconocen algunos. Por eso los recién casados han tenido ya la iluminación que les turba. Por eso Ramón la escribió cuando llevaba 20 años con Carmen de Burgos. Los suficientes para equivocarse en todo mientras busca lo que no sabe lo que es y luego lo recuerda en ¡*Rebeca!* La nebulosa de Gustavo es cada vez más una nebulosa incierta y algo perdida. Los medios seres, detrás de su antifaz de cuerpo tienen la inocencia del alma cándida y simple. Ramón nos enseña su alma envuelta en un toque de blanco y negro moderno casi como si de un ballet vanguardista se tratase. Un exceso formal que traduce fielmente una intuición. La vanguardia no es ruptura aquí -si es que es vanguardia-, es sólo desprecio de las reglas y utilización para una cosa de lo que sirve para otra. El teatro de Ramón no tenía por qué ser distinto de su novela. Ni el uno ni la otra respetan lo convenido. Además, aquí en el teatro Alkázar, se regodea con el traje y con el apuntador. Una greguería dice que "El apuntador es el eco antes que la palabra" pues bien, en este caso también fue así y *Los medios seres* son el eco antes que su voz. Es una petición de auxilio que sale por otro canal, señal de que le desbordaba. Ramón se sabe al término de un camino. Ramón sabe que detrás de este punto quedan ya pocas cosas, que no puede seguir todo igual. Lleva casi 10 años de dueño de casa ¿de qué casa? ¿de *El ventanal* que han tenido que malvender? ¿del Torreón? Lleva veinte años con Carmen de Burgos; lleva quince años con la tertulia de los sábados de Pombo; lleva otros tantos escribiendo greguerías, y los

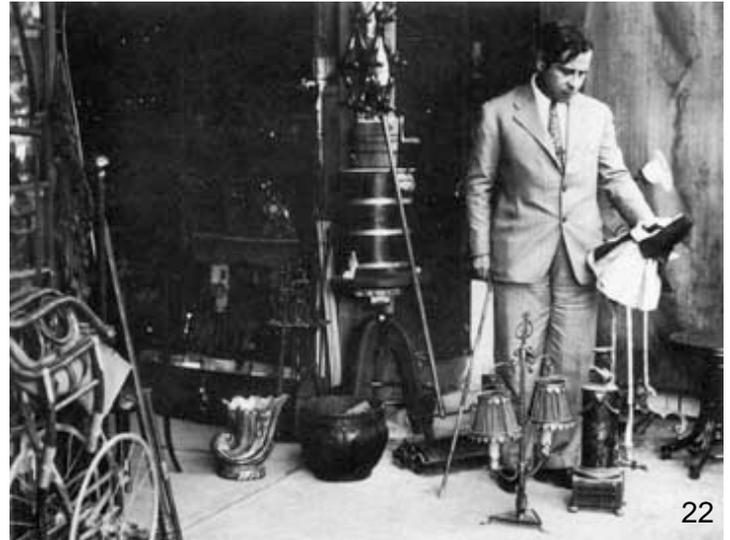
felices veinte están empezando a acabar y ya han acabado para él en Italia y casi en Francia. Ya no es un niño. *Los medios seres* es un anuncio en la prensa, es una rendición, es una declaración de principios, es una especie de grito estridente y poco modulado. Y no es una broma. Nunca es una broma verse a mitades.



Hay varias fotos de Ramón con Ortega en el campo (en Aravaca, se nos dice), perfectamente vestidos de ciudad todos: traje, corbata, sombrero y Ramón con bastón. La foto es de finales de los 20. ¿Quién acompaña a los dos? Fernando Vela, ovetense, de la misma edad que Ramón, secretario entonces de *Revista de Occidente*. Compañero intelectual de Ortega, le sigue en los periódicos *El Sol*, *Crisol* y *Luz*. Cuando reaparece la revista en 1963, declina hacerse cargo de nuevo de la secretaría porque, decía, su vida estaba enmarcada entre dos muertes, la de Clarín y la de Ortega, ocurrida en 1955. Murió Fernando Vela en 1966.



Ramón muestra a Azorín un ejemplar de la biografía que ha escrito. Estamos en 1930. Ramón aparenta menos años, la cara tersa, mofletudo. Quizá también la diferencia de estatura -y de gesto, de porte- le quite a Ramón algunas dosis de dignidad y empaque que van todas a Azorín, quien aparece como el erguido maestro examinador del trabajo de un joven discípulo que se esfuerza en agradar. La raya diplomática, la desenvoltura de la postura y el propio libro, compacto y denso, nos permiten ver en Ramón una figura relativamente al margen: integrado y a la vez huidizo; serio,



pero no siempre ni en todo; joven, pero autor ya de una considerable obra (en las primeras páginas del volumen, la editorial anuncia un libro, *Ramón*, que escribiría el propio Ramón Gómez de la Serna).

Rastro. El Rastro de Madrid. La obra toda de Ramón es un inmenso Rastro en el que podemos buscar cualquier cosa, a cualquier hora. Donde incluso nos atrevemos a regatear su precio poniendo en duda su valor. Un rastro que nos proporciona valiosos objetos, huérfanos, listos para ser usados, quien sabe si como fueron ideados en su origen.



Buenos Aires, 1931. Ramón por fin en América. José Soiza Reilly va caminando con él, pero parece imposible que vayan al paso: el primero, sosegado, aunque de zancada más o menos amplia; Ramón, veloz (al menos lo parece). ¿Habría conocido ya a Luisita? Quizá la velocidad de Ramón no sea sino felicidad y maneras, braceo y sonrisa y tensión en la pierna.

Buenos Aires, 1931. Ramón por fin en América. José Soiza Reilly va caminando con él, pero parece imposible que vayan al paso: el primero, sosegado, aunque de zancada más o menos amplia; Ramón, veloz (al menos lo parece). ¿Habría conocido ya a Luisita? Quizá la velocidad de Ramón no sea sino felicidad y maneras, braceo y sonrisa y tensión en la pierna.



24

Los reyes magos del Ayuntamiento de Madrid en 1933: a la izquierda Baltasar Antonio Robles; en el centro Gaspar Ramón Gómez de la Serna y a la derecha Melchor Salvador Bartolozzi. Ramón no deja la pipa ni la pose erguida, feliz de ocupar su sitio en la fiesta popular. En esos años intervino en el medimetraje *Esencia de verbena*, de Giménez Caballero, donde también formaba parte del juego y del entretenimiento populares: era un muñeco del pim-pam-pum en una caseta y participaba en una de las atracciones, entrando a matar un toro y clavándole el estoque en todo lo alto, tras lo cual, contento, simulaba una vuelta al ruedo para recoger y lanzar objetos, sombreros, otros presentes y los aplausos del respetable.

¿Será posible lo de la sesión maratoniada de fotos? el mismo cuello de la camisa y la misma sensación de que Ramón está recorriendo su mundo para que Alfonso lo inmortalice en fotos. Nos fijamos en la habitación: es la del piso interior de la calle Villanueva. Ramón y Luisa viven allí. Las paredes aparecen -por primera vez- tapizadas de fotos recortadas. Sabemos que durante algún tiempo Ramón -y también Ramón y Luisa ya juntos- mantuvieron los dos pisos. Quizá aquí las fotos son un remedo del Torreón lleno de objetos, como si en un escalonamiento telescópico Ramón fuese multiplicando los espacios dando cada vez un paso más hacia una especie de virtualidad cada vez más apartada de la realidad exterior y más concentrada en su ser íntimo. También podría ser que le supusiese un esfuerzo montar -por tercera vez, tras Puebla y Velázquez- el tinglado de los despachos anteriores. Quizá Luisa tuviera también algo que ver. Quizá las fotos le permitieran salir más lejos de sí y llegar donde no le alcanzaban los objetos.



25



se autosubtitulaba “El barómetro de la política chilena”. La revista salió en agosto de 1931 y seguramente fue en el primer viaje de Ramón cuando pudo visitar a los exitosos redactores y dibujantes de la revista.



Esta foto aparece siempre referida al grupo fundacional de *Sur*, si bien evidentemente fue realizada cuando ya había aparecido el primer número (agosto 1931). Ramón está junto a Oliverio Gironde y Borges, Victoria Ocampo es la sentada en el antepecho de la escalera, junto a Norah Borges; al pie de la escalera: María Rosa Oliver.



Foto realizada en la misma sesión: todos de oscuro, contrastando con la blancura del escenario: líneas puras y blancas de arquitectura moderna. Todos mirando a Ramón, homenajeándole quizá por la espera de cinco años.

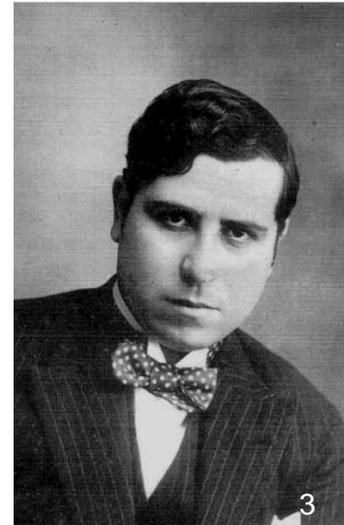


29

Unión Radio instaló a Ramón una pequeña estación de radio en su casa de la calle Villanueva. En esta foto se le ve dando el parte del día, sentado frente al micrófono. Ha engordado. Se le empieza a ver un señor burgués, sentado como si estuviese en el Casino o en la Peña del pueblo. Si el calendario de la pared no es falso, estaríamos en el jueves 9 de febrero de 1933, en la misma habitación de la foto anterior, un poco más hacia el interior, al rincón de la pared del mueble largo mesa de escritorio con gavetas y tiradores. Hay dos micrófonos, parece. También parece que hay dos teléfonos, una radio y un gramófono. Se ve que es el rincón de las conexiones con cable. Ramón parece que era amante de las novedades técnicas; moderno, hombre de su tiempo, sin reparos para aceptar e incorporarse a las nuevas posibilidades. Carmen de Burgos ya había fallecido. ¿Cuánto tiempo tardó en completar este estampario? ¿Le gustaba a Luisa? Desde esta casa salieron de viaje a Argentina, por ciudades de España para dar conferencias y que Luisa conociera el país.. a París. Aquí tenía Ramón el retrato que le pintara en 1915 Diego Rivera. Aquí escribió el libreto de la ópera *Charlot*. Aquí escribió *¡Rebeca!* De aquí salió deprisa y corriendo en el verano de 1936 para no volver, dejando muebles y enseres y libros y casi cincuenta años de vida y treinta de dedicación total a la literatura.



Mediados de los 30, Madrid, estudio de Alfonso. Ramón señor con raya diplomática. La misma onda pero menos pelo. Si la comparamos con una de las primeras,



veremos los 25 años que han transcurrido entre una y otra. Un poco a la defensiva en la primera, joven, ahora su mirada es -o parece- un poco más relajada, aunque preocupada.

Comprobamos que el

traje es casi idéntico, paño que se adivina espeso, raya ancha, chaleco y ligeras diferencias en el corte. Pañuelo en el bolsillo del pecho. No es normal tanta fidelidad externa a uno mismo. También fidelidad interna a su propio modelo. ¿Pensaría Ramón en este momento que había conseguido sus metas? ¿Tenía metas en la vida? No creo. Lo pienso mejor adaptado al día a día, hasta cierto punto ajeno al vaivén de los días, la mirada siempre fija en el horizonte, quizá en la muerte. Entre medias: en la vida. De Carmen de Burgos a Luisa Sofovich. Ramón ha

entrado en la madurez como persona. El problema es que le llegó la guerra civil (a él y a todos): el gran drama de las generaciones que la sufrieron en el buen momento de su vida. La meseta plana de su madurez fue muy corta. La salida de Madrid era también el regreso a Buenos Aires, y la balanza pesaba mucho en ese brazo. Ramón estaba a punto de iniciar la cuesta abajo, la perspectiva fija en el único final posible. Ramón anfitrión español y europeo de su joven esposa.



Esta foto debe ser de los primeros años de conocer a Luisita. Puede que esté hecha en Buenos Aires (en 1931, o dos años más tarde), o en París, o vete a saber dónde. No se puede leer lo que parece que ha escrito, como si de una postal improvisada se tratase. Llama la atención el gesto desmesurado del paraguas. Se aprecia también el carácter casi familiar de la foto: Ramón mira a la cámara y se muestra desenvuelto, ajeno a posturas y miradas; ni siquiera presume del paraguas gigante. Seguramente la foto se la haría Luisa y podemos suponerlo por la ausencia de afectación que decíamos antes. ¿Usó después la foto como tarjeta postal para mandar unas líneas? ¿Anotó en ella algo para mejor recordarlo? Ramón publica en 1932 *Aventuras de un sinsombrerista...* ¿esta foto es anterior? ¿sería infiel a su nueva filia? Allí decía: “El sombrero se iba a quedar sólo para ciertos días, como el paraguas o como cualquier otro aparato de la ortopedia de urgencia.” Es decir: este sombrero y este paraguas casi ortopédico.



Aquí vemos a Ramón escribiendo en su despacho de la calle Hipólito Irigoyen, en Buenos Aires, donde volvió a recrear el mundo de fotos pegadas de la calle Villanueva. Paredes y techos forrados de fotos y recortes y sobre ellos, sobre las acumulaciones de ellos también, los espejos, los cuadros, o las estanterías y los muebles. Esta foto tiene que ser de los primeros tiempos, quizá porque el techo es aún blanco y porque el sillón que utiliza parece destinado a ser sustituido por uno más consistente. También, porque la ventana del fondo no aparece con la contraventana forrada que luego tuvo. Da algo ver a Ramón sentado en la foto. Como si nos pareciera que estuviese a espaldas del mundo. Como si voluntariamente se colocase

alguna especie de anteojeras para no distraerse y, a pesar de las precauciones, todavía tuviese que cerrar la ventana para no ver el exterior. El trabajar por la noche.. ¿tendría ese sentido? ¿le compensaría la sorpresa del alba la oscuridad del resto del tiempo? ¿las fotos le hacen sólo compañía o le alimentan para escribir? Quizá le sirvieran de consuelo y de estímulo. Siempre contradictorios porque, como nos recuerda: “Una de las cosas que más sorprende en este estampario es cómo los que pegué vivos se van muriendo.” Y él se vacuna, precavido, dejando un hueco secreto sin cubrir “...pues tengo la íntima superstición de que si lo lleno todo me moriré.” ¿Sabía Ramón cuando llegó a Buenos Aires que ya no volvería a Madrid?



Foto posterior en el tiempo a la de la página anterior. Más llena la casa, más abigarrada. Cubierta de fotos ya el arco de la entrada. Hay otras fotos donde la pared se ve sin el mueble, y la lámpara de pie de la foto anterior estaba donde en ésta termina la estantería (el violín estaría colgado del marco que divide en dos espacios la sala). La foto debe ser de los años cincuenta. Avanzados. Donde la mesa camilla con faldas en otro momento hubo una mesa de madera, rectangular, con los ángulos matados, llena de libros y con un globo terráqueo también. Del libro *Ramón en su torreón*, la siguiente cita de Ramón: “Bajo la luz de mi terráqueo iluminado, se puede decir que cuento por míos todos los horizontes.”



¿Foto de los primeros cuarenta?, seguramente. Podría ser el mismo Ramón que estaba sentado escribiendo frente a la ventana en la foto de antes. Varios signos no abandonan nunca a Ramón: la pajarita (podría ser la misma que la de la foto de joven, de lunares blancos sobre fondo oscuro), la pipa, la onda del pelo, el traje oscuro con rayas (y la afición al retrato de estudio). Quizá la pipa sea ahora, en contraste con su porte de hombre maduro, más informal que la de sus años jóvenes; un punto exagerada como el paraguas. Sus paredes son casi como su propio cuerpo, cada cierto tiempo todas las células se han renovado. Con pegamento y clavos, Ramón se mantiene hecho y deshecho. Tiempos de biografías y retratos, de una cierta recapitulación. Una etapa que culminaría con *El hombre perdido* y *Automoribundia*, también dos retratos (uno más de ficción que el otro), aunque suyos. Quizá una foto como ésta inspirara a Hermenegildo Sábat el dibujo que sirvió de portada para el número 10 del Boletín RAMÓN. Cuando Ramón mira al fotógrafo le mira como si le estuviese haciendo una

confidencia secreta, no con mirada ausente y rutinaria, ni con el gesto elevado para ocupar espacio en las ocasiones especiales de banquetes.. Es como si aprovecharse la oportunidad de un acto banal para dejar, como Pulgarcito, una pequeña señal casi indescubrible.



Foto de los años del breve viaje de Ramón y Luisita a Madrid en la primavera de 1949, quizá un poco posterior, por decir algo. ¿Dónde está hecha la foto? Puede que a la entrada de algún edificio oficial, pero es más posible que sea la entrada de alguna residencia privada, por lo menos que lo hubiera sido en su origen. La ausencia de acera o vereda, la presencia en cambio de los maceteros dispuestos fuera de la edificación sin reparo alguno y, sobre todo, la actitud del gran perro como dueño y señor del espacio. También, por supuesto, la tranquilidad de Ramón, quizá impensable de no encontrarse en un entorno conocido. Ramón adopta una pose de foto, la mirada en alguno de sus horizontes, la mano como la de un napoleón al revés, las piernas separadas pero no mucho y la pipa en la mano en un gesto plácido que se corresponde bien con el escenario. Siempre la pajarita. Siempre la onda del peinado aunque cada vez con menos pelo. Cultivador de su imagen. La continuidad de su imagen a través del tiempo es su propia garantía íntima y también la prueba del nueve de su obstinación ética y estética, lo que le sirve para aferrarse aún más al eje del camino emprendido cincuenta años atrás. La expresión ha comenzado a ser preocupada. ¿Quién tenía en aquellos años un perro como el de la foto?



Años cuarenta en Buenos Aires. Detrás, en la pared, las tres caras de Luisita, cuadro pintado por Ramón. El apartamento de Hipólito Irigoyen repleto como ya vimos hace dos y tres páginas atrás. No todo lo que contenía, no, pero sí mucho de lo que allí había se encuentra desde 1967 en Madrid, donado por Luisa al Ayuntamiento. Y se pudo ver, primero en la *Casa de la Panadería* en la Plaza Mayor, luego fugazmente en el *Hospicio* de la calle

Fuencarral y últimamente, dentro de la exposición *Ismos*, en el Museo Nacional de Arte Moderno Reina Sofía, donde todavía prolongó su estancia en instalación independiente durante un tiempo –ya concluido–.

Ramón a finales de los años 40, en Madrid, durante la breve visita de dos meses a España. Bilbao, Madrid, Barcelona y Sitges. Conferencias, homenajes, recreación de *Pombo*, escaparates de las librerías con sus obras, la placa en su calle y la visita a Franco en el Pardo. Siempre a desmano, Ramón es fiel a sí mismo en el interior (tanto en la visita como en no quedarse en España) y fiel sobre todo a Luisita en el exterior, con el billete de vuelta en la mano desde el principio: la visita acotada en el tiempo. Si la vida de Fernando Vela tenía dos límites que sólo él reconocía, ¿cuáles fueron los que Ramón creía para él mismo? No importa ahora aquí el del inicio, sino el segundo. ¿La guerra civil? ¿1949? ¿Ninguno? Llegaría hasta la muerte sin conocerlo?



Quizá sea el efecto dramático de la iluminación, o la aparente delgadez, lo que nos hace verle como con un punto de desamparo. Entre la foto anterior y ésta ha adelgazado y podemos verle el cuello. Seguro que también lleva pajarita, cuidadoso siempre con la presencia física. Esta vez no nos atreveríamos a preguntarle dónde mira. De todas formas, la foto debe ser de mediados de los cincuenta, de cuando sus bodas de oro con la literatura. Tiene la vista lejos, inexpresiva, y su cara redonda es menos redonda. En algún sitio debió de dejar dichas algunas cosas para cuando te empiezan a proponer las obras completas y las obras selectas. Puede que el desasosiego de quien ve la foto sea imaginado, inventado, pero es que habría deseado no descubrir en el rostro de Ramón esa idea que cuando se apodera de uno no le suelta y le hace aparecer siempre con la mirada perdida, como ausente, como sin fijar. ¿Es esta foto también una foto de estudio? El primer plano, la disposición del cuerpo, la mirada y la iluminación así hacen pensarlo.



CONGRESO SOBRE CARMEN DE BURGOS

Los días 3, 4 y 5 de noviembre, patrocinado por la SECC (Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales), y promovido por Rafael Flórez con la colaboración en la coordinación de Rafael Cabañas, Federico Utrera y Juan Carlos Albert, se celebrará un Congreso en torno a Carmen de Burgos (y Ramón), en la sede del Círculo de Bellas Artes, en Madrid.

El Congreso busca explorar y avanzar en tres campos fundamentales para entender a Carmen: su vida, su literatura y su compromiso social. Evidentemente no se trata de ámbitos estancos sino fuertemente interrelacionados entre sí. Además, está la presencia de Ramón, intensamente imbricada con nuestra autora a partir de 1908-1909 cuando se conocieron.

El Congreso se estructura en estos tres espacios citados y, dentro de cada uno de ellos, cuatro comunicaciones desarrollarán aspectos concretos. Salvo circunstancias que obliguen a alterar las previsiones, los ponentes serán:

Carmen de Burgos, la biografía

Blanca Bravo Cela

Inés García Albi

Miguel Naveros

Federico Utrera

Carmen de Burgos, la literatura

Paloma Castañeda

Mercedes Caballer Dondarza

Rafael Cabañas Alamán

Pura Fernández

Carmen de Burgos y el compromiso social

Helena Establier Pérez

Carmen Mejías Bonilla

Ioana Zlotescu Simatu

Eloy Navarro Domínguez



primera página del artículo de Carmen de Burgos publicado en la revista ONDAS del 19 de junio de 1927, que reproducimos a continuación (imagen: Biblioteca Nacional de España)

Está previsto publicar un libro con las colaboraciones del Congreso, con los materiales bio-bibliográficos disponibles y con la reproducción de tres novelas cortas significadas en función del enfoque en tres líneas elegido para el Congreso.

Serán estas novelas:

El honor de la familia

El cuento semanal, año V, nº 238 (21-VII-1911)

Las Tricanas

La novela romántica, editorial Alfa (1916)

La herencia de la bruja

La novela gráfica, año II, nº 20, (7-I-1923)

Se celebrará el Congreso en la sala Ramón Gómez de la Serna del Círculo de Bellas Artes, calle Alcalá 42 de Madrid (con entrada por la calle del Marqués de Casa Riera), en sesiones a partir de las 19,00.

LAS SENSIONDAS

CARMEN DE BURGOS

Publicado en la revista *ONDAS*, nº extraordinario¹ de 19 de junio de 1927, páginas 12 y 13²

Podríamos decir que la mujer es más radiofónica que el hombre. Las precursoras de la silueta que presentan ahora las mujeres, con los auriculares puestos, fueron las españolas, con esos peinados regionales de rodetes sobre las orejas, con sus trenzas caladas, a los que no faltaban siquiera las altas antenas de sus agujetas y que luego con la aparición de la radio dieron lugar a esos tocados que, hace algunos años, se pusieron de moda en Francia.

Nadie ha sido tan beneficiado como la mujer con la radio. Parece que la galena o la lámpara tienen algo de hogar encendido para congregarse en torno suyo a la familia, proporcionando serenas y apacibles veladas, sin lanzar al hombre hacia el Club o el Casino. Con sus cordones y sus alambres cortos, la radiotelefonía resulta una especie de salva vidas del hogar. Su nido de abejas alberga la intimidad para fabricar nuestros panales. Estamos al principio de una gran condensación de afectos alrededor de la que han de congregarse la familia y las vecindades.

La radio viste a la mujer un traje sin hilos; un agradable traje de emoción y de músicas, que cada vez se ciñe más a su espíritu.

La mujer gusta de intimidad, de confidencias, le gusta oír y la radio que le habla al oído va bien con su naturaleza. Al oír así esa voz, que viene cabalgando entre el silencio para llegar hasta ella, parece que se acerca a un ensueño, que realiza las cosas lejanas que había ido sorprendiendo poco a poco, porque la mujer es la que en las soledades del

castillo de los hogares evoca músicas y palabras de misterio, que no llegaban nunca y a las cuales suple la radio.

La mujer es más propensa a la nostalgia, la añoranza, la saudade y la onda es como la concreción de todas ellas, que viene a solucionar de un modo compensador esa sed y esa espera en que vivía.

En el espíritu femenino hay algo de misterioso. Margarita de Valois, la popular Reina Margot, escribió hace siglos con un lenguaje precursor de la Ciencia moderna que la mujer tiene “el sentido de lo inmanente, de lo que va unido a los seres y constituye la esencia de las cosas”.

La gran unidad del yo femenino, en el que existe tan perfecto equilibrio entre la parte espiritual y la corporal, asemeja también la mujer a la galena, y la hace toda sonora y vibrátil, la capacita para las más delicadas percepciones para ser sensíondas.

Si se pudiera suponer la audición telepática pura, la mujer recogería antes la onda sin auriculares, como suponemos que pueden recogerla algunos seres de organización auditiva más perfecta.

Jorge Simmel afirma que, en todos los tiempos, la Humanidad ha visto en la mujer algo más que mujeres. Ha visto seres dotados para las percepciones del más allá, y por eso la mujer fue sacerdotisa, sibila y adivinadora, intérprete de la divinidad y de las fuerzas desconocidas.

Por eso es más sensible y más antena que el hombre.

Además, no existe el tipo de hombre solo, como existe el de la mujer sola. El hombre se ampara de la tertulia, del café, de la calle; la mujer sola no tenía

amparo, no tenía más que el silencio, y el silencio se ha llenado, merced a la radio, de confidencias y de músicas.

Hasta el tipo caricaturizado de mujer habladora que fue refractaria a la radio, como la pianista, ha ido aprendiendo a callar y a saber oír.

La radio representa el comienzo de una transformación en muchas cosas y crea hasta lo que podría llamarse una psicología nueva.

Algunos de los actos de gran aparato que se realizaban para solucionar ansiedades femeninas se han ido simplificando por la radio. A veces se encuentra en ella la última remembranza de las fiestas de los trovadores, algo de juegos florales, que ha venido a sustituir a las antiguas, pues como los recitadores hacen llegar la poesía a la mujer que resulta como la reina de la emisión.

Los salones donde había música y declamaciones no constituyen ya una novedad, ni llenan necesidad alguna. Están llamados a desaparecer.

Aquel largo rollo de poesía que desarrollaba, no sin sobresalto el poeta en medio de la reunión, está, con más disimulo y seguridad, en manos de los recitadores de la radio.

Hasta podemos decir que antes de verificarse la anunciada televisión, la mujer ve las escenas que le transmite la radio, y su imaginación crea una figura para cada sonido.

Y así como para el hombre la audición es una cosa pasajera, la mujer va haciéndose un depósito de las músicas, los cantos, las enseñanzas y las ideas que oye, porque su espíritu, menos complicado y menos solicitado por cosas exteriores, está más dispuesto a

almacenar. Ella recoge todo lo que oye, lo enhebra, lo respuntea, lo borda y lo retiene.

Por eso, frente a la mujer, tiene la radiotelefonía mayores deberes y más responsabilidad que frente al hombre, y necesita pensar bien las ideas antes de lanzarlas al espacio, por el tamiz del micrófono.

La mujer, con esa cosa de maternal que hay siempre en ella, no sólo retiene la onda, sino que parece que la acaricia: la materniza.

Notas:

1 Se trata de un nº extraordinario dedicado a la mujer, cuyo editorial "La mujer y la Radiotelefonía" (p.1) comienza así: "En los momentos actuales en que la mujer lucha por dar a la palabra feminismo un alcance jurídico que eleve su personalidad civil a un plano más equitativo, hemos querido pulsar su opinión en este aspecto moderno que la radiotelefonía ofrece a la vida del hogar.

El feminismo está representado en España por una selecta intelectualidad, que frecuentemente hace oír su voz, no sólo en las cuestiones literarias, sino también en las científicas y políticas. En nuestras Universidades y centros de enseñanza, en nuestros Ateneos, en todos aquellos lugares en los que la inteligencia humana va forjando el progreso de los seres y de las cosas, la mujer ocupa hoy un lugar muy estimable, y a ella se debe, en muchos casos, la iniciación de una campaña a favor de las ventajas colectivas. Y este feminismo es el que ha llegado a considerarse como la vanguardia de lucha en las reivindicaciones civiles de la mujer, por haber puesto en esta aspiración la voluntad y la inteligencia, principales armas de combate en todo principio de conquista.

Al comenzar nuestro tercer año de publicación hemos querido recoger estas palpitations feministas, por los valores intelectuales que representan, tan necesarios para la vida colectiva de un pueblo."

2 La colaboradoras de este número extraordinario fueron, entre otras: Concha Espina, Hortensia Gelabert, Matilde Muñoz, María de Echarrí, Isabel de Palencia, Matilde Huici, Magda Donato, Guadalupe Vázquez, Victoria Kent, Silvia Serolf, Carmen B. Barea, Elena Fortún.

RAMÓN Y ORTEGA MUNILLA (1922)

CARLOS GARCÍA
carlos.garcia-hh@t-online.de

Don José Ortega y Munilla (1856-1922), el padre de José Ortega y Gasset, fue en su época famoso a cuenta propia. Tras estudiar Derecho se dedicó al periodismo; colaboró en numerosos periódicos y dirigió el suplemento literario de *Los Lunes del Imparcial*, fundado por su suegro. Fue miembro de la Real Academia (1902-1922, sillón E), simpatizante del positivismo y del krausismo. También escribió novelas de cuño naturalista.

Entre sus muchos títulos figuran: *Un viaje a las tierras del Plata. De Madrid al Chaco*. Madrid: Biblioteca Patria, sin fecha; *Viajes de un cronista* (1892), *Relaciones contemporáneas. Novelas Breves* (1919; colección de sus novelas del periodo 1879-1884), *Salmos españoles. Artículos* (1920), *Chispas del yunque* (1923, textos publicados en el diario ABC desde el 7-X-20 hasta el 16-IX-22), *Cleopatra Pérez* [1884]. Edición de Juan Ignacio Ferreras Editor: Madrid: Cátedra, 1976. Véase Ruth Schmidt: *Ortega Munilla y sus novelas*. Traducción de José Varela Ortega. Madrid: Revista de Occidente, 1973.

Ortega Munilla era también conocido en Argentina: publicaba allí en *La Nación* ya desde fines del siglo XIX; acompañó a su hijo en el viaje de 1916, cuando éste visitó el país a invitación de la Institución Cultural Española.

Objeto de esta glosa es dar a conocer una nota necrológica publicada por Ramón Gómez de la Serna en ocasión de la muerte de Ortega Munilla (30 de diciembre de 1922).

El recorte del periódico *El Liberal* se conserva, adjunto a una carta de Ramón, en la Fundación Ortega y Gasset (Madrid).

Como anticipo de mi edición comentada de la correspondencia entre Ramón y Ortega, reproduzco la carta y el artículo a continuación:

[Carta de RGS a JOG, sin fecha, 1 página manuscrita, con recorte de periódico y artículo de RGS, 2 páginas, y 2 páginas de notas de JOG. FOG ID: 1312, C-15/5, "1923 01 20":]

[Membrete:] Sagrada Cripta de Pombo [Logo pequeño]

[París, 20 de enero de 1923]

Sr. D. José Ortega y Gasset

Mi querido y admirado maestro:

Como nueva evocación de su gran padre, que en paz descansa, he trazado en *El Liberal* esa crónica que le remito porque sé que no lo lee usted.

De nuevo mi pésame y hasta pronto su devoto creyente¹

RAMÓN Gómez de la Serna

El día 6 estaré en Madrid y le dedicaré un ejemplar de la traducción que de mis cosas ha hecho Valery Larbaud.²

1 Como ya mencioné en un trabajo anterior ("Libros de Ramón en la biblioteca de Ortega": *Boletín RAMÓN* 15, 2007, 41-47), Ramón alude a sí mismo a menudo como a un "creyente" cuando escribe a Ortega y Gasset o le dedica libros.

2 Valery Larbaud (Vichy, 1881-1957): Escritor francés, uno de los pocos que comentaron la literatura en castellano de la época. Larbaud tradujo junto con Mathilde Pomès *Echantillons* (pasajes de *El Rastro*, *Greguerías*, *Muestrario*, *Senos*, *Los locos de pueblo*, y *Ex-Libris*). París: Grasset, 1923, y puso un prefacio a *La veuve blanche et noire* traducido por Jean Cassou (París: Ed. du Sagittaire, 1924). No se conserva en la Fundación Ortega y Gasset el ejemplar dedicado por Ramón de *Échantillons*, pero sí otro, dedicado a Ortega por ambos traductores (Nº 48 en mi trabajo citado en nota 1). Larbaud publicó algunos textos sobre Ramón: "Ramón Gómez de la Serna et la littérature espagnole contemporaine": *La Revue Hebdomadaire* XXXII.3, París, 1923, 293-301; "Ramón Gómez de la Serna": *La Revue Européenne*

[Recorte del periódico *El Liberal*, sin fecha, de comienzos de enero de 1923:]

LA VIDA

La última fiesta de Ortega Munilla³

Ortega Munilla era una de la pocas flores humanas de la ancianidad, o sea el hombre que en su vejez ve todo con un criterio juvenil, y aplica a las cosas una alegría mezclada de escepticismo, a cuya luz se sigue viendo todo con la modernidad que los ancianos, por ilustres que sean, suelen perder pasada la juventud.

La mirada verde azulada y diáfana de sus ojos acababa de dar una gran confianza en su figura.

No olvidaré a aquel anciano de visión traslúcida, humana, que se daba cuenta perfecta y viviente de todos sus alrededores. Él, que tenía tan descontada su personalidad de académico, vio y comprendió la nueva literatura, estrechando su mano, mucho antes de que los demás la atisbasen siquiera.

No sólo había que verle en la hora del trabajo, con su puro en la boca, divisando horizontes de la vida, sino en la hora de la fiesta, en medio de la alegre camaradería, cuando brillaban más sus ojos de luz, cuando se le veía apreciar el latido del momento con

13, 1-III-24, 7-12. Por lo demás, en el archivo de Larbaud en Vichy se conservan numerosas cartas y 58 libros, casi todos dedicados, de Ramón (cfr. Rose Duroux: "Ramón dans la Thébaïde de Valery Larbaud": Évelyne Martin-Hernandez, ed.: *Ramón Gómez de la Serna*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, CRLMC Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, 293-306). Preparo la edición de ese material. Ramón, por su parte, relata cómo entró en contacto con Larbaud en *Automoribundia* 436-437 (todas las citas según la edición de *Obras Completas XX*, 1998).

3 Ramón dedica a esa "noche toledana" el capítulo XXXVII de *Automoribundia* (335-341). Advértase que algunos detalles difieren.

más alta sensibilidad que los demás. Se buscaba su rostro para encontrar en él la eminente conciencia de la fiesta, para encontrar el Platón del banquete. Cuando en Pompeya me he tenido que representar uno de aquellos ancianos letrados, amigos de la sabiduría y sabios además en el vivir, uno de aquellos ancianos serenos y valientes en la reflexión, que daban grandes banquetes en sus alegres casa hechas sólo para la intimidad festiva, porque sólo se orientan hacia la luz del patio, que es salón y comedor de aquellos días optimistas, además de ser escritorio del poeta dramático, me he imaginado a Ortega Munilla. Él conservaba la expresión latina de las horas fúlgidas y paganas del mundo, en que el genio humano consiguió su mayor dignidad humana.

Por eso de que Ortega Munilla esplendía en las fiestas y era más clara en ellas la firme letra de su espíritu le recordaré sobre todo en la última fiesta en que viví [ilegible] efusión, en la fiesta que se celebró no hace mucho en Toledo con el nombre de "Noche toledana".

Estaba satisfecho D. José del rumbo sencillo, un poco bohemio, que iba teniendo la noche toledana. Nosotros le seguíamos, cumpliendo todas las estaciones del programa; pero en la iglesia fue donde brillaron más sus ojos, como dos lamparillas, encandilándose en ellos la extraña impresión que hacía ver a aquel grupo de trasnochadores entrando a perturbar los maitines ensofiarrados de unas monjitas.

Íbamos satisfechos. Ninguna presidencia hubiéramos aceptado mejor. Sabía pararse y ver cada rincón, cada perspectiva, el encanto romántico de tal o cual calleja, y eso que había pasado la madrugada.

Pero cuando no se me olvidará su figura, en la hora en que encuadraré su retrato para colgarlo en la habitación necrológica, será en la hora en que nos sirvieron la cena caliente y refrigerante en el patio de la posada de la Sangre.

- Señor virrey -le comencé a llamar en las alusiones, y él, sin desperdiciar la alegría y el simbolismo de la grandeza castellana, pobre y grande, que allí se regocijaba, brindó varias veces chocando su jarro con el mío-.

Todos sentían confianza en él, y lo halagaban con su afecto. Daba su carácter legendario y de otros días de más mundo a nuestra fiesta.

Por fin -y éste es el último momento en que le ví y me dirigí a él- en la hora de las fotografías, quiso fotografiarse solo con las muchachas...

- Ese es un gran egoísmo, maestro, le tendremos que quitar el virreinato...

Don José me miró entonces, me encañonó su pipa animosa de gran marino literario, y como quien pacta con uno sólo, con el cabeza del motín, con política de virrey y gran magnanimidad, me dijo:

- Venga usted... usted solo... Sólo los dos con todas las muchachas...

Pero yo preferí contemplar desde lejos, desde enfrente, cómo adquiriría más humana expresión el maestro en aquel momento y cómo era aún más clara la luz de sus ojos, que eran de los que no salen en las fotografías...⁴

Ramón Gómez de la Serna

[Nota manuscrita de José Ortega y Gasset:]

Hace referencia a la velada en honor de Bécquer celebrada en la Plaza de las Dominicas de Toledo que se conmemoró con la placa debajo de la cual está /2/ hoy la mía.

J. Ortega

4 En *Automoribundia* 340 la anécdota reza: "Un fotógrafo quiso sacar una fotografía del viejo periodista junto a unas muchachas, y como yo protestase de la exclusividad, me acuerdo conmovido que don José hizo la excepción de permitirme salir a su lado y entre las jóvenes dicharacheras."

La placa a la cual alude Ortega se conserva aún, aunque deteriorada, en Toledo. La inscripción, a la cual falta hoy la primera línea, reza como sigue:

[...]
DEL CONVENTO POR[?] EL CUAL TANTO
SOÑARA
GUSTAVO ADOLFO BECQUER
DIRIGIO LA ¿...? AL PUEBLO TOLEDANO
AQUÍ CON ¿...? EL ILUSTRE ESCRITOR
DON JOSE ORTEGA MUNILLA
EN LA NOCHE DEL 30 DE ABRIL DE 1922
SUS AMIGOS Y ADMIRADORES HAN QUERIDO
CONMEMORAR CON ESTA SENCILLA
LAPIDA LA OBRA Y LA PERSONA DEL MAESTRO
QUE TANTO AMÓ A TOLEDO
TOLEDO A 1 DE MAYO 1923

Debajo de la placa arriba mencionada se puso decenios más tarde otra, con el siguiente texto:

SIENDO ALCALDE / JOAQUÍN SÁNCHEZ
GARRIDO / LA FUNDACIÓN / JOSÉ ORTEGA Y
GASSET / HIZO RESTAURAR ESTA LÁPIDA / DE-
DICADA A / JOSÉ ORTEGA MUNILLA / CON
OCASIÓN / DE HABÉRSELE CONCEDIDO / LA
CIUDADANÍA DE HONOR / A SOLEDAD ORTEGA
SPOTTORNO / EN QUIEN SE CONTINÚA / EL
AMOR DE SU ESTIRPE A TOLEDO / 20 - Febrero -
1985

No he hallado en la prensa toledana del año 1985 el texto completo de la primera placa. En *El Castellano*, periódico toledano de los años veinte, hay una mención de la velada romántica en la cual participó Ortega Munilla "en la noche del 30 de abril de 1922".

El periódico puede ser consultado en internet ("En la Plaza de Santo Domingo. La fiesta de anoche");
http://biblioteca2.uclm.es/biblioteca/CECLM/ARTRE_VISTAS/Toledo/Castellano/Pdf/3856.pdf

RAMÓN Y TORRE (ENCORE)

CARLOS GARCÍA (Hamburg)
carlos.garcia-hh@t-online.de
Mayo 2009

Los lectores de *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna – Guillermo de Torre, 1916-1963* (Madrid, 2007), recordarán que al final de los Preliminares, en página 18, los autores incluimos una apresurada nota:

POSDATA DE ÚLTIMO MOMENTO

Cuando este libro se encontraba ya en prensa, hallamos en otro archivo 21 cartas de Ramón a Torre. No hemos logrado verlas aún, por lo cual ignoramos su calidad e importancia, y si confirman o corrigen algunas de nuestras hipótesis. Las daremos a luz en cuanto nos sea posible.

Carlos García (Hamburg)
Martín Greco (Buenos Aires),
en marzo de 2007

Pues bien: acerca de ese manojito de cartas desconocidas tratará la presente glosa, primer adelanto de la ocupación con ellas.

Como explicáramos al comienzo de *Escribidores y naufragos...*, las cartas intercambiadas entre Ramón y Torre recogidas en ese volumen procedían de tres archivos, uno español y dos argentinos:

- 1) Biblioteca Nacional (Madrid); Mss 22824/15 a 17.
- 2) Colección Gladys Dalmau de Ghioldi (Buenos Aires).
- 3) Colección May Lorenzo Alcalá / Gerardo A. Abad Conde (Buenos Aires).

El archivo que descubrí en la misma semana en que el libro anterior fue a imprenta está situado en Alemania.

He comenzado ya la preparación de ese segundo volumen, que constará básicamente de esas 21 cartas.

Digo “básicamente”, porque, como ya sucediera en *Escribidores y naufragos...*, se agregarán al epistolario propiamente dicho numerosos testimonios de la época, a menudo cartas de otros correspondientes relacionados con los nuestros, pero también textos de cada uno de los correspondientes sobre el otro –mayormente, una vez más, de Torre sobre Ramón. A decir verdad, sólo con ello se podría hacer un nutrido libro.

En los preliminares de su libro *Literaturas europeas de vanguardia* (1925) Torre proclama el “deber de fidelidad a su época”.

Torre fue fiel a la suya, a la época de su juventud. En ella descubre todos sus temas y todas las personalidades que lo ocuparán hasta el final de sus días.

Torre se asomará al tema de la literatura de avanzada francesa (sobre todo al dadaísmo y al surrealismo), a las obras de Ramón, de Ortega, de Azorín, a los problemas de la lengua, y no los abandonará más.

Desde luego, hay un momento utilitarista en la elección de Torre: él vivirá por decenios del estudio y el comentario de los temas y las obras de las personalidades aludidas.

Sin embargo, no deja de impresionar la constancia de su trabajo, ni puede olvidarse que en las décadas del veinte y del treinta muchas cosas no eran tan evidentes como lo son hoy. Su interés hacia y su comprensión de la literatura de avanzada son ejemplares: Torre ha contribuido como pocos a asentar en lengua castellana una estética nueva, que presentaba nuevos desafíos intelectuales al público.

Si Ramón inventa la literatura de vanguardia para España, Torre comienza a explicarla, mucho antes de que a Ortega se le ocurra hacerlo.

El período del cual se ocupa el libro ahora en preparación comienza en 1916, con un párrafo de Rafael Cansinos Assens que enlaza a nuestros corresponsales en clara filiación.

Reproduzco en lo que sigue un fragmento, relacionado con Ramón y Torre, procedente de una reseña escrita por Cansinos: “La semana literaria: Poesías (extraordinario de *Los Quijotes*), por Jaime Ibarra”: *La Correspondencia de España*, Madrid, 26-XI-16:

Con esta parca colección de poesías nos ofrece su primera palabra lírica un joven de los más jóvenes, nuncio de toda una generación aún desconocida, que estudia y trabaja y se afana por encontrar una orientación nueva, aunque, en general, no haga sino repetir los tonos líricos de los predecesores. En esta generación novísima, figuran los nombres de Eladio Prieto, Paulino Fernández Vallejo, Guillermo de Torre y otros; en cada uno de los cuales pudiera señalarse el influjo de algún maestro del ciclo novecentista, salvo en el último, que es, en realidad, un epígono de Gómez de la Serna: porque ya han empezado a fructificar las acres semillas del fundador de *Prometeo* y una cohorte de dispersos discípulos imita las audacias líricas y los dédalos verbales de su *Libro Mudo*.¹

1 A este texto de Cansinos alude Joaquín de la Escosura al decir en su ensayo “Galería crítica de poetas del Ultra. Guillermo de Torre”: “Guillermo de Torre —que con Eugenio Montes constituye la extrema izquierda del grupo ultraico. Fue el primer intuitivo ultraísta, y como tal lo reconoció Cansinos Assens, matizando, sin embargo, su meteórico vislumbraimiento con finas ironías; pues en un artículo publicado en *La Corres-*



La Correspondencia de España, 26-XI-1916, página sexta (imagen tomada de <http://hemerotecadigital.bne.es>)

Ibarra es mencionado en mi libro *Correspondencia Rafael Cansinos Assens / Guillermo de Torre*, 1916-

pondencia de España, en noviembre de 1916, ilumina ya su audaz perfil heterodoxo, señalándolo como epígono de Ramón Gómez de la Serna, al constatar los barroquismos líricos y los conceptistas dédalos verbales en que entonces se intrincaba Torre. Reproduje el texto de Escosura, aparecido originalmente en *Cervantes*, diciembre de 1920, 85-96, en mi edición de la correspondencia entre Cansinos y Torre (2004, 144-152; la cita procede de la página 147).

1955. Madrid: Iberoamericana, 2004, 39 (carta de Torre a Cansinos del 13 de enero de 1917):

He apercibido –prosigo para hacer la hilación– con dolor diáfano que entre la enumeración de los aparecidos en el extinguido año, aun los de "inquietud todavía no escrita", se acuerda usted del insinuante Jaime Ibarra, y del hampón Javier Bóveda, y se olvida usted del buen chico, con ímpetus de ultraísta Guillermo de Torre...

En la nota al pie, escribí:

Jaime Ibarra (¿-?): Narrador y poeta modernista, adherido luego al ultraísmo; famoso sablista al estilo de Pedro-Luis de Gálvez. *Los Quijotes* le dedicó un número en 1916 (cfr. Bonet 1995, 342). Cansinos comentará su volumen *Poesías* en *La Nueva Literatura* (Obra crítica I 383-384). Textos suyos aparecieron en *Tableros* 2 y 3, Madrid, 15-XII-21 y 15-I-22, la revista dirigida por Isaac del Vando-Villar.

El texto acerca de *Poesía* en el citado volumen *Obra crítica* silencia las menciones originales de Torre y Ramón que Cansinos hiciera antes de 1920, época en que sus relaciones con ambos se enfrían. Será necesario, pues, ir a abreviar a las fuentes hemerográficas, si se quiere percibir el tono original de aquellos años.

Cronológicamente, el libro en preparación se cierra, según el estado actual de las investigaciones, en 1963, con el siguiente dato:

Entre los primeros volúmenes aparecidos en la colección *El Puente*, dirigida por Guillermo de Torre, apareció en septiembre *El secreto del acueducto*. Barcelona / Buenos Aires: EDHASA, 1963, con prólogo, precisamente, de Torre (pp. 7-11).

En la Fundación Ortega y Gasset (Madrid) se conserva, bajo la signatura 860-31 GOM, el siguiente libro, con dedicatoria de Luisa Sofovich a Rosa Spottorno de Ortega (viuda de Ortega y Gasset):

Para Rosita, y todos los
Ortega y Gasset, en
Recuerdo cariñoso de Luisita
Octubre 30 – 63
Buenos Aires

Tal el escueto informe que hoy he querido dar desde el taller mismo de la escritura.

LAS GREGUERÍAS INOPINADAS DE *ROQUE SIX*: LLAMADA DE ATENCIÓN

LUIS DE LUIS OTERO
deluisotero@hotmail.com

Demasiada noche para buscar el sol
Roque Six (243)

El 5 de junio de 1983, en su discurso de entrada en la Real Academia Española de la Lengua, significativamente titulado “La otra generación del 27”; José López Rubio daba carta de naturaleza y reivindicaba, cinco décadas después, la vigencia y valía de esa inclasificable gavilla de escritores de la que el recién ingresado académico formó parte, junto a Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel Mihura y Antonio Lara “Tono”. Un grupo de literatos que recibió, como un mazazo inevitable y feliz, la influencia de Ramón Gómez de la Serna.

Inspiración y magisterio *ramonianos* que, en la citada alocución, López Rubio evocó con estas bellísimas palabras: “Este fenómeno que aturdió a este grupo de jóvenes y los dejó como si les hubiera dado un aire, llenando sus cabeza de violentos hálitos, que se llamó Gómez de la Serna”, y aceptó con estas otras: “Ninguno sirvió a Gómez de la Serna desde la imitación, aunque alguna vez, por la fuerza de la embestida, se le escapase una greguería inopinada. A Ramón le bastó con sugerirnos posibles senderos intransitados y cada uno tomó el que podía servir mejor a sus propósitos.”

Declaradas las intenciones, no parece que aplicar la expresión *greguería inopinada* a *Roque Six* sea otra cosa que un monumental (y muy propio de López Rubio) *understatement* (esa expresión inglesa, de difícil traslación al castellano, que significa colmar las frases con elevadas dosis de ironía clandestina).

Roque Six, gestada durante 5 años y publicada en 1928, narra la inquietante historia de las *entrevistas* -o, quizá, como dice Martínez Cachero- *entremuertes* del Roque Fernández (en palabras de su autor) un tonto (en el sentido más *busterkeatoniano* del término) que, como un alma en pena o, quizá, una pena en alma, se ve obligado, a reencarnarse hasta seis veces por “haberse dejado morir joven” y “no haber cumplido su obra”.

“No está bien morir así, tontamente” se le recrimina al protagonista a quien se considera en el Más Allá “un buen tonto, un tonto contagioso, un tonto genial”, por lo que se le condena, por expreso deseo del Creador, a un carrusel de reencarnaciones –funcionario, predicador, revolucionario, bebé, gemelo- donde acumula vivencias huecas, insensatas y desoladoras mientras con tozudez y aceptación espera la muerte: “Me moriré sin hacer lo que quieren que haga” concluye Roque.

La novela aloja ese argumento con una prosa de altísimo contenido lírico que permite que, en palabras de Lázaro Carreter: “cada línea cobija una sorpresa, un destello verbal, una joya poética inolvidable”.

La prosa de *Roque Six* está embriagada de greguerías oníricas y sensoriales, impregnadas de desesperanza, frío y desolación para atrapar el nebuloso tránsito y aturdido peregrinar de Roque entre la vida, entre la muerte, entre la nada.

Greguerías descorazonadas. Greguerías de belleza negra y atroz, acribilladas por un anhelo oscuro y desolado de lograr el descanso definitivo que solo puede conceder el aniquilamiento.

Greguerías de soledad y desamparo, en las que late la melancolía dulce y resignada de quien solo desea la desesperanza.

Más de 400 greguerías hilvanan la novela. He espigado –tratando de guiarme por los excelentes criterios que Luis López Molina establece en su edición de *(Greguerías) intratextuales* –suprimiendo, manipulando, *quintaesenciando* el texto hasta destilar, como Dios me dio a entender, la greguería. Si acerté o no; si, como probablemente ocurrirá, prevaleció la buena intención sobre el buen tino, sea el lector, predispuesto a la benevolencia, quien juzgue.

Sea como fuere, aquí suceden las greguerías inopinadas e intratextuales de *Roque Six* (los números entre paréntesis se corresponden con las páginas de la edición de 2004 de Editorial Planeta)

*

Hay alcobas que huelen a calentura y medicinas (7)

La atmósfera pesa sobre los hombros (7)

La media luz mata los ruidos de fuera (7)

Se entra en el cielo como si se hubiera ganado una carrera de cintas (7)

Morirse es ver puntitos luminosos en el aire (8)

Morirse es hundirse en la cama como si el truco fuera salir por debajo (8)

Morirse es sentir frío y calor que dan vueltas (8)

Último suspiro: un secreto (8)

El aire sesgado tiene ganas de jugar (8)

Se nota de la guerra en los ojos de cristal de los hombres (9)

La memoria cercana se vuelve de trapo (10)

Haber vivido tantos rincones, asombra (10)

Hay recuerdos con la tinta todavía fresca (10)

El colegio deja en el alma una mancha de color ladrillo (10)

Las hojas se ponen color de galleta y empiezan a enseñar sus huesos (11)

El corazón duele con ahínco, como si estuvieran apretando un cordel para lanzarlo a bailar sobre la mesa (15)

Las horas juegan a la gallina ciega con las manecillas del reloj (18)

Los saltos del corazón alzan la cabeza en la almohada por la noche (18)

Las farolas encienden sus camisas en un estertor (18)

Lágrima que se escapa: última gota inflada del grifo mal cerrado (22)

Luna: gran bola de escamas de ácido bórico (28)

El desencanto de la caída de la tarde cae sobre el propio desencanto (31)

En las nubes negras aún brilla una claridad algodónada (32)

La sopa de siempre llama con pañuelo de humo (32)

Para no mancharse los labios se bebe haciendo mohines (33)

Las ideas turbias aprietan las sienes (pag.35)

La cola de la cometa es una interrogación en el cielo (36)

Las tardes de domingo son más largas que las demás tardes (37)

Siempre está latente el deseo de barrer alguna vez (38)

Cuando los árboles empiezan a apagarse no hay más que un rumor de crepúsculo (39)

La oscuridad da valor a los débiles (41)

La nube es como la lana de un colchón fuera de su funda (45)

La luz y el aire se enrarecen en el silencio voraz (45)

Uno se hace niño en la gran niñez del sueño (45)

Nada hay tan obstinado como un niño al que le da por enfermar (47)

Se salta en la cama por un salto de corazón al que se le salta la cuerda (49)

¿Cuál es el hombre que se parece a nosotros si no nos hemos visto nunca desde fuera? (50)

No hay cosa peor que quedarse en la cama por gusto, se hace una vez y no se levantará uno en la vida (52)

El tren es un gusano de luz vertiginoso (53)

Los cristales ríen dentro de los marcos mal ajustados (54)

El tracatras del tren es una risa mal contenida (54)

¡Campo!: ¿Sonaba tan bien, tan a olor frío, tan a verde y a agua, tan a luna partida, tan a esquila y a hierba húmeda (54)

Hay palabras cóncavas y retumbantes, como hechas para el eco (54)

El mar no está ni lejos ni cerca, es el mar nada más (56)

Terremoto: tierra que bambolea, vacila un momento y cambia de dirección (59)

Los suspiros largos y estrechos son como de cinta de telegrama (60)

Hay un granito de semilla en los lacrimales (60)

Las olas de luz aclaran el amanecer (61)

El mar se escapa por todos los lados como si acabara de desparramarse (62)

El mar es terreno desperdiciado (63)

El pez mueve su plata en el aire creyéndose un gusano (64)

Ver pescar mata las horas (65)

Los peces tienen espinas dentro de comerse unos a otros (66)

El mar se extiende lleno de pliegues como un mantel mal puesto (66)

Las algas secas en la arena son como restos de ortopedia (66)

La luna presenta un aspecto lamentable; rota por un lado, abollada por fuera (74)

Sin dinero en el bolsillo se hacen más largos los caminos del mundo (74)

Las farolas encendidas alargan las calles poniendo más lejos el final (74)

El hambre agua los ojos, aprieta los puños y canta en los oídos (75)

El pan es un poco nuestro padre. Hay que volver a él, comerlo solo, pellizcando en la miga apretada y fresca (76)

El pan de la infancia se come con calma, en un descanso del jugar, mirando al cielo y sacando la barbilla al tragar (76)

El mañana del mañana. Un lago (77)

Cuando cae agua sobre una miga se despereza y luego se adormece hinchada, borracha (77)

Cuando no queda ninguna esperanza se cierra más la noche (77)

Los que se lavan las manos antes de acostarse saben muy bien la de gente que hay que saludar en sueños (78)

El pijama está sobre la cama con abandono de brazos caídos (79)

Al bajar las escaleras de dos en dos chillan las suelas de los zapatos (79)

Para seguir un camino vale recordar los otros caminos (80)

La bola negra de la ruleta salta como el pescado en la sartén (80)

Los relojes se paran sin debilitarse, en un tic tac igual a otro (83)

Hay que entrar en la muerte con los ojos cerrados porque si no, en esa media hora de espera que tienen los muertos recién muertos sin estar muertos del todo, se enterarían antes de tiempo de lo que tienen que enterarse a su hora (85)

Los que se quedan muertos sin cerrar los ojos, y no tienen quien los cierre, esos no se quedan ni muertos ni vivos, miran al cielo como si subiera un globo (85)

El alma sube saliendo entre los barrotes de la jaula de las costillas y sube como sube el humo, remoloneando (85)

En la muerte crecen los muertos porque oyen el aire y la vida de lejos; oyen el silencio (85)

Cada vez pesan menos las cosas de dentro y también las de fuera (86)

Cada vez se pesa menos y el aire es menos denso (86)

La sensibilidad perfecta es asustadiza; anuncia el aire, la luz y el ruido (86)

Evocar con precisión el pasado duele en las sienas, quema la piel (87)

La sangre se empuja para entrar y salir del corazón (87)

Los primeros momentos tienen una dureza esquínada (95)

Los recuerdos se mueven, todos negros, como un reguero de hormigas (96)

La convalecencia es una infancia nueva y blanducha (99)

El olor a cuarto cerrado impregna los muebles y les quita brillo (102)

La pantalla de cristal verde destila una luz triste (103)

Al fondo del plato frío se mira con fijeza triste (104)

Al caer la tarde también cae la neblina que lo llena todo (107)

Si algo columpia el ánimo son las noches y de las noches, la oscuridad (107)

Las noches, la oscuridad hacer temer que se vaya la vida (107)

Los ojos que bordean las cosas descubren lo que ocultan a la vida (108)

Ojos que rodean las cosas con blandura de ojo (108)

Los labios buscan los labios con blandura de gusano de seda (110)

Al besar, los labios hacen carne de recuerdo (110)

La calle, fresca de mañana, está llena de olores renovados (111)

Sin más perfumes que el de las sábanas y la mañana frescas (111)

Roto el espejo, la realidad queda a la espalda (115)

Es en el crepúsculo es necesario detener el sol que cae como si le hubieran cazado de un tiro en el aire (121)

En el crepúsculo, los montes clavan al sol la dente-llada de sus picadas (121)

Los gajos de sol asoman un amarillo triste, apagado, frío. Luego ni eso (122)

El mundo se llena de negrura de carbón en la noche negra, sin luna (122)

El susurro de las ranas mecidas es triste y opaco (122)

La negrura de la noche se pega a los ventanas y las ciega (123)

El rocío de la noche es carbonilla (123)

La negrura entra en las casas se come las luces y no hay manera de echarla (123)

Los ojos profundos parecen haber visto tanto que da miedo mirarlos, los ojos profundos llegan hasta los talones (123)

La niebla, en las calles, se enreda a los pies (123)

Los suspiros suben de tan hondo que parece que se van a traer para arriba las cosas de dentro (124)

La oración sirve de manta contra el frío de la sepultura (126)

El frío eriza la carne con el vaho de su respiración (127)

Los meses de sol vergonzoso, nubes hinchadas y negras, vientos helados del norte y sonar de campanas; el año se pone un poco neurasténico (129)

El Cielo estaba al final del cielo (133)

Lo encontré a volver una esquina de mi mismo (133)

¡Con lo que una lágrima distrae! (136)

La mañana se entenebrece y vuelan por el aire signos algebraicos (139)

Lo que decía era tan serio que se fue volviendo de piedra (140)

La necedad tiene raíces en la tierra (141)

El sueño ata, una vuelta y otra, alrededor del alma, una cuerda delgada y azul (143)

El alma es un peón con la misma música del sueño, que da vueltas y vueltas, y todo lo ve deformado, enrevesado y turbio (144)

Los ojos del recuerdo están pegados a la nuca (144)

Hay alegrías como viento fuerte a las espaldas (146)

El desengaño de tener un corazón en buen uso casi destroza el corazón (148)

La mañana, a mediodía, ya se ha puesto tan triste que no vale la pena vivir (149)

La tarde se vuelve de papel (156)

La luz como un pájaro que vuela sobre las tapias se desdobra en alas (163)

Lo demás es luz de tarde triste (163)

Tenía ese destrozo de los que han velado a un enfermo de agonía reiterada (164)

Abandonada la sonrisa se tuerce a un lado y queda muerta (164)

La mirada de la miopía es desorbitada, fija y un poco tonta (164)

Pesa la amargura en las palabras que quieren decirse con ironía (165)

Entre las lágrimas se mira con un punto de luz de confianza (167)

Los murciélagos siempre se equivocaban de camino y llegaban a estrellarse, cerca de las paredes, contra su propia sensibilidad (169)

El eco jugando con las pisadas aumenta la comitiva (171)

La tos en oscuridad y aquel frío, estremecen un poco y pican en las demás gargantas (171)

El patio está mal empedrado, el cielo también (172)

El estupor contiene a la gente haciéndole ver que aquello que veían no era cierto (186)

Los caballos mascan espuma blanca (186)

Por las campanas se desmorona un doblar triste (187)

Hasta el oscurecer nadie sabe llorar bien (187)

El pasado extraño fluye en ristras, sitúa la vida en un raro espacio de realidad (187)

Zumban los oídos y hay que cerrar los ojos, en vista que las luces cambian de sitio a cada instante (189)

La noche llama a los caminos y les tapa de nuevo (205)

Por los ojos cerrados se abre la claridad del día (205)

El cuerpo se destrenza en escalofríos y la cabeza es una brasa (206)

Las lágrimas espontáneas jalonan la piel (208)

Las lágrimas duras parecen irse clavando cada vez que avanzan (208)

El hambre canta en los oídos con música de tranvía en las curvas (208)

El infierno es una cueva muy ancha pero baja de techo (211)

El aire se va llenando de una canción que no se oye bien (215)

El último sonido sube y baja dentro de la cabeza (215)

Es tonto llorar como chilla una rata (215)

Todo tiembla; el Universo sabe guiñar un ojo (215)

El aire frío lo atraviesa todo y deja un hilo; una baba de frío (215)

Se llora sin más consuelo que el mismo llanto (216)

Tanto se agradecen las sonrisas en los duelos (216)

La tristeza se troca en una espantable ferocidad (216)

Una voz sorda, inflada, gruñe algo inexplicable (216)

Se llora sin más consuelo que el del mismo llanto (216)

En la noche, muy de noche, las palabras suenan como de madera (215)

Un hilo de luz azulada se quiebra en la ventana cerrada (218)

Se aborrecen la vida y las corbatas viejas (221)

Si no fuera por el sueño no valdría la pena vivir (222)

El primer diente nos hace demasiado viejos (222)

El sol se va después de haber pintado de naranja las fachadas de las casas y las caras de las estatuas (224)

La luz atraviesa el alma sin llevarse el arco iris (225)

Suena el mundo como si rodaran los baúles de las casas (227)

Las hojas secas crujen como patatas fritas (227)

Se esta tan cansado que no se puede hacer otra cosa que andar (228)

El viento húmedo raspa los pómulos y se cuela chillando en los oídos (228)

En el otoño no hay razón para pensar en el calor y en el desierto (228)

No hay que morirse de pena tan pronto (228)

Un clown se asoma a la puerta con l estupor su ceja sesgada (228)

El agua sucia hace de cartón los pantalones (229)

La atmósfera, recién mojada, lleva las palabras con excitación (230)

Las lágrimas deforman al hombre como reflejado en un espejo grotesco (230)

La velocidad y la distancia van tapando las palabras (231)

Las hojas amarillas de los árboles, tiernas, recién tronchadas señalan el suelo creyéndose estrellas caídas (231)

El frío tiembla dentro de los pantalones mojados y duros (231)

Peor es no distinguir el nombre de las nubes que se deshilachan en el cielo (232)

Lo peor es venir de la eternidad con los bolsillos vacíos (232)

Las calles mueren por las puñaladas de intersección que dan las otras calles, sus amigas (233)

Las ciudades se enredan en el centro y no es posible escaparse (234)

La noche no sorprende a nadie porque llega a la hora de siempre (234)

De tan lejos, el pasado se deshace en claras tinieblas (236)

Las estrellas están más lejos de lo que parece (236)

Las tías sordas miran con ojos redondos (239)

La prisa pone un rubor suave en cada mejilla (240)

Las pisadas arrastran sobre los escalones granos de arena (241)

Las palabras quedan resonando, sin sentido, sobre la cabeza (241)

La vela llena la habitación de luz y sombras temblorosas (241)

La hostilidad se desborda en espuma (242)

Los ojos abiertos al dolor están brillantes de lágrimas dispuestas (242)

La vela que va a morir llora sobre la palmatoria (243)

La mañana se dibuja en rayos precisos de polvo luminoso e inquieto (244)

Dentro del frío de las sábanas muertas, hay que apagar la vela de un soplo (245)

Por la rendija de las puertas se cuele un frío de ventanas abiertas (245)

La sonrisa de la noche no vale lo que la última sonrisa (247)

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

Gómez de la Serna, Ramón.

(Greguerías) Intratextuales (estudio, selección y edición de Luis López Molina) Albert editor, Madrid 2007.

López Rubio, José

Roque Six, Planeta, Barcelona 2004

Martínez Cachero, José María

Las seis vidas de Roque Fernández, edición digital Biblioteca Miguel de Cervantes, 2001.

Valls, Fernando

“Prólogo” a José López Rubio: *Cuentos inverosímiles*; Menoscuarto ediciones, 2007

AUTOMORIBUNDIA, MESA-COLOQUIO EN EL CENTRO DE ARTE MODERNO

JUAN CARLOS ALBERT
juan.juancarlos@gmail.com

El pasado jueves 7 de mayo se celebró en el Centro de Arte Moderno¹ una mesa-coloquio a propósito de la nueva edición de *Automoribundia*², preparada por Celia Fernández Prieto, autora también del estudio introductorio. Tras la presentación de Claudio Pérez Míguez, codirector de la galería, tomó la palabra Celia Fernández como moderadora de la mesa, dando la palabra sucesivamente a las otras dos participantes: Carolyn Richmond e Ioana Zlotescu.

Carolyn evocó su primera aproximación al libro en la edición de la editorial Guadarrama, lo que le sirvió para recordar el manojito de hojas sueltas en que se han convertido aquellos dos tomitos tras años de trabajo y relecturas, así

1 El Centro de Arte Moderno es una galería de arte y librería especializada en literatura hispanoamericana de vanguardia situada en Madrid (Galileo 52), que dedica también su espacio y su tiempo a promover y acoger manifestaciones artísticas en el entorno de su línea principal (performances, presentaciones, cine, lecturas...)

2 Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia*, edit. Mare Nostrum, Madrid 2008.



la mesa del coloquio

como para valorar positivamente la nueva edición, fácil de manejar, de leer y con útiles índices de contenido, onomástico y de vocabulario. Valoró especialmente el acercamiento psicológico que se realiza de Ramón en el estudio introductorio, imprescindible para alumbrar los temas recurrentes y más significativos en la obra ramoniana y, desde luego, en *Automoribundia*: la propia identidad y la muerte al fondo.

Ioana se entretuvo, para glosarlos, en algunos aspectos muy puntuales de la obra de Ramón que habían sido convenientemente subrayados en el estudio de Celia Fernández. Sin ánimo de agotarlos, habló del horror de Ramón por el tiempo mensurable, por el tiempo con mayúsculas, el del reloj de pared que todo lo ordena inexorablemente y que aboca, como la escritura misma, como el mero acto de escribir cuando es *escribirse*, a la muerte misma, a la

mismidad que él se entreveía en el fondo de los espejos (ojos del tiempo), una mismidad que podría ser la esencia del ramonismo (Ramón mismo): los nuevos géneros y la obra deshecha, desorganizada, presentada ya como materiales primeros y finales a una especie de juicio final ante el que el autor querría presentarse desprovisto de formalidad e impostura. Subrayó Ioana la visión, el sentimiento, que Ramón tiene de sí mismo como persona al margen, "muerto civilmente", ya desde *El libro mudo* y, en este sentido, la presencia continua, grave, ineludible, de la muerte, ante la cual no cabe otra cosa que la extrema fidelidad al propio ser, lo que en su caso se concreta en la obra deshecha, sincera, humorística en el sentido de desprovista de énfasis y de seriedad -"casi inexistente", sospecha Ramón: el más crítico de sus críticos-, pero retrato global de un mundo que le aproxima a las posiciones de los textualistas franceses.

Concluyó Ioana valorando lo que el estudio de Celia Fernández tiene de multiplicador de las visiones del autor y, por tanto, de germen de nuevos impulsos para acercarse a su obra.

A continuación tomó la palabra Celia Fernández, quien expuso en primer lugar el objetivo de la edición: acercar el libro al lector, proporcionándole un texto hasta

ahora accesible únicamente en el tomo de las Obras Completas y en la ya inexistente en librerías vieja edición de Guadarrama (no se reeditó nunca la edición primera de Sudamericana).

Habló también de la inmersión que supone la lectura de la escritura *incesante* que es *Automoribundia*, y de su estudio desde una teoría de la autobiografía que entiende ésta como una narración escrita en un momento determinado por su protagonista por/para/sobre/ contra/ante alguien o algo.

Desde este planteamiento, *Automoribundia* no puede dejar de entenderse como un empeño de su autor -Gómez de la Serna- por ofrecer a su público (ofrecerse) una identidad -Ramón- que habría sido ya refrendada en el momento mismo de su nacimiento y aún antes: el bautizo con el nombre de *Ramón* sería casi la prueba de ello, al confirmar uno de sus atributos principales, la cara carillena de la O enorme de su nombre en la que entra todo el esfuerzo de construcción de su imagen, de su máscara en el mejor sentido de la misma (como construcción plena de la personalidad, no como engaño o suplantación).

Ramón sería así el objetivo de la construcción del Gómez de la Serna escritor quien, en esos años en los que la naturaleza siempre ex-céntrica o extra-vagante de su ser literario (y personal: en su caso es lo mismo): mirador,

paseante, incongruente, perdido (en la nebulosa) está más extrañada que nunca hasta el punto de necesitar(se) de un anclaje que le reintegre a una sociedad de cuyo núcleo más valorado ya hace años que dejó de sentir que formaba parte. *Ramón* es el salvavidas donde se reivindica nuestro autor mediante un triple ejercicio:

- De recuperación del papel de adelantado en el campo de las vanguardias.

- De mera supervivencia-recuerdo de quien fue (de ahí el recurso a los textos críticos -laudatorios- de otro tiempo) y, por último,

- De defensa/reproche de lo que considera calumnias o rumores infundados acumulados en el tiempo. En este triple empeño se juega la vida (la identidad) nuestro autor y es precisamente este dramático esfuerzo (tragicomedia, apuntaba Carolyn Richmond), lo que salva al lector del peligro de agotamiento que la escritura excesiva de Ramón/Gómez de la Serna puede llegar a producirle.

Al término de las intervenciones se abrió un coloquio en el que salieron nuevos temas, como el de las ausencias (significativas las de Carmen de Burgos y Luisa Sofovich, tratadas en *Automoribundia* de manera no proporcionada a la importancia que tuvieron para Ramón; silencio total sobre la guerra civil española), y se exploraron perspectivas ya abiertas,

como la de que toda escritura es un ir hacia la muerte y una historia de lo perdido.

Se aplaudió con calor a las intervinientes.

**RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
EN LE PONT DE L'ÉPÉE**

JUAN V. DAZI
juanvdazi@gmail.com

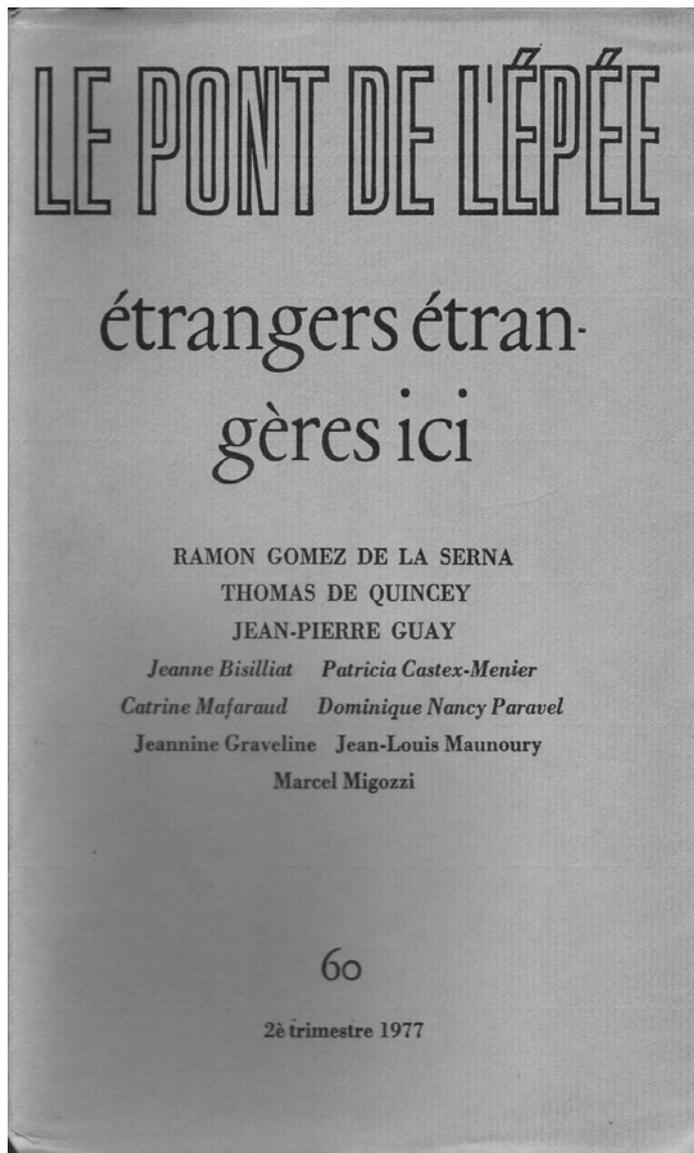
La revista *Le pont de l'Épée* (El puente de la Espada) tuvo una dilatada existencia. Creada por Guy Chambelland, poeta y crítico francés, apareció su primer número en noviembre de 1957, en Dijon, y el último, el 81-82, a finales de 1983, en París. La revista prestó una especialísima atención a la poesía francesa, dedicando entre sus números monográficos, uno a la poesía catalana contemporánea (1960), con poemas de Joan Argente, Blai Bonet, Josep Carner, Jordi Pere Cerda, Salvador Espriu, Josep Vicenç Foix, Carles Riba, Jordi Sarsanedas y Marina Torres.

Aparte de Rafael Alberti, que apareció en el número dos y el poeta Alfonso Jiménez, con una nutridísima presencia en sus páginas (números 27-28, 39, 44-45, 65 y 73-74), el único representante de la poesía española fue Ramón Gómez de la Serna.¹

Acompañaban a Ramón Thomas de Quincey y Jean-Pierre Guay (en el apartado de *étrangers*), Jeanne Bisilliat, Patricia Castex-Menier, Catrine Mafaraud y Dominique Nancy Paravel (en el grupo de *étrangères*) y Jeannine Graveline, Jean-Louis Maunory y Marcel Migozzi (en el de *ici*).

Ramón, que inicia el número, es introducido por Paul Aubert y Jean Tena, quienes preparan también una breve bibliografía de las obras de Ramón aparecidas en Francia y traducen unas greguerías.

¹ Ramón Gómez de la Serna: "Greguerías", en *Le pont de l'épée*, nº 60, 2^e trimestre 1977, pp. 9-20. ("Introduction" de Paul Aubert y Jean Tena, pp. 3-7),



portada del número 60 de *Le Pont de l'Épée*

Transcribimos la introducción completa firmada por los dos autores y las greguerías que allí aparecieron –todo en francés–.

Hacia ya más de 14 años que Ramón Gómez de la Serna había fallecido.

PRESENTATION

par PAUL AUBERT et JEAN TENA

On traduit peu des romanciers. Qui pourrait citer le nom d'un romancier espagnol –pas latino-américain- Contemporain, Juan Goytisolo mis à part? Nos grands éditeurs font encore le blocus littéraire de l'Espagne –où tout apprenti romancier allait jadis en quête d'impressions- et se laissent aller, on ne sait para quel snobisme, à trouver géniale la prose illisible de l'Argentin Néstor Sánchez alors qu'ils ignorent toujours celle du plus grand prosateur espagnol vivant : Francisco Ayala.

On ne traduit plus de poètes (on ne lit même pas les autochtones) –le mythique García Lorca excepté, dont le génie n'est pas en cause-; même ceux qui, tel Juan Larrea, ont la délicatesse d'écrire parfois en français doivent attendre longtemps avant que justice soit faite. (Voir un des récents numéros du Pont de l'Épée). Mais quand publiera-t-on enfin l'œuvre « française » de César Moro?

Toutefois, peut-on traduire les poètes ? nous demandera Lucien Guérinel, frustré para la traduction –ou plutôt par l'œuvre même- d'Antonio Machado (comme nous le fûmes jadis para la traduction d'Herrera Petere publiée chez Chambelland, sí Señor !), ce poète du néant, à la parole transparente, exempte de toute boursoufflure, de toute complexité métaphorique, que l'on ne saurait lire à la lumière des guirlandes de García Lorca, traduit bien avant dans sa presque totalité, et pour cause... il était plus facile. De cette génération que d'après Machado son aîné on pourrait sans aucun préjudice traduire en esperanto !

Vaine querelle d'anciens et de modernes, dira-t-on. Certes.

La traduction de l'image est-elle si facile ?

Las *greguerías* de Ramón Gómez de la Serna, déjà si images, ne nous poseront pas ce problème, car certaines sont franchement intraduisibles. Et nous ne parlerons pas de celles que le poète lui-même a agrémentées d'un dessin explicatif !

Mais, heureuse surprise, Valery Larbaud et Mathilde Pomès avaient déjà traduit Ramón Gómez de la Serna en 1923 (*Echantillons*, Grasset) et consacré une soixantaine de pages aux premières *greguerías* (sous le titre fort discutable de *criailleries*. *Greguería* : mot à mot signifie *charabia*. Mais la traduction ne nous dirait rien de ce qu'elle veut dire) peu après leur publication en 1918. Ensuite on s'intéressa surtout à la prose de Ramón Gómez de la Serna. Plusieurs romans seront traduits entre 1930 et 1950, mais de *greguerías* point.

Pourtant ce sont ces petites phrases que la postérité –qui est formaliste- retiendra. Luis Cernuda dans ses *Estudios sobre la poesía española contemporánea* (Etudes sur la poésie espagnole contemporaine, Ed. Guadarrama, Madrid 1957) fait grand cas de Ramón Gómez de la Serna en qui il voit un précurseur de la technique de l'image et de la métaphore dont usera la fameuse génération de 1927 –à laquelle nous faisons allusion tout à l'heure- (composée entre autres de Luis Cernuda, lui-même, de García Lorca, Miguel Hernández, Rafael Alberti, José Bergamín, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego).

Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) a publié ses premières *greguerías* à l'âge de 30 ans (1918) et à 74 ans il en écrivait encore. Des *greguerías* seront publiées en 1919, 1929, 1935, 1940 et en 1962 dans leur totalité.

Il convient de noter encore que l'on doit à Ramón Gómez de la Serna un prologue à la première traduction espagnole des *Chants de Maldoror* –et la seule pendant près de 40 ans- réalisée en 1925 par

son frère Julio. Il collaborera ensuite au numéro du *Disque Vert* consacré à Lautréamont.

*

Fruit de « la pensée poétique essentiellement hétérogénéisatrice » (Antonio Machado), la *greguería* naît de l'équilibre entre l'évidence injustifiable (Papa, pourquoi le Monsieur...) et la justification inopinée (Ah, merde alors, ma chère !).

Parole fragmentaire, elle superpose plusieurs langages. Chacun reproduit, modifie, déplace ou rectifie les autres dans une restructuration perpétuelle des points de vue, du discours poétique et de l'univers créée.

Lettrée ou ingénue, elle est toujours ouverte sur le monde nouveau ou à réinventer : définition, constatation, intuition, lieu-commun, issu d'un vertige où l'artiste ne peut se perdre puisqu'il impose sa volonté de l'extérieur. Qu'il se cherche des antécédents ou une postérité dans le règne animal ou solaire, au niveau des objets, sous les pieds de la table, notre poète redécouvre un monde ordonné selon ses sens.

Sensation d'abord, observation ensuite, la *greguería* est aussi une formule dont le ressort est l'analogie –forcée ou non-. Feignant de n'être née de rien, elle n'admet aucune antériorité dans l'histoire de la pensée. (La seule parenté qu'acceptait à la rigueur Ramón Gómez de la Serna était celle avec les *haï-kais*, *haï-kais* en prose, dira-t-il –Valery Larbaud reprendra l'expression à la page A de sa préface- ou avec les *kasidas* arabigo-andalouses. La *greguería* serait-elle, un peu comme la métaphore, le fruit occidental de l'Orient ?).

La comparaison se fait attributive (être comme... être de..., être le...) et d'analogie forcée devient image.

Issue d'une méthode anti-cartésienne, qui n'accepte pour vrai nul objet connu mais voit en toute forme sa métamorphose virtuelle, elle est ouverte sur l'imagination alors que la maxime est fermée sur le vide.

Certes, la formule de Ramón Gómez de la Serna n'a pas la froideur de celle de La Rochefoucauld (que notre poète détestait) –elle n'a pas la logique ni l'intensité de celle de Malcolm de Chazal- elle n'est pas mystique-. Mais l'obsession de Ramón Gómez de la Serna n'est point celle d'un raisonneur ou d'un coloriste. Lentement, patiemment avec la minutie d'un miniaturiste, d'un fonctionnaire épris de surréalisme, il a repeint le monde. Car, bien qu'il n'y eût pas besoin de surréalisme en Espagne, dans ce pays où régna toujours l'irrationalisme le plus parfait (aucun Malherbe, aucun Boileau, aucun Descartes pour guider les poètes et les émasculer ; un seul bourreau d'artiste –il faut voir aussi le revers de la médaille- artiste lui-même, petit peintre animalier, Franco) la phrase de Ramón Gómez de la Serna, sa démarche sont d'essence surréaliste.

L'œuvre de Ramón Gómez de la Serna s'inscrit dans cette tradition qui de Virgile (« L'invention du feu rendit les corps frileux ») à Pierre Dac (« Ce n'est pas parce que l'on dit : il fait froid dehors, fermez la porte » qu'il fait moins froid dehors quand la porte est fermée », en passant par Malcolm de Chazal (« La voiture n'atteindra jamais la vitesse de la route »), Jacques Rigaut (« Et maintenant réfléchissez les miroirs »), Achille Chavée et tant d'autres, poursuit l'exploration régulière –au lieu et forme de l'informulé- de nos pressentiments de la surréalité.

(Sans oublier, bien sûr, André Breton qui écrivait dans la nuit du 6 au 7 février 1957 : « La lune commence où avec le citron finit la cerise », image plus grave et plus chaotique que la sienne mais que Ramón Gómez de la Serna n'aurait sans doute pas reniée).

GREGUERÍAS

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Les bons proverbes sont faits au lait de brebis.

Dans le cygne s'unissent l'ange et le serpent.

Le fromage blanc est à la fois sein et lait.

Le chevalet est très souvent le gibet du tableau.

Les mouettes sont le post-scriptum du bateau.

Favoris : visage entre guillemets.

La carte des deux Amériques porte un corset.

Ruines : sieste de colonnes et de chapiteaux.

La musique est l'opium du cirque.

Les yeux des statues pleurent leur immortalité.

Le serpent est le paraphe du paysage.

La cymbale est le soleil de l'orchestre.

Les haï-kaïs sont des télégrammes poétiques.

L'hélicoptère est un tire-bouchon volant.

La lune est une banque de métaphores ruinée.

L'ananas est un fruit déguisé en Peau-rouge.

Le paon est un mythe à la retraite.

L'architecture de la neige est toujours de style gothique.

Il était timide comme un chien sous une charrette.

Le crayon n'écrit que des ombres de mots.

Les poteaux télégraphiques sont de vieux arbres bureaucratiques.

L'opéra est la vérité de l'illusion et le cinéma l'illusion de la vérité.

Les tournesols sont les miroirs de poche du soleil.

Artichaut : rose vert.

La crème est la joue du lait.

L'encre est l'initiale du mouchoir de la mer.

Les arcs de triomphe sont des éléphants pétrifiés.

Les hirondelles mettent le ciel entre guillemets.

L'essence est l'encens de la civilisation.

La tête est l'aquarium des idées.

Les serpents sont les cravates des arbres.

Album : cimetière des pensées perdues.

Les lettres arabes sont des lettres microbiennes.

Le nid est une couronne d'épines sans épines.

Quand la colombe vole, ses ailes chantent.

Le balai danse la valse du matin.

Quand l'armoire est ouverte, toute la maison bâille.

La rivière prend le pont pour un château.

La lune est une dalle sans épitaphe.

Le palmier ancre la terre au ciel.

Le B est la nourrice de l'alphabet.

Mineurs : vendangeurs du charbon.

Les thermomètres meurent jeunes.

Seins : le mystère mobile.

Nos vers ne seront jamais papillons.

Les pyramides rendent le désert bossu.

Le souffleur est l'écho qui précède la voix.

Les cyprès sont des arbres généalogiques anonymes.

Ventilateur : rose de vents mécanisée.

La pierre philosophale est le cœur pétrifié du temps.

L'ovale est un cercle qui a maigri.

Le palmier est un arbre aquatique qui a réussi à gagner le rivage.

Sabots : chaussures qui permettent de passer la mer à pied.

La douche est l'éclat de rire de l'eau.

Siphon : pistolet contre la soif.

Joutes médiévales : deux picadors et pas de taureau.

L'huitre est un baiser de la mer en conserve.

Les ponts sont les sourcils des rivières.

Le chat vit un dimanche éternel.

Motocyclette : chèvre folle.

L'andalou fume des œilletons.

Télévision : enflure de l'image.

L'eau est la fiancée de tout le monde.

Les chauves devraient concourir pour porter l'auréole.

Celui qui coupe la saucisson est un faux-monnayeur.

Il suffit de regarder les étoiles pour voir que le ciel est mité.

Elle était de ces femmes qui nous passent tendrement la main dans le dos pour voir si nous portons des bretelles.

Les ponts civilisent les fleuves.

Le poisson est toujours de profil.

L'alcôve est la chemisette de l'âme.

Qui a fermé les yeux aux statues ?

Le linoléum habille les sols de latin.

Le désert est la patrie des points de suspension.

Le cerf est fils de la foudre et de l'arbre.

La chauve-souris est un oiseau policier.

Il n'est point de vent capable d'effeuiller la Rose des Vents.

Le souffle de son âme lui bombait à peine les seins.

L'accord des violons a le son aigre du jus de citron.

Le lama est un âne qui s'est pris pour une femme.

Au fond des miroirs il y a un photographe caché.

Les bananes vieillissent dans la journée.

La vitamine B 12 a un nom de sous-marin.

Don Juan cherche l'amour comme qui cherche du travail.

Prononcer le mot *péjoratif* c'est comme coudre un bouton noir à ses caleçons.

La femme qui après une dispute ferme sa porte à clé, ne craignez point qu'elle se suicide, elle essaye un chapeau.

Les sourds voient double.

Le colin est un poisson en rondelles.

Il y a une oreille à l'intérieur de la noix.

Le violon met des bas de la soie la plus fine aux plus belles jambes des femmes du concert.

Quand elle se noya, ses seins s'échappèrent vers le ciel comme deux bulles idéales.

La vie c'est se dire adieu dans un miroir.

Les cartes de géographie ont des veines de sang bleu.

Les garages sont les musées des crimes qui n'ont pas été commis.

Tacite entre toujours sur la pointe des pieds dans les bibliothèques.

Le chien qui se lève après la sieste ne sait plus très bien s'il est un chien ou un homme.

Quand elle enlève un bas on dirait que la femme va regarder une blessure.

Le prolétaire le plus lubrique est celui qui accompagne le chauffeur du camion.

Jouer du piano avec un seul doigt c'est lui tapoter le nombril.

Les veines sont les lombrics qui en définitive nous achèvent.

Il était tellement scrupuleux qu'il poursuivait les conjonctions copulatives.

Mort : éclipse totale de soleil et de lune.

Les moules sont des castagnettes marines.

Il ne faut pas se suicider car la vie vaut la peine d'être vécue même si ce n'est que pour regarder voler les mouches.

Et dire que tous ceux de l'annuaire téléphonique un jour ne seront même plus dans l'annuaire téléphonique.

De la neige tombée dans les lacs naissent les cygnes.

Les grands réflecteurs cherchent Dieu.

Les fleurs meurent en odeur de sainteté.

J'entrai dans l'étang des draps neufs.

Tout peut être évité excepté qu'une femme se lave la tête quand bon lui semble.

Fais-moi cuire des rouflaquettes.

Le fromage est un producteur de rêves fermentés.

Il est une heure du crépuscule où les nouvelles veuves vont dans les maroquinerie commander un bob cadre pour leur défunt.

Le feu ne meurt pas, il prend ailleurs.

Et pour protester il y aura un suicidé qui se pendra avec un bas de femme.

Collier de perles : dentier pour les cous.

Les pommes de terre sont le poing sous terre.

La femme porte des colliers de regards.

La lune n'est que jupons.

ŒUVRES DE R.G.S. TRADUITES EN FRANÇAIS

Echantillons (trad. Valery Larbaud et Mathilde Pomés) Les Cahiers Verts (Grasset, 1923)

Seins (illustrations de Pierre Bonard)
(sans nom de traducteur)

(Les cahiers d'aujourd'hui, sans date)

La veuve blanche et noire (roman) (prologue de Valery Larbaud) (trad. De Jean Cassou) (Ed. Kra, sans date)

Le Docteur Invraisemblable (roman) (trad. Marcelle Auclair) (Ed. Kra, sans date)

Le Cirque (trad. Adolphe Falgairolle) (prologue des frères Fratellini) (Ed. Kra, sans date)

Cinéville (roman) (trad. Marcelle Auclair) (Ed. Kra, sans date)

Gustave l'Incongru (roman) (trad. Jean Cassou et André Wurmser) (Ed. Kra, sans date)

Polycéphale (roman) (trad. Carmen Abreu) (Ed. des Portes de France, Paris, 1946)

Le Roman du Romancier (roman) (trad. Adolphe Falgairolle) (Ed. des Portes de France, Paris, 1948)