

RAMÓN

Boletín n° 16, primavera (de Madrid) 2008

(dibujo de David Vela)

Yo me miro a los espejos sonriendo porque veo a mi calavera fumando la pipa sobre la boca rasgada del cráneo pelado.
¡Con qué suficiencia miraba al espejo ladeando la cabeza para que no le entrase la veta del humo por el ojo vacío! (Ramón)



SUMARIO

portada

RAMÓN

David Vela

(de la exposición *Los muertos y las muertas*, Alcalá de Henares, abril 2008)

página 2

SUMARIO, LA MUERTE, AGRADECIMIENTOS Y COLABORADORES

página 3

RAMÓN Y KEYSERLING (1931)

Carlos García

página 12

BROSSA Y RAMÓN, O VICEVERSA

Adolfo Montejo Navas

(del catálogo *Joan Brossa desde Barcelona al Nuevo Mundo*, Barcelona 2005)

página 15

LAS HUELLAS DE UNA SUBVERSIÓN VANGUARDISTA EN LA PRIMERA NOVELÍSTICA DE RAMÓN

Emmanuel Le Vagueresse

página 30

EL SIGNO DEL SENO, EL SENO DEL SIGNO. UNA LECTURA LITERARIA DE SENOS

M. Negro

página 63

SOBRE LAS ILUSIONES CONFORTADORAS

Miguel Catalán

(de *El prestigio de la lejanía*, Barcelona, Ronsel 2004)

página 66

TAUROMAQUIA RAMONIANA

Luis Bueno Ochoa

página 73

SILUETA DE UN GREGUERISTA: CARLOS FLORES

Luis López Molina

página 80

LOS MUERTOS Y LAS MUERTAS CUARENTA ILUSTRACIONES SOBRE LAS REFLEXIONES DE CEMENTERIO DE RAMÓN

David Vela

(de la exposición *Los muertos y las muertas*, Alcalá de Henares, abril 2008)

LA MUERTE

de *Greguerías. Selección 1910-1960*, Madrid 2003, 12ª ed. Espasa Calpe, (pag)

A la muerte no se la oye porque ya en la intimidad de la casa anda en zapatillas (95)

Sólo al morir nos acordamos que ya estuvimos muertos antes de nacer (121)
Tantos muertos había ya detrás del espejo que lo empañaba un aliento interior de nicho (129)

La calavera es un reloj muerto (138)

Álbum: cementerio de pensamientos perdidos (139)

Al entrar en la tierra se desperezan los muertos (143)

Lo más terrible de nuestro libro de direcciones es que sacarán de él las señas de nuestros amigos para enviarles nuestra propia esquela de defunción (167)

Lo peor de los médicos es que le miran a uno como si uno no fuera uno mismo (179)
El esqueleto es el traje de torero de la muerte (279)

Lo grave del solterón es que se va volviendo viudo (281)

AGRADECIMIENTOS

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

Al Archivo General de la Administración del Estado (España). A todos los colaboradores. Y a todos los lectores.

COLABORADORES

David Vela Cervera, (Zaragoza, 1967), dibujante, Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza con una tesis sobre Salvador Bartolozzi.

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

Adolfo Montejo Navas, (Madrid, 1954), poeta, crítico y comisario de arte, traductor. Vive y trabaja en Brasil.

Emmanuel Le Vagueresse, profesor en la Universidad de Champagne-Ardenne (Francia), Departamento de Letras y Ciencias Humanas, experto en literatura contemporánea española.

M. Negro, poeta en castellano, y estudioso y traductor de literatura española en holandés (en primavera aparecerá en Holanda su traducción de *Senos*)

Miguel Catalán, (Valencia, 1958), Doctor en Filosofía, profesor en la Universidad Cardenal Herrera-CEU, escritor y novelista.

Luis Bueno Ochoa, (Madrid, 1965), abogado y profesor universitario.

Luis López Molina, ha desarrollado su actividad docente en la Universidad de Ginebra. Especialista en literatura española y en la obra de Ramón.

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.

RAMÓN Y KEYSERLING (1931)

CARLOS GARCÍA

carlos.garcia-hh@t-online.com

Según relata Albert Vigoleis Thelen en su novela mallorquina *La isla del segundo rostro* (1953), Ramón habría participado de incógnito en cierta “Semana de la sabiduría” organizada por Hermann von Keyserling en Formentor. El conde y Ramón habrían competido allí ante un público azorado, intercambiando argumentos, absurdamente, acerca de una cafetera. Ramón se habría impuesto finalmente, anonadando con argumentos gregueriescos e irrebatibles al balto-alemán...¹

El episodio es, desde luego, ficticio, como muchos otros del libro, pero tiene una base real: es cierto que en Formentor tuvo lugar, a fines de marzo de 1931, una “Semana de la sabiduría”, y es cierto también que Ramón participó en ella, si bien no lo hizo de incógnito.

En el presente trabajo me ocuparé de ese poco estudiado episodio, que Ramón menciona de pasada en *Automoribundia* (1948; 1998, 630):²

el pensamiento de América ha agarrado en mi mente, y aprovecho la Semana de la Sabiduría en Mallorca para saber cómo es un viaje por mar.

1 Keyserling (1880-1946) había nacido en Estonia, pero por su lengua y debido a que su influjo irradió desde Darmstadt, bien puede ser considerado alemán. Albert Vigoleis Thelen (1903-1989) vivió en Mallorca entre 1931 y 1936. Véase *Die Insel des zweiten Gesichts*. [1953] Frankfurt am Main: Büchergilde Gutenberg, 1992, 846-849 (hay ediciones en castellano y en mallorquín). Thelen afirma en su libro haber recibido la anécdota de Joaquín Verdaguer.

2 Debe considerarse, al leer *Automoribundia*, que el libro no es una ingenua recopilación de memorias y recuerdos, sino la consumada escenificación de una personalidad literaria.

Esa semana inolvidable bajo la bendición de Keyserling está relatada en mis *Retratos contemporáneos*.³ Alojados en el mejor hotel del mundo –‘hay órdenes rigurosas de no cobrarnos nada’–, nos sentimos millonarios.

Por esta época, Guillermo de Torre y, sobre todo, el dinero de “Los Amigos del Arte” porteños (es decir, en primera línea, los de la Sra. Sansinena de Elizalde) habían logrado convencer a Ramón de que pasara por fin a Buenos Aires a dar conferencias. Zarparía en mayo, poco después del episodio aquí estudiado.

En cuanto a Keyserling, Ute Gahlings relata en su biografía (1996, 229; trad. CG):

Tras su estadía en París viaja Keyserling a España. Luego de conferencias en Barcelona dirige en 1931 la primera sesión de su “Escuela de la Sabiduría” fuera de Darmstadt, en Formentor / Mallorca. Estaba previsto que hablaran allí Francisco Cambó, José Ortega y Gasset y Ramón Pérez de Ayala, pero éstos deben cambiar de planes por motivos políticos.

La fuente de ese aserto es, conjeturo, un manuscrito del conde, fechado el 30 de marzo de 1931, sobre el cual volveré más abajo.⁴

Cambó, Pérez de Ayala y Ortega no fueron a Mallorca porque España estaba pasando por esas fechas por una turbulenta etapa política, que llevaría pocos días después, el 14 de abril, a la proclamación

3 “El conde de Keyserling”: *Retratos contemporáneos*. Madrid: Aguilar, 1989, 83-90.

4 Es el primero de una serie dedicada al tema, con numerosas correcciones y agregados que dificultan su lectura. He accedido a él por intermedio de la Dra. Ute Gahlings, estudiosa de la vida y la obra de Keyserling, y de la Dra. Silvia Uhlemann, directora de la “Handschriften -und Musikabteilung” de la “Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt”, “Technische Universität Darmstadt”, donde se conserva el archivo de Keyserling. Dejo aquí constancia de mi agradecimiento a ambas.

de la República. Como se recordará, tanto Ortega como Pérez de Ayala eran miembros fundadores y dirigentes de la “Agrupación al Servicio de la República”. El ex-ministro Francisco Cambó, por su parte, era un escritor y político catalán, jefe de la conservadora *Lliga regionalista*.⁵

Los integrantes del grupo que finalmente participó en el evento fueron, aparte de Ramón, la señorita Isabel Llorach, el escritor y político Joan Estelrich (director de la Fundación Bernat Metge), el vizconde de Güell (de una influyente familia barcelonesa), el escritor Carles Soldevilla (todos los hasta aquí nombrados pertenecían a la dirección del *Conferentia Club*), el escritor Josep Pla y el poeta Josep Maria de Sagarra (1894-1961).⁶

En base a los nombres de los participantes, puede colegirse que la idea de organizar la “Semana de la sabiduría” provino del *Conferentia Club*, cuya fundación había sido promovida precisamente por Cambó en 1929, con el fin de acercar a la alta burguesía y a la aristocracia catalanas al acontecer cul-

5 Véase Anselmo Sanjuán: *Ortega y Gasset, Francesc Cambó y la “Cuestión Catalana” (1905-1931)*. Zaragoza: Yalde, 2005. Entre sus obras más interesantes figuran sus *Memorias (1876-1936)*. Madrid: Alianza, 1987; *Discursos parlamentaris (1907-1935)*. Barcelona: Alpha, 1991. A pesar de sus simpatías por el franquismo, Cambó, que alcanzó a reunir una importante colección de arte, emigró en 1941 a la Argentina, donde falleció en 1947. Debe haber tenido allí contacto con Ramón; lo tuvo, en todo caso, con Ortega y Gasset cuando éste se radicó en Buenos Aires.

6 En el archivo de Josep Pla (Biblioteca de Catalunya, Barcelona) se conserva una foto que muestra a Pla, Keyserling y Sagarra en Formentor (1931). Sagarra, por lo demás, había sido asiduo de la tertulia de Ramón en “Pombo” (Madrid), cuando menos desde 1917. Véase NN (¿Ramón?): “Literatos y artistas. Un banquete en Pombo”: *La Tribuna*, Madrid, 23 de abril de 1917; texto reproducido en *Pombo II*, 1991, 556-558, con pequeñas variantes. En él se menciona también a Guillermo de Torre. Según me informa Pilar García-Sedas desde Barcelona, Sagarra menciona a menudo a Ramón en sus *Memorias* (1954), pero no este episodio.

tural, al tiempo que apoyaba la participación activa de la mujer, según muestra la presencia de algunas de ellas (Isabel Llorach y la marquesa de Marianao, por ejemplo) en los cuadros directivos de la organización, a los cuales pertenecían, aparte de los arriba nombrados, Pere Bosch Gimpera y Joaquín Balcells.

Ramón dirá más tarde al comienzo del citado ensayo de *Retratos contemporáneos*:

Para trazar la gran figura de este filósofo vital [Keyserling], voy a evocar la gran semana de la sabiduría, en que tan felices fuimos y tanto simpatizamos en la isla Balear de Formentera, la que los griegos llamaron la Pityusa menor.

El ensayo comienza, como habrá advertido el lector, con dos graves errores: Ramón sitúa el evento en “la isla balear de Formentera” –pero tuvo lugar en Formentor, una península ubicada en el norte de la isla Mallorca. Ramón habla luego, para colmo, de “isla mallorquina” al referirse a Formentera, lo cual es un error por “isla balear”. Prosigue Ramón:

El Conferentia Club, de Barcelona, había preparado ese curso cultural de una semana en la más bella isla mallorquina y en el más caro hotel del mundo, creado precisamente por un prócer argentino, que además de prócer era poeta: Adán Diehl, mi antiguo amigo.⁷

7 Adán Diehl (1891-1952; algunas fuentes lo dan como nacido en 1888) fue un escritor menor, arquitecto y *bon vivant* argentino, amigo de Oliverio Girondo, esposo de Delia del Carril (cuñada del escritor Ricardo Güiraldes, luego esposa de Pablo Neruda). Publicó en *Martin Fierro*, *La Nación* y *Sur* (Buenos Aires). Poemas suyos figuran en Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo: *Antología poética argentina* (1941). Diehl, quien tras largas tratativas logró adquirir un areal enorme en el norte de Mallorca, fue quien diseñó el Hotel de Formentor, inaugurado con una famosa fiesta el 29 de junio de 1929. Allí tuvo lugar la “Semana de la sabiduría”. Sagarra dice sobre él:

Ignoro por qué camino concreto se invitó a Ramón a participar en el encuentro, aunque conjeturo que fuese por intermedio de Estelrich.

El grupo que originalmente debía participar puede verse como una suerte de reproducción en miniatura de la “fiesta de la hermandad” entre catalanes y castellanos que había tenido lugar en Barcelona un año antes, en marzo de 1930.

En aquellas fechas, los catalanes habían invitado a varios escritores, políticos y pensadores castellanos (entre ellos, Ortega y Ramón) a pasar unos días de festejo en la ciudad condal, en agradecimiento porque los castellanos habían mostrado “su simpatía hacia nuestro esfuerzo cultural, nuestra lengua y nuestro espíritu” durante la dictadura de Primo de Rivera. (Véase, por ejemplo, la carta abierta que Ortega, Ramón, Guillermo de Torre y muchos otros publicaron en marzo de 1924, reproducida en García / Greco 2007, 63-65.) Cuando menos, dos de los invitantes catalanes de 1930 participarán en el evento mallorquín: Joan Estelrich y Carles Soldevilla.

En uno de sus manuscritos sobre el tema dirá Keyserling que fue a iniciativa de los “poetas de Cataluña” que surgió la idea de esa semana mallorquina; en otro de ellos dice que fue una idea del “líder catalanista (“Katalanenführer”) Joan Estelrich”.⁸

“Sens dubte, Adan Diehl és l'artista més important de tots els que han caigut sobre la pedra de Mallorca” (Trad. CG: “Sin duda, Diehl es el artista más importante de cuantos han caído sobre la piedra de Mallorca”). Sobre el sitio y su arquitecto, véase Deborah Bonner: *Adán Diehl i Formentor*. Palma de Mallorca: Comissió de les Illes Balears per a la Commemoració del Vè Centenari del Descobriment d'Amèrica, 1992.

8 Años más tarde será Estelrich el único participante a quien Keyserling mencionará elogiosamente, y a quien declarará su “amigo” (*Reise durch die Zeit*. [Viaje a través del tiempo.] Innsbruck: Verlag der Palme, 1948, cap. IV). En otro libro elogia una obra de Estelrich: *Fenix o l'Esperit de Renaixença*. Barcelona, 1934.

Cuesta hoy comprender el interés que la persona y las ideas de Keyserling despertaron por aquellas fechas en los públicos de lengua castellana, desde España a Argentina.⁹ Si bien aquí y allá se lo confunde con un filósofo, era apenas un hábil mistagogo, que cautivaba, si acaso, con su exhuberancia vital y su ecléctica verborragia.

Su predicamento era menor en Alemania, según dirá, por ejemplo, el hispanista alemán Walter Pabst a Guillermo de Torre (amigo y corresponsal de Ramón, y también corresponsal de Keyserling) en carta del 7 de mayo de 1934. Torre le había solicitado informaciones acerca de hispanistas alemanes; a ello responde Pabst (Mss 22828/38, 2):

Tratando de críticos de viaje modernos, hablará usted seguramente del Conde de Keyserling, fenómeno un poco curioso de mi propia ciudad de Darmstadt y que como filósofo no goza de tantas simpatías en Alemania como en España. Sin embargo, hay que aplaudir el brío de su fantasía y la variedad de sus impresiones emocionales. Tiene una afinidad innata hacia las cosas españolas o suramericanas. Pero ¡cuidado con los resultados de su especulación!

La “Escuela de la sabiduría” había sido fundada por Keyserling hacia 1920 (Gahlings 1996, 120-157; véase también Ortiz 1948). Desde luego, ya el mismo nombre de la institución anuncia que, fuera lo que fuese lo que allí se hacía, nada tenía que ver con verdadera sabiduría. Ute Gahlings, a quien el

9 Keyserling había visitado Argentina en 1929; Victoria Ocampo escribió al respecto (1951). En cuanto a las relaciones de Keyserling con España, véase también Carlos Clavería: “Keyserling y Unamuno”: *Ínsula* 156, Madrid, noviembre de 1959, 1 y 10; Pedro Ribas / Fernando Hermida, eds.: *Unamuno. Cartas de Alemania*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2002, con cartas de Keyserling, Heinrich Auerbach, E. R. Curtius, Paul Adler y otros.

proyecto de Keyserling inspira más simpatías que a mí, lo define así (1996, 8-9):

Keyserling veía la Escuela de la Sabiduría como una institución de enseñanza ubicada entre la universidad y la iglesia. Quería ofrecer en ella otras formas de enseñanza y de vida. La filosofía debía ser puesta nuevamente al servicio de la sabiduría, es decir, ser útil, como saber vivo, a la vida.

Es coherente con este programa el que algunas de las más importantes personalidades del irracionalismo y del “espiritualismo” de comienzos del siglo XX (C. G. Jung, Max Scheler, Rabindranath Tagore y otros) fuesen invitadas a dar conferencias en Darmstadt.

Acerca del fallido nombre del evento dirá Josep Maria de Sagarra, uno de los participantes (“Keyserling-Formentor-1931”: *Mirador. Setmanari de Literatura, Art i Política* III.113, Barcelona, 2 de abril de 1931, 2):

S’ha parlat aquests dies, en els diaris, de la “Setmana de la Saviesa”; amb precisió ningú sap bé del que es tracta. [...] el mot, ultra ésser pedant, és inexacte. Més que Setmana de la Saviesa se n’ha de dir “Setmana Formentor-Keyserling” [...].

[Trad. CG:] Se ha hablado en estos días, en los diarios, de la “Semana de la Sabiduría”; nadie sabe con precisión de qué se trata. [...] El término, además de ser pedante, es inexacto. Más que Semana de la Sabiduría habría que decir “Semana Formentor-Keyserling” [...].

En el archivo de Keyserling (Darmstadt) se conservan bajo el título “Formentor” varios textos manuscritos y mecanografiados. El primero de ellos,

manuscrito, está fechado el 30 de marzo de 1931 (en versiones posteriores, Keyserling lee mal la fecha que él mismo ha escrito, y atribuye el evento al mes de abril). Allí Keyserling relató desde su estilizado punto de vista lo que ocurrió en esa semana.

Tras mencionar a Estelrich, Soldevila y Sagarra, dirá:

Den vollendeten Kontrapunkt zu mir selbst bot aber Román [sic] Gómez de la Serna, Impressionist und Expressionist zugleich, Übersteigerer und Begrenzer, ein Vorbild geistigen Farbensinns und sonnigen Humors. [Trad. CG: Pero mi contrapunto perfecto lo dio Román [sic] Gómez de la Serna, impresionista y expresionista al mismo tiempo, sobrepasador y limitador, un modelo de sentido del color espiritual y de soleado humor.]

Se conserva también en Darmstadt una versión inglesa de ese texto que no traduce adecuadamente el original alemán:

But the perfect counterpoint to myself was incarnated in the person of Román [sic] Gómez de la Serna, impressionist and expressionist, past master of exaggeration and delimitation, an exemplar of spiritual sense of color and sunny humor.

Las líneas de Keyserling confirman las que Ramón escribiera en *Retratos contemporáneos*:

Keyserling se sentaba frente a mí en la mesa, y como, según él, yo cerraba su contrapunto, entre los dos consumíamos las bromas y las franquezas de la comida.

Desde el mismo epicentro de los hechos Ramón aludió a sus vivencias en una carta de la época a

José Ortega y Gasset (Nº 27 de la edición que preparo con Martín Greco):

[Membrete:] España / RAMÓN / Gómez de la Serna / Velázquez, 4 / Madrid

[Formentor (Mallorca), ca. 25 de marzo de 1931]

Mi muy querido y muy admirado Don José:
Esto es maravilloso y siento que no haya venido usted. Cada día que pasa lo lamento más y Keyserling conmigo.¹⁰

Es estupendo ver producirse bajo los pinos y frente al mar a este monstruo que los chinos llamaban dragón.¹¹

Tiene una inmovilidad de expresión y fantasía que cautivan como una fuerza dionisíaca en libertad.

Ya le contaré muchos detalles de esta semana inolvidable.

10 Keyserling y Ortega se conocían desde años atrás. Ortega había propiciado la publicación de varios títulos del alemán en Madrid. Véase una foto de Keyserling dedicada a Ortega el 15-V-30 en José Lasaga, ed.: *El Madrid de José Ortega y Gasset*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales / Residencia de Estudiantes, 2006, 357. Años más tarde, Ortega asistirá a invitación de Keyserling a un coloquio en Darmstadt, con Martin Heidegger. Guillermo de Torre comentará perspicazmente en un artículo de 1934 la peligrosa cercanía de algunas ideas de Keyserling con el incipiente nazismo, sobre todo a comienzos del régimen; éste no le sería favorable, sin embargo, y le impediría a menudo viajar.

11 Sagarra dice al respecto: "Keyserling diu que els savis de la Xina li deien el dragó; el dragó és el símbol primari creador que representa l'aigua i el foc inicials. Ell està orgullós que li diguessin aquest mot terrible i estrany." (Trad. CG: "K. dice que los sabios de la China lo llamaban el dragón; el dragón es el símbolo primario creador que representa el agua y el fuego iniciales. Él está orgulloso de que lo llamaran por esa palabra terrible y extraña.") Ramón explica en *Retratos contemporáneos* (85): "[K.] Parecía estar integrado como el dragón primitivo, de fuego y de agua, las dos cosas que no pueden captarse juntas y en cuya síntesis está el principio de la vida."

Somos muy pocos pero él solo es el que habla. No podía yo sospechar la afinidad irradiante que hay entre los dos.¹²

Con recuerdos a los suyos reciba abrazos de su fervoroso creyente

RAMÓN

Transcurrida la semana, Ramón escribe a Torre (Carta Nº 63, Madrid, ca. comienzos de abril de 1931; en García / Greco 2007, 201-202, allí mal datada en marzo; lo mismo se aplica a las cartas Nº 64 y 65: ambas son, en realidad, de abril, según pude aclarar entre tanto):

Acabo de hacer un viaje a Mallorca y vengo satisfecho de no haberme mareado por lo cual espero que el viaje a Buenos Aires ha de ser más encantador.

[...]

El deseo de ir, de ver eso, de comprender esa gran alma –de la que el conde de Keyserling

12 Algo similar dirá Ramón en su reseña del evento: "Keyserling en Formentor": *La Nación*, Buenos Aires, 19-VII-31, abajo reproducida. En la misma línea apunta Sagarra: "Los converses de Formentor, que gairebé es converteixen en un monòleg de Keyserling cent per cent...". Ramón, por su parte, dirá en *Retratos*: "En sus peroratas de dos horas, y a veces de dos horas y media, Keyserling nos encauzaba el alma hacia un realismo radical [...]". Keyserling, sin embargo, dará una versión diferente en todos los textos manuscritos y mecanografiados llegados a mi conocimiento. Según su relato, el grupo se reunía bajo los árboles dos veces al día. Él proponía por la mañana un tema, que los demás comentaban a lo largo del día. Keyserling agrega que el grupo formaba una tribu, pero que continuamente llegaban visitantes de España, que oían las charlas a la distancia, así como muchos mallorquines. En efecto, hubo otros presentes además de los mencionados hasta ahora: el artículo de Sagarra citado en la bibliografía trae dos dibujos del conde hechos del natural por Oleguer Junyent (1876-1956). En uno de sus manuscritos sobre el tema Keyserling menciona a un "pintor Julient", mientras que, hasta donde alcanzo a ver, nunca nombra a Pla.

me ha dicho maravillas estos días en Mallorca— es lo que principalmente me lleva ahí.

[...]

El conde Keyserling ha escrito a el [sic] Brasil para que hable allí a mi vuelta pues le interesa que conozca a fondo ese país.

En efecto, Keyserling remite el viernes 27 de marzo de 1931 una carta a Alfonso Reyes, a la sazón embajador mexicano en Río de Janeiro (N° 13 de la edición que preparo del epistolario entre Keyserling y Reyes, con materiales conservados en México y en Darmstadt; esta tiene un membrete de “Pollensa - Mallorca / Islas Baleares / Formentor”. Conservo los errores de lenguaje del original):

Ramón Gómez de la Serna, que presencia aquí mi Semana de la sabiduría, va a dar conferencias en Buenos Aires en el mes de mayo. Es un muchacho de extraordinaria capacidad de *comprensión*. Me parece *indispensable* que él vea a Brazil y que lo vea *bien*, antes de regresar. ¿No puede usted arreglar esto? ¿Quizás podría vivir en la Embajada de España? Es imposible comprender lo esencial de Suramérica sin haber bien visto a Brazil. Si mi idea le convenza o le guste, escribes a Gómez a la dirección de Victoria Ocampo de manera que él reciba su carta alrededor del 20 de mayo, o escribas a V.O. para que ella transmite lo necesario a Gómez de la Serna.

Y un mes más tarde, ya de regreso en Darmstadt, escribirá Keyserling a Reyes (carta del 23 de mayo de 1931, N° 14 en mi edición):

Román [sic] Gómez de la Serna me pide que yo le informe que él estaría dispuesto dictar conferencias en el Brazil en el mes de *octubre*. Escríbele a la dirección de Guillermo de Torre, Uruguay, 639, Buenos Aires.

Finalmente, Ramón pasó por Río de incógnito en su viaje de regreso, y varios meses más tarde de lo previsto (véase García / Greco 2007, 242).

La “Semana de la sabiduría” fue ampliamente comentada en la prensa española. Recojo sólo una nota, especialmente amarga y crítica, de Ernesto Giménez Caballero, ya definitivamente convertido en fascista y en centralista (“Nosotros los señoritos y los golfos. Valor superrealista y poético de los guardias de seguridad”: *La Conquista del Estado* 4, Madrid, 4 de abril de 1931, 4):

Cataluña, foco epidémico y romántico

¡Qué estupidez la de los que creen a Cataluña el “hogar clásico de España”, el “refugio de lo mesurado y helénico en la Península”, la “región serena de lo grecolatino en la historia española”!

Al decir estupidez, me refiero a la que han llegado los filósofos catalanes de Formentor en torno al báquico Keyserling, estos días, atribuyéndose todas esas prendas filosóficas del mundo antiguo y dejando para Castilla y Andalucía el romanticismo y el barroco.

¡Mentira! ¡Majadería! ¡Estupidez!

Los males románticos, superrealistas, diabólicos, pasionales y separatistas de nuestro país, siempre vinieron de Cataluña, desde la Oda al Vapor, de Aribau, hasta la glorificación de la mierda por Salvador Dalí. El foco epidémico de España: ése: ¡Cataluña!

Keyserling, que quizá no llegó a conocer el exabrupto (que, por lo demás, no estaba dirigido contra él), mencionará elogiosamente a Gecé en alguno de sus libros.¹³

13 Keyserling había hecho una fugaz aparición en un film de Gecé en 1930: *Noticiero de Cine Club*. Giménez Caballero había leído y comentado sus obras, en especial las dedicadas a España. Cuando Giménez Caballero obtuvo la cátedra de

La ya citada glosa de Josep Maria de Sagarra, publicada dos días antes, es más matizada, y no justifica esa crítica.

Como bien señaló Jacqueline Heuer (2004, 140-141) Ramón “nutre ciertas biografías con datos del más puro autobiografismo”.

Otro rasgo determinante de sus trabajos biográficos es que Ramón “prefiere fijar su mirada en una serie de momentos claves”.

Ambos rasgos alcanzan plenitud en las dos versiones que Ramón dio de su encuentro con el conde de Keyserling en Mallorca.

Reproduzco a continuación la primera (*La Nación*, Buenos Aires, 19-VII-31; a la cual accedí gracias a Martín Greco, Buenos Aires):

KEYSERLING EN FORMENTOR

Por Ramón Gómez de la Serna

[Foto y epígrafe:] El fundador de la Escuela de la Sabiduría de Darmstadt disfrutando de los encantos de la vida al aire libre durante su permanencia en Formentor.

Los acontecimientos políticos de España eclipsaron la semana de la sabiduría que tuvo lugar en la península isleña que se llama Formentor, allí donde un poeta argentino, Adán Diehl, ha situado el mejor nido de ilusiones del mundo.

Apenas se ha comentado esa nueva experiencia del filósofo vital saliendo a la playa mediterránea y perorando entre las peñas.

Por primera vez ha salido Keyserling de la confinación de su ciudad de la sabiduría de Darmstadt, para llevar a la plena naturaleza su plenitud de creador filósofo.

Al hacer el resumen de aquellos días en medio

Lengua y Literatura del Instituto Cardenal Cisneros, la agrupación católico-monárquica “Acción Española” le ofreció un banquete al cual asistieron más de cien personalidades derechistas de la época; a ambos costados de Gecé estaban Calvo Sotelo y Keyserling. También en esta oportunidad el conde llamó la atención, más que nada, por su desmesurado consumo de alcohol.

de la vulgar vida de después, veo dotada de más importancia la actitud de misionero de nuevos soles con que se presentó ante siete discípulos el hombre excepcional.

Su pensamiento hablado frente al volcán latente que es el monte saliendo del mar, dejaba atrás sus libros y se impregnaba de yodadas fotosferas.

A las once de la mañana y a las cuatro de la tarde nos sentábamos todos –Sagarra, Pla, señorita Llorach, Estelrich, Soldevila y yo– en la pequeña torrentera bajo los pinos y oíamos al maestro.¹⁴

Los apuntes no dicen nada de cómo se quedaban flotando en el aire luminoso los conceptos inespe-
rados.

Como un facsímil del planetario de verdades que dejó trazado en aquel cielo el célebre conde, voy a recordar antes que se puedan envaguecer en mi memoria, alguno de los conceptos y frases que quedan espaciados en mi memoria.

Había estado solo recostado sobre los musgos de la orilla y se había replanteado el mundo según el módulo del nuevo día. A nadie, ni a sí mismo, había dicho sus secretos hasta llegar nosotros.

A sus grandes concepciones de fe en la vida añadía siempre alguna anécdota.

– Aquél emperador del Japón estaba tan mal vestido porque el ritual sagrado prohibía que le tomasen las medidas de cerca, teniéndole que medir desde muy lejos con un instrumento astronómico.

– Haré con ese enemigo lo que Inglaterra hizo con aquella pequeña nación que le declaró la guerra, borrarla del mapa.

– En mi casa yo tenía un halcón favorito y los osos blancos jugaban en mi jardín.

14 Falta en la lista el vizconde de Güell.

– A través de mis viajes he preguntado de pronto en las mejores reuniones de caballeros solemnes: “¿Ha comido usted carne humana?” Y he encontrado cuatro personas que seriamente me confesaron haberla comido.

– Yo prohíbo la cita, pero autorizo el plagio.

– Aquel faro tan chiquito es como un faro para langostas.

– Sócrates era un ruso... No hay más que recordar su cara... era una especie de Tolstoi...

– Una vez, durante una travesía a Nueva York, me senté a comer en la mesa de Josefina Baker... La negra se echó a llorar. ¡Y con qué llanto! ¡Sólo el Niágara puede llorar como los negros!... El rasgo de comer un filósofo con una negra frente a los demás blancos le parecía algo inaudito y conmovedor... Para pagarme aquel rasgo me envió el más importante reloj de oro de Nueva York... Enorme, con cuerda para trescientos sesenta y cinco días...

– El símbolo más extraordinario que he visto ha sido el de la serpiente con plumas de Méjico... Es el deseo de ideal representado por ese ser que se arrastra por tierra y que plumado aspira a volar, a subir al cielo.

– Qué bella palabra la palabra española “desprendimiento”... y también la de “destierro”...

– Los sudamericanos nunca hubieran descubierto América... Se hubiesen quedado en su punto de origen tranquilamente.

Al irnos hacia el hotel me acercaba al grande hombre lleno de simpatía y alegre como un dios de la buena vida, y siempre en esa conversación última me hablaba de América, porque sabía que yo estaba en vísperas de ir a Buenos Aires.

– Verá, verá usted –me decía con optimismo– Aquel es un fenómeno nunca visto... No se puede usted imaginar lo que aquello es... Yo que no vuelvo a ningún sitio será allí el único sitio a que vuelva... Estoy planeando un libro que se titulará *El mundo en el tercer día de la creación*, y que

será la obra más importante de mi vida... Aquello no es primitivo, sino primario en el sentido más puro y mágico de la palabra. Todo lo visto por mí en el mundo, desde Pekín a Nueva York, cobró un nuevo sentido en América del Sur y me revelaron las cosas su secreto telúrico, lo que ocultan bajo sus hipócritas apariencias... Nunca hubiera dado su verdadero sentido al mundo si no hubiera estado allí...

La larga escalinata que sube al hotel del poeta fue en cada escalón parada de una frase en honor de América del Sur. Se veía que al hombre [al] que no se le escapa ningún concepto y que en todos pone la garra del genio del lenguaje justo, le era difícil apresar el concepto sudamericano.

Yo veía el cráter abierto de vitalidades en que reposan esas grandes ciudades y veía días macerados en una luz alboral como si, según el maestro, saliese de los suelos una emanación de auroras.

Al llegar al alto estrado de la rampa escalonada nos volvíamos hacia el mar y mirábamos instintivamente hacia un sur lejano en que la planta del ser siente la blanda adolescencia del porvenir.

Varias de las anécdotas aquí recogidas pasarán al ensayo que Ramón dedicó a Keyserling en *Retratos contemporáneos*. Esa versión es más larga, pero también más tardía, mientras que la arriba reproducida es la más fresca. Quien recurra a la versión posterior observará igualmente la distinta repartición de acentos. Con más tiempo, en otro marco, se podría hacer una comparación de los métodos de escenificación que Ramón aplica en ambas ocasiones.

BIBLIOGRAFÍA

- Gahlings, Ute: *Hermann Graf Keyserling. Ein Lebensbild*. Darmstadt: Justus von Liebig, 1996.
- García, Carlos / Greco, Martín: *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna - Guillermo de Torre, 1916-1963*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2007.
- Gómez de la Serna, Ramón: "El conde de Keyserling": *Retratos contemporáneos*. Madrid: Aguilar, 1989, 83-90.
- Heuer, Jacqueline: *La escritura [auto]biográfica en Ramón Gómez de la Serna*. Ginebra: Éditions Slatkine, 2004.
- Keyserling, Hermann Conde de (1928): *Diario de viaje de un filósofo*. Trad. Manuel García Morente. Madrid: Revista de Occidente, 1928 (2 vols.).
- Keyserling, Hermann Conde de (1929): *Europa. Análisis espectral de un continente*. Traducido del alemán por José Pérez Bances. Segunda edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1929.
- Keyserling, Herman Conde de (1929): *El mundo que nace*. Traducción del alemán por Ramón Tenreiro. Madrid: Revista de Occidente, 1929.
- Keyserling, Hermann Conde de (1930): *El conocimiento creador*. Madrid: Espasa-Calpe, 1930. (Cf. Ramiro Ledesma Ramos: *Revista de Occidente* 85, Madrid, julio de 1930).
- Keyserling, Herman Conde de (1931): "Perspectivas sudamericanas (Darmstadt, Enero de 1931)": *Sur* 2, Buenos Aires, otoño de 1931, 7-15.
- Keyserling, Hermann Conde de (1931): *Norteamérica libertada*. Traducida del inglés por Ricardo Baeza y José Pérez Bances. Madrid: Espasa-Calpe, 1931.
- Keyserling, Hermann Conde de (1933): *Meditaciones sudamericanas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1933.
- Keyserling, Herman Conde de (1938): *Del sufrimiento a la plenitud*. Buenos Aires: Sur, 1938; Sudamericana, 1947.
- Keyserling, Hermann Conde de (1959): *La vida íntima*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959 (Austral, 92).
- Ocampo, Victoria: *El viajero y una de sus sombras (Keyserling en mis memorias)*. Buenos Aires: Sudamericana, 1951.
- Ortiz, V. N.: *Keyserling y la escuela de la sabiduría*. México, 1948.
- Sagarra, Josep Maria de (1931): "Keyserling-Formentor-1931": *Mirador. Setmanari de Literatura, Art i Política* III.113, Barcelona, 2 de abril de 1931, 2.
- Sagarra, Josep Maria de (1954): *Memòries*. Barcelona: Edicions 62, 1999. Pròleg: Miquel Batllori. (La 1ª edición apareció 1954 en Editorial Aedos, 1954; la 2ª, en 1964. Hay una traducción castellana, *Memorias*, de Fernando Gutiérrez. Barcelona: Anagrama, 1998 [Narrativas hispánicas, 243].)
- Torre, Guillermo de (1929/10): "Las últimas versiones de España": *Síntesis* 29, Buenos Aires, octubre de 1929, 147-158 (sobre Waldo Frank, Keyserling, Jean Cassou).
- Torre, Guillermo de (1932/10): "Tres visiones de Suramérica, III: Atisbos y deslices de Keyserling": *El Sol*, Madrid, octubre de 1932.
- Torre, Guillermo de (1934/04): "Keyserling y las 'fuerzas telúricas' frente a la fuerza de Hitler": *Diablo Mundo* 1, Madrid, 28-IV-34, 6.
- Zambrano, María: "Conde de Keyserling: *La vida íntima*": *Revista de Occidente* 128, Madrid, febrero de 1934.

BROSSA Y RAMÓN, O VICEVERSA

ADOLFO MONTEJO NAVAS

(“Entre la poesía y el objeto”, en el catálogo *Joan Brossa desde Barcelona al Nuevo Mundo*, p. 76-80, Barcelona, 2005)

montejo@gbl.com.br

En la medida en que todavía no se ha analizado en demasía lo que llamaríamos las artes plásticas de Ramón Gómez de la Serna¹ -no hablamos entonces de sus ismos, ni de su teoría personal de arte- cabe inscribir en estas líneas de nuevo contexto, la relación de afinidades que se pueden establecer entre el escritor y Joan Brossa.

A pesar de pertenecer a tiempos y culturas diferentes, ambos practican a todas luces estrategias semejantes: la contigüidad extraña, la química de las combinaciones, la yuxtaposición inesperada, tanto en las greguerías -esa forma verbal tan *imagética*- como en los poemas-objeto, ya que ambos abandonan la sintaxis de la costumbre, a favor de una aleación de inverosímil y familiaridad. No sólo muchos poemas-objeto se pueden leer como aforismos visuales, como abundantes greguerías comportan una traducción objetual, tridimensional. Y es en éste salto de dimensiones que queremos inscribir nuestra aproximación².

1 Más cerca están los análisis de los dibujos y los *collages* de sus despachos-*merz* como dos mundos complementarios -sus complementarios a la prosa poética-, realizados por Fernando Rodríguez Lafuente y Ana Ávila y John McCulloch, “Los trazos de Ramón” y “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna”, respectivamente, en *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, Catálogo SEACEX, Madrid, 2002.

2 No sólo los aforismos más visuales se pueden poner en pie, como ya existe otra forma de aproximación/continuación estética en la aventura explorada de las “Greguerías ilustradas”. ¿Cabe preguntarse por otras sintonías? Así como en Brossa hay poemas visuales que trabajan el lado sonoro de las letras y las



Kembo, 1988 (poema visual de Joan Brossa)

No olvidemos que muchos dibujos del propio Ramón -a la manera de ilustraciones de greguerías o no- son casi poemas visuales³: como el frasco lleno de Ideas, las manos-pinzas para papeles o el ojo de la cerradura como arquitectura árabe.

Un inventario objetual no sólo arrojaría un sin fin de elementos, como evidenciaría que siempre es la función canónica de las cosas la que salta por los aires, a través de oscilaciones semánticas de nuevo cuño. Imaginación recuperada como fuerza motora -el surrealismo ronda de cerca en ambos, aunque en Brossa sea más importante-, intuición para llegar al otro lado, o mejor dicho, a los otros lados / dados (a la mirada de la esponja, como metáfora cortazariana para Ramón, que multiplica la abertura del mundo o la pasión por la magia que Brossa fundamentaba en sus trabajos). O llegar a “una liberación por la incon-

onomatopeyas, Ramón hace lo propio en otro tipo de greguerías. ¿Y qué es si no esa obra teatral de “Los medio seres” que otro puente con las acciones poéticas de Brossa?) En estrecha relación con ellas pueden reconocerse las avanzadas conferencias del escritor de Madrid, en contexto de *pre-performance*: quizá el mejor ejemplo sea la famosa maleta-conferencia llena de objetos para ser usados durante la exposición verbal.

3 La caligrafía visual de los dibujos ya muestra la misma acumulación de cosas inconexas, como disparates gráficos que esconden lo inconsciente o lo trágico bajo un trazo casi *naif*.

gruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguida en un plano superior” (en palabras ramonianas); algo que Pierre Reverdy enunciaría de forma parecida, con la necesidad de que las realidades distantes sean colocadas juntas para la creación de una imagen más potente. Ver de nuevo las cosas a través de la multiplicación de la mirada, cuyas fijaciones sean interminable punto de llegada. Trato con lo ignoto que se esconde en lo más próximo, porque nunca estamos fuera del reino de la cotidianidad, valorada por el poeta barcelonés como un tesoro diario, y donde el imaginario popular, el de la calle, entra por todos los lados (véase el Circo, los espectáculos populares, y en el caso de Ramón, ese bazar heterogéneo que es aún el Rastro). En ambos *poetas*, la atracción por un ilusionismo/magia asegura la mutabilidad, la multivalencia, la polifonía, así como también una subvertida condición del sujeto y del objeto que adquiere nuevos perfiles menos lineales.

En este sentido, el transformismo en Brossa se eleva a potencia poética: transmutación como esencia del lenguaje: “Poesía es transformismo, arte es metamorfosis”. Y Ramón Gómez de la Serna insta a una parecida aventura: “tenemos que bifurcar esa realidad, que extralimitarla, que tremulecerla” porque “de la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa reforma transformadora del mundo que le da mayor sentido”⁴.

4 “Poesía é transformismo, arte é metamorfose”, Entrevista Adolfo Montejo Navas, Revista *Cult*, 19, *Joan Brossa o mago da poesia visual*, São Paulo, febrero 1999. Y Ramón Gómez de la Serna, *Goya*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1972, pág. 96. Los ejemplos se multiplican en la bibliografía ramoniana: “La imagen de una sola cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla, herirla en el pecho.” “La vida tiene que aparecer bajo un aspecto de desvariación, necesitamos complicar la bonachona transparencia de las cosas.” (*Automorribundia*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1948, págs. 641, 642.)



Brossa en el Circ Cric, 1981

Por otra parte, Rodolfo Cardona ya ha establecido la relación entre el movimiento imaginista inglés y la creación de la greguería, destacando cómo en los procedimientos de lenguaje subrayados por Ezra Pound (*ABC of Reading*), y más concretamente en la llamada phanopoeia: “La proyección del objeto (fijo o en movimiento) en la imaginación visual”, evoca la greguería⁵. No se olvide pues que un gran número de greguerías descansan en su “impresión óptica”, en una visualidad conquistada (“La coliflor es un cerebro vegetal que nos comemos”), ya que se trata de ver, de otro ver, en esa mirada llena de objetos que busca una interpretación “de lo que está detrás de lo aparente”. No en vano, el propio Ramón consideraba su obra un acervo de miradas, y su función mayor la de “mirador”.

De alguna forma, estamos hablando del universo de las asociaciones, de una creación poética con dos vías diferentes pero que presenta ciertas semejanzas. Ambas poéticas descansan en una misma tríade de potencias: la cotidianidad (la toma de tierra que son los objetos), la imaginación (las analogías, las nuevas correspondencias) y el humor (el ojo crítico, la ironía soluble), practicadas dentro de un registro materialista y optimista de la imagen.

5 Rodolfo Cardona, *Ramón Gómez de la Serna, Greguerías*, Madrid, Ed. Catedra, 2004, pág. 36.

Como se sabe, el humor se instala siempre en las hendiduras de las cosas, introduce su líquido vitriolo como una subversiva dosis desacralizadora (no en vano, Brossa tiene dirigidos poemas-objetos y visuales contra estamentos que no se ríen, sea el Estado o la Iglesia, el Matrimonio, o incluso el Dinero.) Es un “entre” siempre, un intersticio entre la poíesis y la materialidad, entre la vida y sus categorías monolíticas (lo que llamaría Juan Eduardo Cirlot de “intermediedad”).

Tanto Brossa como Ramón responden con humor en sus respectivas creaciones visuales y verbales, con una atinada llamada hacia lo microscópico, el pormenor, hacia lo considerado no importante, lo desapercibido, ayudando a poner en entredicho otras instancias más maximalistas. Porque el humor siempre busca el otro lado/sentido, lejos de las buenas maneras que aparentan el buen gusto, lejos de la repetición que fosiliza (nada de clasificaciones taxonómicas); en ambos funciona como estrategia conceptual y al mismo tiempo cosmovisión del mundo, y eso ayuda a crear una complicidad con el público, en el juego entre la denotación y la connotación⁶. Se trata en suma de “ecuacionar” la mayor diversidad con los más variados puntos de vista, lo más amplio en sus mínimos múltiples comunes: una co-presencia de porosidad y combinatoria. Otra búsqueda de sentido, pues una vez reconocido el mundo como “masa maleable” (Octavio Paz) se trata de captar la realidad en un instante que puede materializarse objetual, construyendo un mentidero de certezas. Esa lateralidad en la búsqueda de los *cuatro pies de la imagen* –u otro grado de ella, algo que Macedonio Fernández

6 El humor, tantas veces denostado como recurso lícito frente a la grandilocuencia de lo abstracto o lo absoluto como únicas trascendencias, ha recuperado últimamente su mordiente... Ahí están artistas como Mauricio Cattelan o David Hammons, que hacen de él una eficaz herramienta artística contemporánea.

también perseguía-, se da en el reino de la amalgama y las perspectivas creadas. Lo que produce su disparadero de sentidos.

La naturaleza híbrida de los objetos creados por Brossa se corresponde con la pluralidad multidimensional de las cosas (en coincidencia de visión con el escritor madrileño). En la fragmentación invasiva a que está sometido el mundo y sus *enseres* (y reforcemos la cursiva) está la obra objetual de Brossa y esa suma aforística de Ramón de nombre greguerías, ambas como artes de encuentro: flexibilidad creativa, “sintonía en la disarmonía” ⁷(7). El lugar del fragmento ocupa todo en la greguería y en el poema-objeto. Y en ese clima de conciliación se debe entender la incorporación incluso de la realidad y la vanguardia –como apuntó oportunamente Pere Gimferrer, a propósito del poeta catalán-, sin ningún problema de contradicciones. Y en ningún caso se deben pautar las diferencias ideológicas de ambos, ya que, afortunadamente, pertenecen a otro departamento. Si se puede desmitificar ese punto, la relación establecida entre sus obras gana enteros en la feliz conciliación de que el arte y la vida están un poco más cerca, al descubierto, lejos de los códigos de consumo de lógicas imperantes. En último caso, humor (en ambos) e ironía (más mordaz en Brossa, más cervantina en Ramón) son aliados de una mirada que no deja de ser crítica. Ambos instalan una misma duda entre lo real y lo imaginario. “Fuimos cosas y volveremos a ser cosas.” /RGS) Pero antes, tanto Ramón como Brossa levantaron un intervalo inusitado. El tránsito, puro tránsito de las greguerías y los poemas-objeto como instantes de otro espacio, que también es nuestro lugar.

7 *El ready-made como producto de um estado humorístico*, Arturo Fuentes, Revista [w] ART, n. 1, Humor, Porto, 2003, 2004, pág. 57

LAS HUELLAS DE UNA SUBVERSIÓN VANGUARDISTA EN LA PRIMERA NOVELÍSTICA DE RAMÓN

Emmanuel LE VAGUERESSE
Universidad de Reims (Francia)
emmanuel.le-vagueresse@univ-reims.fr

INTRODUCCIÓN

Basándonos en dos novelas de Ramón sacadas de su primeriza producción, *El doctor inverosímil*¹, de 1914, y *La viuda blanca y negra*², de 1917, y con alguna que otra alusión a otras narraciones ramonianas de aquel entonces, nos interesaremos, en este breve estudio, por las huellas de una subversión de cariz vanguardista en la recuperación y desviación ramoniana de varias temáticas modernas o populares de las artes de la época, que crea en el caso de nuestro autor una distorsión precoz y casi única en la narrativa española de la segunda mitad de los años 10, aún poco orientada hacia la renovación y la modernidad³.

1 Ed. manejada y citada: Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Madrid, Destino, Col. Destinolibro, 1981, a partir de ahora abreviada en *El doctor*.

2 Ed. manejada y citada: R. GÓMEZ DE LA SERNA, Madrid, Cátedra, Col. «Letras Hispánicas», ed. de Rodolfo CARDONA, 1988, a partir de ahora abreviada en *La viuda*. Sobre los problemas de fecha, cf. R. CARDONA, «Introducción: Nuestra edición», *op. cit.*, pp. 64-69.

3 No volvemos detalladamente sobre la escritura de vanguardia, pero, para una aplicación la narrativa, remitimos por ejemplo a las definiciones de Iris M. ZAVALA, *La musa funambulesca de Valle-Inclán (Poética de la carnavalización)*, Madrid, Orígenes, 1990, pp. 40-41: «[...] técnicas del *collage*, el *pastiche* [...], el hábil empleo de la cultura popular o de aquellos aspectos de lo que hoy llamaríamos *mass media* (canciones, pancartas, literatura de cordel, folletín, anuncios, cine); la disolución de las fronteras entre la poesía, el drama, el lenguaje narrativo [...]; la cita, la parodia, la revisión irónica, el plagio, el autoplagio, el juego intertextual, la infinidad textual; la dialéctica entre la novedad y la repetición de los propios discursos [...]; establece

EL HUMORISMO

El humorismo forma parte, a título principal, de estas dos novelas de Ramón, lo que le permite situarse ya de antemano del lado de las vanguardias que usaron mucho esta modalidad, tanto para presentar un mundo distinto ya que contemplado con distancia y perspectiva, como para mostrar al lector que ellas mismas no se tomaban demasiado en serio dentro de sus propias creaciones. Se conoce perfectamente el papel de humorista de Ramón en la vida mundana, charlando montado en un elefante o en un trapecio, o con la cara embadurnada de negro, escribiendo también al final del coetáneo *Circo*: «Si se murió por el cristianismo, el protestantismo y el jacobinismo, bien se puede morir por el humorismo abrazado con fe»⁴.

El humor, con su traducción específica en la greguería, es un concepto clave de la creación y cosmovisión ramoniana, que presenta el mundo de manera iconoclasta y superrealista, precisamente, con sus enfoques nuevos sobre individuos y objetos⁵. Es una modalidad que le sirve mucho, como a otros escritores vanguardistas, dadaístas o, algo más tarde, surrealistas: «El arte nuevo, por su poca seriedad, su desenfadada visión del mundo hace que todo texto vanguardista tiene elemento humorístico»⁶.

un pacto con el lector cricoide, que se desdobra, que se altera, que se vuelve interlocutor».

4 *El circo* (1918), ed. citada: Madrid, Espasa Calpe, Col. Austral, 1968, pp. 220-221.

5 Ver al respecto el estudio de Laurie-Anne LAGET, «“Les mots, les mots sont des coquilles de clameurs”. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de Gaston Bachelard», en *Boletín-RAMÓN*, n° 12, primavera 2006, pp. 20-32.

6 Eugenio G. de NORA, *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1962, p. 229.

La dimensión lúdica es importante en su obra, y no sólo en su vida. Ramón procedía con la idea de un juego, al que jugaba con su propia capacidad creadora, y jugaba con los códigos de la escritura o con su lectorado⁷: en realidad, muchos elementos de la novela ramoniana, como los personajes y su evolucionar en la historia narrada, casi no existirían sin el juego y humor greguerísticos, hasta tal punto que algunos de los seguidores de Ramón sólo habrán recordado este humorismo, sin profundizar en su cosmovisión singular. Es un hecho que lamenta Guillermo de Torre: «Únicamente lo fácil y lo epidérmico de su estilo ha pasado a ciertas descoyuntaciones del nuevo humor, y en representantes, por cierto, de no muy alta calidad»⁸. Mientras que, contrariamente a unos epígonos comunes y corrientes como Wenceslao Fernández Flores o el quizás más agraciado Benjamín Jarnés, «este humor [de Ramón] es inespacial e intemporal. [...] Ramón se sitúa dentro de otro estilo vital, mágico, lírico y cohesivo que no tiene precedentes de ninguna índole [...]»⁹.

En la contraportada de la edición de bolsillo de *El doctor* (una historia en varios episodios cortitos y casi sueltos en que el lector presencia consultaciones del doctor Vivar), se puede leer, por cierto: «libro ameno», «fino humor». Pero la edición francesa es ya más pertinente cuando precisa en su

7 Cf. por ejemplo, sobre el juego con los códigos de la novela, Laura ALCOBA y Emmanuel LE VAGUERESSE, «Une esthétique de l'éclatement: [2^a parte] Ramón ou la subversion du roman?», en Evelyne MARTIN-HERNANDEZ (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp. 179-189, 1999.

8 Guillermo de TORRE, «Perspectivas y balance de Ramón», en *Cuadernos*, Vol. LXXI, abril 1963, p. 70.

9 Santiago VILAS, *El humor y la novela española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 150. Cf. también: «Gracias al humor el poeta evita creer resolver problemas que son insolubles y que tal vez ni problemas son», *ibid.*

presentación de la novela que Ramón usa un «léxico de la gaya ciencia, fragmentada en unos cientos de pequeños poemas en prosa, de un patetismo burlesco y seco y de un mal gusto muy seguro, tan extremo que se resuelve muchas veces por la risa»¹⁰. De este juicio, podemos guardar la idea de una presencia de lo patético en la novellística ramoniana, un elemento que se oculta frecuentemente detrás del humor.

Con razón también, José-Carlos Mainer insiste sobre su «actitud irónica [...] respecto de su oficio»¹¹, ya que, tanto para Ramón como para los otros artistas de las vanguardias literarias o plásticas, el humor es primero humor sobre sí mismo y su propia creación, es decir, respecto del «patetismo burlesco» ramoniano, un distanciamiento que hace de dicho patetismo –ramoniano o ultraísta, pongamos por caso– una manera de no dejar títere con cabeza, que empieza por la propia sentimentalidad o las nefastas tendencias a la emoción por parte del artista, que él debe aniquilar a toda costa.

Por eso, es el humor de Gómez de la Serna una especie de autoironía, una «malicia callada», un

10 Roger LEWINTER, contraportada de *Le docteur invraisemblable*, trad. de Marcelle Auclair, prólogo de R. Lewinter, París, Gérard Lebovici, 1984 [lexique du gai savoir, éclaté en une centaine de petits poèmes en prose, d'un pathétique burlesque et sec et d'un mauvais goût très sûr, si extrême qu'il se résout souvent par le rire –la traducción es nuestra, como las otras]. El fragmento es una praxis vanguardista, cf. las interesantes reflexiones al respecto, en Victoriano ALCANTUD SERRANO, *Esthétiques des premières avant-gardes en Espagne: ultraïsme et créationnisme (1918-1925)*, Tesis de Doctorado bajo la dir. de Montserrat Prudon, Université de Paris VIII-Saint-Denis, pp. 149-150 [tesis inédita], especial, pero no exclusivamente, sobre el caso de la greguería ramoniana.

11 José-Carlos MAINER, *La edad de plata: 1902-1936. Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Asenet, 1975, ed. citada: Madrid, Labor, 1981, p. 89.

«arte de rozar a lo Jankélévitch»¹², falsamente ligero y *détaché*. Esto es el resultado de una conciencia alegre del artista, pues «el ironista no quiere ser profundo, el ironista no quiere adherir»¹³, pero muestra, como lo hace Ramón, lucidez y crudeza, morbidez y pesimismo, que provienen –paradójicamente, mas no tanto– de esta misma ausencia de adhesión al espíritu de seriedad.

Concretamente, la ironía a lo Jankélévitch se nota, a lo largo del cuerpo textual mismo de *La viuda*, en las alusiones a unos hechos reales que ignora Rodrigo, el protagonista masculino... y el lector también.

Rodrigo está enamorado de una viuda, Cristina, pero al final, se entera de que no era viuda cuando ella le enamoró. Se entera él del engaño de la viuda en el momento mismo de la muerte del marido, que le revela Cristina, y que les separa paradójica pero definitivamente. Por lo que se refiere a la ironía, este desenlace es ya de por sí muy cargado, pero, si volvemos a estos indicios de la presencia de un rival cuando se prepara Rodrigo a hacer el amor a Cristina, podemos citar este trozo cruelmente proléptico: «Le parecía [a Rodrigo] que había un hombre detrás de la viuda, un hombre que presenciaba un acontecimiento» (*La viuda*, p. 96).

En *El doctor*, es un viudo de verdad el que no puede sobrevivir a su esposa muerta y que no puede hipar y quitarse así de encima el peso de la muerta amada. La ironía procede aquí de lo pesada que es la ausencia de la muerte, que suele ser, sin

embargo, concretamente ingrávida. El doctor decide recetarle al enfermo viudo «una medicina para que hip[e]» («El viudo», p. 109) y cura de este modo al pobre viudo de su obsesión, que se va con el hipo...

El humor de Ramón, «ágil y denso a la vez, locuaz y lacónico»¹⁴, si seguimos con las paradojas, conduce pues a una última paradoja, de mayor tamaño, es decir que conduce a la muerte, como bien lo sabe todo lector de Ramón. En efecto, el humor de Ramón tiene una gravedad poco común, a lo Beaumarchais¹⁵, que debería siempre caracterizar al humorismo. Según Luis Granjel, Ramón muestra una «desesperación alegre» en su obra, que lo lleva hacia «un lento y jocundio suicidio»¹⁶ que un título como *Automoribundia* bien podría resumir.

Esperando a la muerte, y mientras tanto, Ramón silba para espantarla. Su humor linda a veces con la neurastenia o nos llena de una tristeza agrídulce, como el Charlot del cine.

El final de *La viuda* –novela, por otra parte, en la cual el contraste serio/alegre funciona de cabo a rabo de la historia, desde el título– es paradigmático de este tipo de humor: «Y Rodrigo se fue a su casa como el muerto que, a raíz de su muerte, comienza a ver el mundo de una manera muy distinta» (p. 291), lo que le permite a Rodolfo Cardona escribir este comentario: «Final chaplinesco: nos parece ver a Rodrigo, de espaldas, alejándose de

12 Ana MARTÍNEZ-COLLADO (ed.), *Una teoría personal del arte: antología de textos de estética y teoría del arte de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 45 y p. 24.

13 Vladimir JANKÉLÉVITCH citado y traducido por A. MARTÍNEZ-COLLADO (ed.), *ibid.* Ver también el famoso ensayo de Jankélévitch titulado *L'ironie*, 1ª ed. París, Félix Alcan, 1936 [hay varias ediciones corregidas, ampliadas o de bolsillo]. Existe versión española (*La ironía*) con trad. de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus, 1982.

14 Miguel GONZÁLEZ-GERTH, «El mundo extravagante de Ramón Gómez de la Serna», en *Ínsula*, n° 183, febrero 1962, p. 1.

15 Pierre CARON de BEAUMARCHAIS, *Le barbier de Séville (El barbero de Sevilla)* (1775), Acto I, esc. 2: «Me apresuro a reírme de todo, por miedo a tener pronto que llorar» [Je me presse de rire de tout, de peur d'avoir bientôt à en pleurer]. Es Figaro el que habla.

16 Luis S. GRANJEL, *Retrato de Ramón: vida y obra de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 200 y p. 209.

nosotros y perderse, con un ligero sacudir de hombros en ese círculo que se cierra lentamente»¹⁷.

LA MUERTE

No es algo típicamente ramoniano este humor negro, es un rasgo que se nota también en la mayoría de las obras vanguardistas de la época, siendo también el título de la famosa antología de André Breton publicada en Francia en 1940¹⁸. La sonrisa, como bien lo vimos en el apartado precedente, no dista mucho, en Ramón, de la muerte. Pero, si la vida se reduce muchas veces en sus novelas a pura materia, entonces la muerte misma puede cosificarse. La muerte sería la otra cara de la moneda de cada momento de la vida, incluido el amor (como en *La viuda*), y saberlo a ciencia cierta sería el único modo de desdramatizarla. Basta una greguería para entender la lección neoestoicista de Ramón: «¿Vives? –Sí. –¿Mueres? –Sí. –¿Entonces? –Vivo al mismo tiempo, que eso es el vivir»¹⁹.

En *El doctor*, Ramón se propone suavizar el momento de la muerte preparándose, como Montaigne, a dicho trance. Pero es un Montaigne moderno, el de la era médica y mecanista, en que el morir se compara con el timbre de «las máquinas de escribir [cuando suena] el tin tin de antes de acabar» («El

momento de la muerte», p. 210). Y en la historia de *El doctor* titulada «La que se despidió» (pp. 148-150), aunque la paciente del doctor Vivar acepte a regañadientes la hora muy pronta de su muerte, ella se despide sin embargo de sí misma y se entrega a la muerte, a la hora fatal del barroco.

Se ha hablado muchas veces en la crítica del vitalismo de la muerte, muy vanguardista, en las novelas –por ejemplo– de Ramón: el cadáver vive como cualquier otro cuerpo, cualquier ser humano vivo (cf. «El cadáver sabio», pp. 222-223). Hasta el doctor Vivar, a pesar de su nombre, es un muerto por venir. La carne, la materia le interesan a Ramón, porque ve detrás de todo individuo o cosa la materia que lo constituye intrínsecamente, sin trascendencia alguna. Por consecuencia: «¿Cómo volverse demasiado indignados contra una substancia blanca?», escribe Ramón a propósito de los «Casos cerebrales» de los enfermos (p. 195). En *La viuda*, la existencia física de los muertos la adivinan los dos protagonistas principales de esta muy especial historia de amor: «Sentían vivir a los muertos, tener el sofoco encantador de la realidad» (p. 150), esta realidad oculta a primeras vistas, la super- o surrealidad de la que hablamos antes.

EL AMOR

Lo que nos parece interesante de subrayar aquí, es el vínculo vanguardista entre amor y muerte, que prolonga el tópico mucho más antiguo de la pareja Eros/Thanatos, pero que viene revivificado particularmente en aquella época, ya a finales del modernismo y en la protovanguardia²⁰. En *La viuda* quizás más que en cualquier otra novela ramoniana –a pesar de que los ejemplos sean numerosos, desde *El secreto del acueducto* a *La mujer de*

17 R. CARDONA, Notas a *La viuda blanca y negra*, op. cit., p. 291. El aficionado a la obra de Ramón Gómez de la Serna sabe que Ramón escribió en 1933 una ópera llamada *Charlot*, cuyo destino y avatares estudia detalladamente Juan Ramón GARCÍA OBER en su «Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo», en Mechthild ALBERT (ed.), *Vanguardia española e intermedialidad. Artes escénicas, cine y radio*, Frankfurt am Main, Vervuert/Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 139-161.

18 André BRETON, *Anthologie de l'humour noir*, París, Le Sagittaire, 1940. Existe versión española (*Antología del humor negro*) trad. por Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 1972.

19 *El Rastro* (1ª ed. 1915), ed. citada: *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1956, p. 1999.

20 Cf. por ejemplo los ejemplos y las reflexiones dadas sobre el asunto por Iris M. ZAVALA, op. cit., p. 39.

ámbar, pasando por *El novelista* y tantas más— este vínculo abre abismos sinestésicos, como los otros vínculos que existen entre los diferentes sentidos, los diferentes momentos y espacios, los individuos distintos u opuestos. Semánticamente, «[e]sta [falsa] viuda representa para el protagonista ambas caras del mundo, como ya indica simbólicamente el título de la novela: su aspecto vital, a través del erotismo que ella despierta en él, y su aspecto mortal [...]»²¹.

El amor, incluso en su sentido sexual, lo mismo que la muerte omnipresente, es una clave de comprensión de la narrativa ramoniana a la par que una clave de interrogación sobre la existencia del ser humano, «es la búsqueda del secreto de la vida [...], [y] más allá del placer corporal, [la búsqueda de] una forma de unión con los objetos y el mundo»²². En esta novela de *La viuda* en que los dos amantes pasan las dos terceras partes de la fábula haciendo el amor, se lleva a cabo el principio de la fusión de los seres, pero una fusión que, finalmente, fracasa por ser imposible en el ser humano. Se pierden Rodrigo y Cristina en una «fangosa sensualidad»²³, y los lectores también, puesto que una relación basada sobre la «*petite mort*» que suele ser el orgasmo no puede más que desembocar sobre un callejón sin salida, un muro, la muerte, de la relación misma o, irónicamente, del falso muerto que era el marido aún vivo de Cristina al principio de la relación.

Más que este binomio amor/muerte, Ramón utiliza el género de la «novela sentimental», del erotismo más o menos solapado, y su estructura y clichés, así como de otros géneros novelescos bastante populares, para edificar su narrativa singular y subver-

siva, como lo hacían también en aquella época los escritores o pintores vanguardistas.

EL EROTISMO Y LA «NOVELA SENTIMENTAL»

Ramón opera su renovación sutil empezando por visitar de otra manera los géneros establecidos de la literatura más vendida, los géneros «populares» o llamados así, toda esta paraliteratura que circulaba en aquel entonces... y todavía hoy día. El Eros ramoniano, entre frivolidad y contribución metafísica, es un tema muy estudiado²⁴. Nos interesa aquí por ser el erotismo (gracias a la mujer) uno de los temas claves de las vanguardias²⁵, que lo recuperaron como nueva modalidad de conocimiento. Pensamos de nuevo en André Breton, o Aragon o Eluard, y en todos los *collages* surrealistas de los artistas plásticos, en que el cuerpo de la mujer desnuda era el elemento básico de la estética y cosmovisión del creador y hombre (en Chirico, Dalí, Bellmer y tantos otros).

El ramoniano Michel Cardoze añade, respecto del vanguardismo del Gómez de la Serna erotómano: «Si evocamos *Senos* [1917], ¡entonces pensamos en unas imágenes de *Un perro andaluz!*»²⁶. Para Ramón, este vínculo presurrealista con Eros es patente y natural: «Lo que nos vamos a divertir,

21 R. CARDONA, Introducción a *La viuda blanca y negra*, op. cit., p. 39.

22 Op. cit., p. 41.

23 José CAMÓN AZNAR, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 312.

24 Cf. por ejemplo Fidel LÓPEZ-CRIADO, *El erotismo en la novelística ramoniana*, Madrid, Fundamentos, 1988 y el más reciente estudio de Rafael CABAÑAS ALAMÁN, *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, El Laberinto, 2002.

25 Excepto quizá el futurismo de Marinetti, tachado a veces de misoginia, por lo menos según Huidobro o Ramón...

26 Michel CARDOZE, en el programa *La tertulia des inconnus*, concepción de Annie FLAVELL y Françoise ESTÈBE (con Florence Delay, Roger Lewinter, Laura Alcoba, Pierre Lartigue, Ugo Santiago y Michel Cardoze), France Culture, 1ª difusión en la radio pública francesa: 14 marzo 1991 [Si on évoque *Senos*, alors on pense a des images d'*Un chien andalou* !].

podríamos exclamar ante esta proclamación de la obra futura, rica en trucos posibles, sorprendente de erotismos cambiantes»²⁷. La mujer es siempre, para todos los vanguardistas, por lo menos los hombres heterosexuales²⁸, la Mujer mayúscula, metáfora de la mujer esencial²⁹.

El recuperar el material/la materia erótica, especialmente mediante los senos de la mujer, se hace por las greguerías: «Era [Cristina] más blanca que nunca por sus descotes, y era más oscuro que nunca su traje negro de viuda; como roto y desgarrado por las manos ávidas» (pp. 98-99). Bien se ve aquí que a la mujer ramoniana se la fetichiza siempre. El ya muy avezado Cardona escribe con razón respecto de los senos: «Ramón es precursor en haber destacado el fetiche erótico de nuestra generación»³⁰ y, por lo que nos interesa particularmente aquí, Fernando Ponce añade: «Ramón fue [...] uno de los primeros españoles de su generación en elevar lo erótico a un alto nivel literario y artístico en novelas como *La viuda blanca y negra*, *La mujer vaciada*, *La Nardo*»³¹, dejando de lado oportunamente a los segundones del género que fueron los Zamacois, Carrere, Vargas Vila y Trigo o (porque estos dos son, pese a todo, la *creme de la creme* del género) de las novelitas o novelones que se producían en cadena en aquel entonces.

27 Ramón citado por A. MARTÍNEZ-COLLADO, *op. cit.*, p. 217.

28 Lo que no era, por ejemplo, el surrealista francés René Crevel; era «diferente», una «diferencia» que pagó carísimo el escritor, el cual fue hostigado por parte de sus «compañeros» surrealistas y acabó dándose la muerte en 1935.

29 «Se necesita la respuesta de la mujer porque ella es el éxito feliz de la vida, la manera de adornar el desengaño», escribe Ramón en *Automoribundia*, Buenos Aires, Americana, 1948, p. 406.

30 R. CARDONA, *op. cit.*, p. 25.

31 Fernando PONCE, *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968, p. 198.

En efecto, Ponce precisa que en Ramón «el erotismo es un filón rico en sugerencias, conflictos y posibilidades dramáticas que sirven muy bien al escritor en la exposición de su cosmogonía existencial»³², lo que vincula así las obsesiones autoriales con las actitudes colectivas de la vanguardia europea. Este tipo de escritura es tanto más novador cuanto que *La viuda* o *Senos* –este último libro inclasificable– no son novelas rosas o triviales culebrones sentimentaloides. Éste es el punto más interesante para el lector: Ramón se vale del esquema trillado y/o de las temáticas propias de la novela rosa para presentar su cosmovisión y situarse así del lado de las vanguardias, por su uso nuevo y peculiar que hace del material erótico (femenino).

La viuda no es así una banal historia de amor que acabaría mal. El acabar mal la novela nos proporciona indicios sobre la voluntad del autor de no escribir un folletín de ésos del principio del siglo, y no es Ramón Gómez de la Serna un escritor para señoritas tísicas que se enamoran del galán de la novela. Irónicamente, Ramón incluye –como suele hacerlo a menudo, piénsese en *El novelista*– en su novela de *La viuda* un capítulo entero que duplica el *affaire* de nuestra pareja adúltera, «Matan a un amante» (cap. XII), que hace de verdadera *mise en abyme* de la propia historia de Rodrigo y Cristina, con la diferencia –muy importante– de que la pareja de *La viuda* no mata a nadie, ya que no vive en un folletín, sino que se separa cansinamente al final. Mientras que el criminal de Madrid (un criminal muy a lo *El Caso*) de este capítulo espejo que es «Matan a un amante» mata violentamente a su mujer y al amante de ella, lo que le hace escribir a Ramón la frase irónica que sigue, insistiendo sobre la multiplicación loca del asesinato en la prensa: «El momento de cometerse el asesinato era la cúspide

32 *Ibid.*

de la historia, lo que él leyó en tres periódicos distintos [...]» (p. 155).

LO DETECTIVESCO

Justamente, la subversión ramoniana se ejerce sobre el género detectivesco, como más tarde otros grandes renovadores de la novela lo harán, desde Juan Benet a Alain Robbe-Grillet. El pastiche –ya que Ramón puede ironizar a veces en cuanto al género, pero respeta sin embargo en sus grandes líneas el modelo de base de la novela de misterio– surge especialmente en *La viuda*, porque flota en dicha novela una tercera persona que nunca aparece concretamente a los ojos del lector, ni al final. Como lo dice Cardona, si esta tercera persona –el marido «no muerto» aún– hubiera aparecido de verdad, «entraríamos en el terreno del folletín como el de “el crimen de Madrid” incluido en el texto de la narración precisamente para distinguirla de ese otro “género ínfimo [que es el folletín popular]”»³³.

Como el folletín del Desnos de *Jack l'éventreur* (1928), Ramón aprovecha lúdicamente, sin embargo, el patrón policíaco con los títulos seductores y atrayentes de sus capítulos, con muchas preguntas, exclamaciones y explicaciones de lo que quizás va a pasar, cuando no son meros enigmas y buenos títulos de novelas de misterio en sí: «La señora extraña a quien se abraza», «¿Viuda o casada?», «¿Quién hay en la sala?», «El primer indicio», «¡Otra vez!» (*La viuda*); pero ocurre también en *El doctor*, novela que bien se podría tachar de sicoanalítica, algo muy vanguardista también: «Un extraño análisis de orina», «El tío del impermeable negro», «La más singular radiografía», «¿Dónde suena el reloj?», «Gabardinas que matan». Hoy se sabe que el inconsciente fue uno de los atractivos mayores de

33 R. CARDONA, *op. cit.*, p. 54. Véase todo su análisis de «*La viuda blanca y negra*, novela de misterio», pp. 49-55.

las vanguardias y de los *ismos* en aquella época que lo ponía todo en tela de juicio.

Por otra parte, los críticos se han dedicado muchas veces a estudiar el lado «Sherlock Holmes de la salud» (González Gerth) del doctor Vivar en cada unidad de esta novela seudomédica. Pero añadiremos que el aspecto aparentemente detectivesco de las novelas de Ramón³⁴ se explica sobre todo por un deseo original de investigación que va mucho más lejos que las ambiciones de un mero folletín: «Parezco un detective que va a buscar por calles y callejones grises el por qué del crimen de que fue víctima al nacer»³⁵, escribe en efecto Ramón, muy seria y freudianamente.

La dignificación de un material narrativo popular, sea folletín policíaco o novela rosa, es una idea vanguardista que Ramón agudiza al usarlo para mostrar lo intrascendental y banal de la vida cotidiana, con pareja sin amor al final o crimen sin criminal de verdad, siendo a veces las cosas y trastos más triviales las verdaderas heroínas de estos casos comunes y corrientes.

Esta integración de temas a menudo *cursis* y siempre banales nos invita a profundizar en nuestra reflexión, para ver de qué otras maneras se muestra Ramón moderno en la escritura de sus novelas, y para dilucidar los procedimientos con los que el autor intenta subvertir el modelo novelesco tradicional. Partiremos precisamente de la recuperación de lo cursi por Ramón en esta renovación de los temas narrativos de la época.

34 ...Además del aspecto popular del modelo (a Ramón le gustaba mucho el género policíaco), que hace de sus libros algo inmediatamente legible y comprensible para el lector de a pie, con el *suspense* necesario para que ese lector tenga ganas de proseguir con su lectura.

35 *Automoribundia*, *op. cit.*, p. 123.

RECUPERACIÓN DE LO CURSI

Lo *cursi* representa en Ramón tanto el mal gusto, el kitsch, como el esnobismo o lo fútil y baladí, algo muy difícil de definir, sino –aplicado a una persona– como alguien que presume de refinado sin poderlo serlo de verdad y que, por lo tanto, peca de ridículo; o sea un concepto frágil y ambiguo donde los haya... Hay gente cursi, pero objetos o lugares también, en Ramón, que recupera lo cursi porque le gusta y quiere ver en él lo bello a veces escondido. El madrileño Rastro sí lo es: «[Es un] concentrado de pasiones cósmicas y pasiones humanas. Es un lugar en que las categorías racionales, las categorías adultas, las categorías interesadas y normativas, es decir lo bello, lo feo, lo rico, lo pobre, lo inteligente, lo tonto, ya no valen»³⁶.

Lo cursi forma parte, al igual que las cosas más banales, de estos elementos que el ramonismo, asimismo como lo hicieron las otras vanguardias, tanto literarias como plásticas (cf. el orinal de Duchamp), quiere recuperar y magnificar unos instantes, para que el lector ya no sepa bien lo que es hermoso y lo que no. Como lo dice sintéticamente Martínez-Collado de estos deseos vanguardistas:

Había que encontrar la expresión literaria capaz de asumir la crisis transformadora del nuevo arte [...]; la nueva literatura tenía que rescatar todas esas pequeñas cosas olvidadas, rescatar lo frívolo, lo absurdo, la mujer, lo decadente, incluso el tiempo, el espacio y la actualidad³⁷.

36 Pierre LARTIGUE, en *La tertulia des incongrus*, op. cit. [[C'est] un concentré de passions cosmiques et de passions humaines. C'est un lieu où les catégories rationnelles, les catégories adultes, les catégories intéressées et normatives, c'est-à-dire le beau, le laid, le riche, le pauvre, l'intelligent, le bête, ne sont plus valables]. El Rastro sería así la apoteosis de lo cursi, según Francisco UMBRAL, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978, p. 87.

37 A. MARTÍNEZ-COLLADO, op. cit., p. 19.

Podríamos añadir a esta lista otros aspectos de la realidad más prosaica como lo absurdo, lo desagradable, lo malo, lo feo, todas estas categorías que implican que se amplíe la noción clásica de arte³⁸.

Ramón quiere a las cosas cursis, porque quiere a las cosas en general, sobre todo cuando están pasadas de moda, pero también puede mostrarse crítico para con algunas de ellas. En su ensayo de juventud *Palabras en la rueca* (1911), Ramón descubre todo un inframundo cuando contempla un *marron glacé*, que considera un objeto de lo más cursi, relacionándolo otra vez con el inconsciente, aquí mujeril: «Toda la injusticia femenina y social, todo el creer que es amor lo que no es amor, estaba en la tontería de los marrons-glacés [...]. La trascendencia de los marrons-glacés está en el fondo de lo subconsciente, en “el ello”»³⁹.

Ramón, de hecho, se apoya en lo cursi desde que hizo sus pinitos en literatura hasta, por lo menos, el *Ensayo sobre lo cursi* (1934). Rey de lo intrascendental en la vida –en lo que ve, justamente, una especie de trascendencia–, Ramón se refugia a veces en esta futilidad de lo cursi, encontrando ahí sea optimismo, sea lucidez, y amparándose en la cursilería, a diferencia del ejemplo de los *marrons glacés*, pero no tan paradójicamente de lo que se podría creer, para olvidar un momento la tristeza de la vida y creer en sus ilusiones: «Para vivir los inviernos y las enfermedades no hay nada como lo cursi. Salva. Hace permanecer en la vida, sonsaca la enfermedad»⁴⁰.

38 Sobre la estética de lo feo, ver el reciente *Le (dé)goût de la laideur*, textos reunidos y presentados por Gwenaëlle AUBRY, París, Le Mercure de France, 2007, esp. los textos de Rodin, Kandinsky, Schoenberg, Malévitch ou Dubuffet.

39 Ramón citado en A. MARTÍNEZ-COLLADO, op. cit., p. 29.

40 Op. cit., p. 232. Observación que nos recuerda al propio doctor Vivar y a su curioso método.

Para explicar la seudoparadoja de la actitud ramoniana para con lo cursi, diremos que Ramón ve dos tipos de cursilería, uno de puro esnobismo, como el de «La miss», «echada en su *chaisse-longue* [sic], imperturbable, con los cabellos hacia atrás» (p. 140) en *El doctor*, por ejemplo (pp. 140-145), a la que vilipenda, y otro que recupera él para salvarlo de la banalidad. Pero Ramón, a imitación de las otras vanguardias de Europa, utiliza y recupera también otras categorías antaño despreciadas, como el cine, la radio, la publicidad, las artes decorativas, la arquitectura urbana, la nueva música, el *music hall* o las escenas de cabaré o teatro popular (cf. Jarry, Valle-Inclán o Lorca).

En este uso ramoniano audaz, para la España de los 10, de una intuición de la modernidad y de la actualidad para fomentar lo que se llamó genéricamente el «arte nuevo», citaremos por ejemplo el arte primitivo (negro) a lo Picasso o Wilfredo Lam, el jazz⁴¹ a lo Morand, el maquinismo (en *El doctor*, se compara al corazón con una máquina de escribir) o la rapidez muy futurista, entre otros muchos elementos vanguardistas que representan la modernidad de la segunda mitad del decenio 10, en un siglo que entra en otra época por la 1ª Guerra Mundial. Serán estos motivos unos verdaderos *leitmotive* en las novelas posteriores de Ramón, que encontramos en ciernes en *El doctor* o en *La viuda*.

RECUPERACIÓN DEL CINE

El cine ocupa en esta lista no exhaustiva un lugar privilegiado en la perspectiva de Ramón, de Charlot a lo cinético/cinematográfico en sus primeras obras de teatro y pantomimas, escritas cuando joven,

41 Cf. el «jazzbandismo» en el imprescindible *Ismos* (1931) y su catálogo de *ismos* entre personales («Klaxismo», elogio del... klaxon, «estantiferismo», «serafismo») y colectivos («Negrista», «simultanismo», «dadaísmo», «charlotismo», «botellismo»).

hasta la novela *Cinelandia* que escribirá en 1923 sobre Hollywood, unos años después de *La viuda*, sin haber pisado el suelo de Estados Unidos, por pura intuición, mas no sin afán desmitificador. A Ramón le gusta el cine –se sabe que apareció en unos cortos– y «acude a los cines en penumbra como buen aficionado a lo de última hora»⁴². En dicha época, sobre todo en el decenio 10, el cine era visto mucho más como una industria que un arte, y Ramón forma parte de los artistas que vieron en él arte, aun cuando a veces lo critica, como un poco más tarde los otros artistas de la llamada «Generación del 27»⁴³. Su intuición, otra vez, es infalible, y Ramón, ve de inmediato, como fue el caso con las teorías de Freud, lo que el cine puede traer para su arte, la escritura.

Aún más que un medio (en los dos sentidos de medio profesional y medio de comunicación y creación) con el que a veces pudo mostrarse crítico (cf. *Cinelandia*), a Ramón le gusta precisamente la riqueza imaginaria, sobre todo plástica, gráfica y visual, que crea el cinematógrafo, así como la estructura moderna nacida del montaje y de los juegos con los distintos planos, focos y cámaras, para re-crear la –o por lo menos *una* nueva– realidad.

Sin pretender comparar la escritura de Ramón con la escritura cinematográfica, que son dos medios distintos que sólo se pueden poner en paralelo con mucho cuidado y no sin peligro de caer en algo artificial, podemos aducir que se ven indicios de esta

42 E. G. de NORA, *op. cit.*, p. 324. Cf. también: «[Las novelas ramonianas] llevan a la letra impresa la agilidad física y mental de un Charlot o de un Harold Lloyd» (p. 423), reflexión que vincula inteligentemente lo formal con lo temático en la influencia del cine en las vanguardias.

43 Cf. al respecto el ensayo clásico de Román GUBERN, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999. Hay muchas referencias a los vínculos entre Ramón y el cine.

influencia ya en el estilo de «montaje» cinematográfico de sus secuencias, ya en el campo semántico elegido por nuestro escritor en las dos novelas estudiadas aquí: por coincidencia o no, se habla por ejemplo de «pantalla» en una secuencia de *El doctor* («La revelación», p. 13).

Y en *La viuda*, Rodolfo Cardona, además del final chaplinesco ya citado (tanto por la imagen creada plásticamente como por su humorismo), insiste sobre el parecido de la novela con otra película, que «marca la pauta para el [...] *filme noir*: *Laura* [de Otto Preminger, 1944]»⁴⁴, a la que anuncia de cierto modo, por lo menos temáticamente. Del mismo modo, la primera escena de tentativa de seducción de Cristina por Rodrigo en *La viuda* anuncia una escena parecida en *Él* de Buñuel (1953), dos escenas muy plásticas y cinéticas.

RECUPERACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA

La ciudad moderna, producto de la 1ª Guerra Mundial, es también, como el cine, un elemento del que Ramón se vale, al igual que lo hacen las otras vanguardias, haciendo él viajar a la pareja de *La viuda* a París (Capítulo «París», pp. 227-231), capital de la modernidad europea para Ramón. Es el «nuevo hábitat [que] da pie a la visión vanguardista de un nuevo hombre»⁴⁵. *La viuda* anticipa a su manera al Madrid cosmopolita que «sueña» Ramón, que parece más una Nueva York del jazz, de los *music halls* y cocteles que el Madrid castizo de los Habsburgos, que sin embargo no se borra nunca del todo de entre los escritos ramonianos más costumbristas⁴⁶.

44 R. CARDONA, *op. cit.*, p. 54.

45 E. de NORA, *op. cit.*, p. 401.

46 Sobre ejemplos de la introducción del cosmopolitismo en la creación misma de los artistas vanguardistas españoles, cf. por ejemplo J.-C. MAINER, *Años de víspera. La vida de la*

La tertulia de café que encabeza el capítulo XVI (pp. 184-185) es un eco posible de la de la botillería-cripta de Pombo, mientras que los letreros de los escaparates, por ejemplo en el capítulo XV (p. 179), pueden ser un homenaje al mundo del comercio, pero también al de las palabras, de las letras, sin ser necesariamente, eso es verdad también, de una modernidad absoluta⁴⁷, el mismo oscilar que existe en Ramón tanto de manera diacrónica como sincrónica⁴⁸. Sin embargo, en este Madrid que vacila aún en ser totalmente moderno, circulan rápidamente unas motocicletas que recorren toda la novela⁴⁹, lo que no debe extrañar al lector, ya que, en otro texto, Ramón escribe que «[e]l motociclista es el aviador de los caminos, el aviador a ras de tierra»⁵⁰.

cultura en España (1931-1939), Madrid, Espasa Calpe, 2006, pp. 49-59.

47 Cf. al respecto la opinión de Jaime BRIHUEGA: «un Madrid [el de Ramón] que por un lado le estraga y, por otro, le ofrece una virginidad pacata de la que se aprovecha y con la que, sin lugar a dudas, goza», en *Las vanguardias en España. 1909-1936*, Madrid, Istmo, 1981, p. 184, o la de Francisco UMBRAL: «Del madrileñismo le salva [a Ramón] en primer lugar su hallazgo de lo cotidiano universal y en segundo e importante lugar la calidad de la prosa, que remonta siempre la referencia local mediante la imagen de lo universal», en *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978 [ed. citada: 1996, p. 135].

48 Cf. por ejemplo nuestro artículo «Les années art déco de Ramón Gómez de la Serna: un Espagnol de l'avant-garde?» publicado en las Actas del Congreso Internacional *Les années "Art Déco": entre avant-garde et "néo-classicisme" (1920-1937)*, organizado en Reims [febrero 2007] por la Université de Reims Champagne-Ardenne, «Pôle Patrimoine, Culture, Institutions», de próxima publicación.

49 Cf. al respecto R. CARDONA: «Ramón fue un gran aficionado a la motocicleta. Para asistir a los dos banquetes en su honor [...], Ramón se alquiló una motocicleta con side-car», *op. cit.*, p. 35.

50 *París* [artículo para *El Sol*, 05.06.1930], ed. de Nigel DENNIS, Madrid, Pre-Textos, 1986, p. 201. Cf. nuestro artículo sobre este tema: «El París de Ramón en *París* de Ramón», en *Boletín RAMÓN*, n° 5, otoño 2002, pp. 3-10.

En *El doctor*, en algunos momentos de la narración, surge el cosmopolitismo de las grandes urbes: en el capítulo titulado «El hotel», por ejemplo, se prefigura la novela europea y mundana a lo Paul Morand o Maurice Dekobra que firmaría unos años después el propio Ramón, es decir *El gran hotel* (1922).

Por supuesto, llama la atención el que un Ramón cosmopolita y europeísta sitúe parte de sus novelas en un Madrid que tampoco es paradigma de modernidad, en aquel entonces, lo que le sugiere a Rodolfo Cardona la reflexión siguiente: «Es curioso que el escritor español que mejor represente la vanguardia artística y literaria [...] sea también uno de los más arraigados en su país y, sobre todo, en su ciudad [de Madrid]»⁵¹, tanto más cuanto que este Madrid –como ya lo hemos dado a entender– es también el Madrid inmemorial de las gatomaquias de los Madriles...

Sin querer a toda costa explicar o anular las paradojas y ambigüedades que hacen todo el valor y la sal de un creador, nos contentaremos con recordar que cada uno de los elementos subrayados hasta ahora –y también valdrá para los que seguirán– puede verse con una mirada más tradicional y/o popular, sea el mecanismo de contar detectivesco-sentimental, sea lo cursi, incluso el cine, nada vanguardista en sí mismo, si lo pensamos bien. Pero lo que pretendía el archiescritor madrileño era precisamente utilizar el lado moderno de su ciudad y equipararla así con las otras grandes ciudades cosmopolitas y vanguardistas de Europa, sin renegar para nada de su casticismo vernacular, como lo logró, por ejemplo, en su *Policéfalo y señora* de 1932.

LAS REFERENCIAS A LAS ARTES PLÁSTICAS Y A LO GRÁFICO

Por fin, el vanguardismo de Ramón se plasma en unas referencias de diversas índoles a las artes plás-

51 R. CARDONA, *op. cit.*, p. 30.

ticas o, de manera más global, a «lo gráfico». Podemos partir de unas referencias concretas patentes, como el cine, que vehicula la imagen gráfica, plástica, tan querida por las vanguardias, o como los carteles publicitarios y otros anuncios que pueblan las calles del Madrid de *La viuda*, como acabamos de decirlo.

La mayoría de los críticos están de acuerdo para decir que la novelística ramoniana es muy «gráfica» y tiene una plasticidad que se puede ver también en su ensayística impresionista más que teórica, y en sus danzas, pantomimas y primerizo teatro (el de los años 1909-1913)⁵², en la que abundan las imágenes potentes, el dinamismo vibrátil y cambiante, y cierta «carnalidad» de la palabra –por cierto algo muy vanguardista y difundido en aquella época–, aún cuando no había «inventado» todavía el escritor la greguería. Rafael Cansinos Assens escribía así muy temprano: «Ninguno de nuestros escritores [...] actuales puede [...] mostrarnos una tal riqueza de medios expresivos [y] *fantasía gráfica* [...]»⁵³ a propósito de lo extramadamente visual de la palabra ramoniana.

52 Lo que hemos tratado de mostrar en dos artículos uno, publicado ya en un *BoletínRAMÓN*: «Algunos apuntes sobre intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón», en *BoletínRAMÓN*, n° 9, otoño 2004, pp. 24-39, y el otro, «La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna», en M. ALBERT (ed.), *op. cit.*, pp. 117-139. Precisemos que si, en 1914 o 1917, no estamos ya en la era del modernismo, permanecen rasgos de posmodernismo que conviven con las primeras vanguardias y que Ramón es uno de los primeros, precisamente a principios de ese decenio ya, en pasar a una protovanguardia y después de pleno a la vanguardia europea que intuyó y aclimató en su país con pocos más.

53 Rafael CANSINOS ASSENS, *Poetas y prosistas del novecientos. España y América*, Madrid, América, 1919, cité par S. VILAS, *op. cit.*, p. 156. El subrayado es nuestro.

Laura Alcoba añade recientemente unas reflexiones muy pertinentes respecto del tema:

La actividad de ilustrador de Ramón no es ajena al carácter visual, plástico, de su escritura y eso va a la par con su actividad de orador estrafalario [...]. Ella viene acompañada con el objeto, viene acompañada con la imagen y es algo que se suele pasar por alto [...]. En pintura los experimentos simultaneístas de Robert Delaunay influyeron mucho en la prosa de Ramón [...]⁵⁴.

¿Acaso no habrá escrito Ramón, en sus *Palabras en la rueca* ya citadas, un ensayo personal y muy mallarmeano sobre el valor plástico, físico, que tiene cada palabra, en relación mimética y metonímica con la cosa que pretende «representar» (mejor dicho aquí: encarnar)? En *El doctor*, esta preocupación se concreta en unas frases como éstas: «Una enferma me dijo una frase muy gráfica sobre esto [los dulces]» («Etcéteras finales», p. 229), o «En estos trazados gráficos del pulso habla el propio pulso, balbucea» («El momento de la muerte», p. 209). Y muchas veces esta preocupación por lo gráfico desemboca en un recurso precisamente gráfico, que se inserta casi naturalmente en las letras, en un modo de caligrama (que Ramón por cierto practicó, cf. su *Ismos*) o en un dibujo, como los de sus futuras *Gallerías* (1926).

Citemos aquí algunos ejemplos «novelísticos»: en *El doctor*, aparece, entre otras páginas que los dan también a ver, un cierto gráfico –el electrocardio-

grama de una enferma– en el que se puede leer en filigrana un nombre («La sorpresa de la gráfica», p. 212). Si nos fijamos bien, es el de un tal Manuel, al que quiere la joven. Así, este gráfico, o gráfica, según Ramón, se cambia en la clave sorprendente de las correspondencias y del mundo escondido que nos revela el escritor en su prosa. En esta misma novela, Ramón dibuja él mismo los microbios de los que nos habla (en el capítulo «Las miradas», pp. 80-82-83-85), y estos microbios parecen muy cubistas, a lo Moreno Villa en su futura *Jacinta la Pelirroja* (1929).

No resistimos el placer de citar también «la gran fiesta cubista» de *El circo* (según las mismas palabras de Ramón, p. 19), ya que se reproducen en esas páginas varios esquemas raros, seudocientíficos, relacionados con fórmulas para acróbatas o con huellas gráficas de paseos de caballos por la pista circense (pp. 145-147). Ramón va aún más lejos en la página que sigue, cuando reproduce el pensamiento del artista de circo que hace su número con la cabeza al revés: en efecto, las frases que representan los pensamientos del artista están escritas lógicamente en la página al revés. Como lo dice también Santiago Vilas, Ramón, en esteta cubista, se preocupa por las líneas, los ángulos, la geometría, al igual –por ejemplo– que el José Moreno Villa ya citado, pero con diez o quince años de antelación. No sin motivo, son también cubistas las portadas de muchas ediciones de las obras de Ramón.

LA SUBVERSIÓN DE LO NUEVO

La subversión está al acecho en el deseo ramoniano de afirmar en la trama misma de sus novelas el deseo de «lo nuevo»⁵⁵, sutil o explícitamente según

54 L. ALCOBA, en *La tertulia des incongrus*, op. cit. [L'activité d'illustrateur de Ramón n'est pas étrangère au caractère visuel, plastique, de son écriture, et ça va ensemble avec son activité de conférencier farfelu [...]. Elle s'accompagne de l'objet, elle s'accompagne de l'image et c'est quelque chose qu'on néglige [...]. En peinture les expériences simultanéristes de Robert Delaunay ont beaucoup influencé la prose de Ramón [...]].

55 «Prólogo» a *Ismos*: «Lo nuevo, en su pureza inicial, en su sorpresa de rasgadura del cielo y del tiempo es para mí esencia de la vida» [ed. citada: Madrid, Guadarrama, 1975, p. 14].

el contexto, pero aún más, pensamos nosotros, que en sus escritos teóricos.

Los personajes, primero, hacen de portavoces auctoriales cuando rechazan el peso de la historia, el «historicismo», según la expresión de Ioana Zlotescu⁵⁶, del propio Gómez de la Serna. En efecto, la mayor parte de los enfermos de *El doctor* mueren por conservar objetos del pasado, como las pobres «Palúdicas» del capítulo homónimo. Hay cosas letales que «deben morir con el año» («Los guantes viejos», p. 21), so pena de contaminar a sus dueños, en ambientes estancados y ahogantes que hacen pensar en ciertas escenas la futura obra de Lorca *Doña Rosita la soltera* (1935).

En este canto a la modernidad por inversión, la iglesia y la religión católica constituyen un blanco particular, como la institución militar, siendo estas dos instituciones, para el escritor libre, un compendio de gregarismo, jerarquización, ritualización extrema y conservadurismo. P. 82, en la misa de aniversario de *La viuda* en que Rodrigo pretende seducir a «la viuda» Cristina, el héroe se marea con el misterio de la eucaristía:

ese espectáculo a que estaba tan poco acostumbrado, [en que] veía subir, como en un concurso de altura, los cálices de los distintos altares y la Sagrada Forma, que parecía volar al cielo después de cada ofrecimiento, como si fuese una especie de cometa blanca y nacarada.

Frente a este «espectáculo» parecido a un número de circo o cabaré, no podemos menos de pensar en el poema «Zone» («Zona») de Guillaume Apollinaire:

56 Cf. Ioana C. ZLOTESCU, edición de *6 falsas novelas* (1927), Madrid, Mondadori, 1989, p. 30.

Es Cristo que sube al cielo mejor que los aviadores
Suyo es el récord mundial de la altura⁵⁷.

En estas dos imágenes casi coetáneas creadas por Apollinaire y Ramón⁵⁸, se pueden valorar la audacia y la modernidad de la metáfora apollineriana y la comparación ramoniana. Huelga decir que ciertas imágenes y reflexiones ramonianas dedicadas a la religión católica –pero no la de la cometa, curiosamente– fueron censuradas en *La viuda* por la censura franquista cuando se reeditó la novela en 1943 y 1956. En cuanto al universo militar, también es blanco de la crítica de Ramón: «Un militar no existe después de muerto. Es el ser del que se pierde más la silueta, porque es un ser uniforme que no se desgaja de los seres uniformes» (p. 130). Queremos precisar, sin embargo, que estas reflexiones contra el Ejército o la Iglesia no son frecuentes en *La viuda* y, a veces, no van más allá de los tópicos de la época, eso sí, por parte de un escritor de entre los progresistas.

Porque Ramón, en seudoburgués, critica también a la burguesía con sus valores *snoobs* y asfixiantes, y su instinto gregario que evocamos más arriba, queriendo subvertir del interior el confort y la moral burguesa. El mejor ejemplo de esta subversión por entrismo es el caso de las «Gabardinas que matan» en *El doctor* (pp. 128-129). En efecto, la gabardina, dotada con un poder mortal, como ya lo hemos dicho, representa el instinto gregario y la uniformidad anónima, como la del militar, finalmente; pero, sobre todo, Ramón el burgués nos explica en este capítulo y por la propia voz de su doble el doctor Vivar por

57 Guillaume APOLLINAIRE, *A/cool's* (1912), ed. citada: París, Gallimard, 1951, p. 9 [C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs / Il détient le record du monde pour la hauteur].

58 Ramón apreciaba mucho a Apollinaire, cf. su primer «Ismo», el «Apollinerismo», en *Ismos*, op. cit., pp. 19-42.

qué el médico lleva también una gabardina de burgués:

¿Que yo, el doctor que clama contra las gabardinas, la uso también? Sí, es verdad, lo confieso: yo también tengo esa especie de guardapolvo para la vida mundana; pero es porque llevo gabardina para huir, no para mezclarme. Yo la uso para disimularme [...], sin que se me note demasiado; yo la llevo como un disfraz que desprecio, pero que me es necesario.

Ramón, burgués y antiburgués a la vez, nos dice aquí con mucho sentido de la libertad personal, con poesía de la no uniformidad y casi anarquismo (si no estrictamente ideológico, por lo menos estético⁵⁹) que él le da a la gente lo que ella quiere ver en sus palabras de él, y que ataca solapadamente el sistema, zapándolo con risa socarrona y subterránea. Se puede pensar asimismo en otra «confesión» vanguardista, expresada aquí a la inversa, la del también ambiguo José Bergamín, en uno de sus fragmentos poéticos y aforísticos que rozan a veces la greguería en su arte radical de la antífrasis:

- ¿Por qué eres extravagante?
- Para llamar la atención y que no se fijen en mí⁶⁰.

59 Bien se sabe que, para hacer un estudio correcto de las vanguardias, no es precisamente lo mismo lo uno que lo otro. Véase por ejemplo, sobre las derivas fascistas de unos escritores de la vanguardia española (Borrás, Ximénez de Sandoval, Ros y de Obregón), el ensayo de M. ALBERT, *Vanguardistas de camisa azul [Avantgarde und faschismus]*, Madrid, Visor, 2003.

60 José BERGAMÍN, *El cohete y la estrella* (1923), ed. citada: Madrid, Cátedra, p. 56. Ramón dedica además *El doctor* a Bergamín; como también al pintor e ilustrador Salvador Bartolozzi, que creó varias portadas para libros de Ramón, y al

Por fin, y sin querer profundizar más en el asunto, que tratamos a fondo en otro artículo⁶¹, podemos notar que Ramón inserta en sus dos novelas *El doctor* y *La viuda*, como en muchas otras después, unas huellas o unos guiños de modernidad que bien pueden descifrarse por el lector atento y cómplice como los primeros indicios de un decantarse hacia la vanguardia y sus rasgos definitorios.

Demos sólo un par de ejemplos, al correr de la pluma –la de Ramón– que podrán servir de pista de reflexión: la frase «[...] [Rodrigo y Alberto, un amigo suyo] comenzaron a seguir un rumbo incongruente, que iba a dar a los desmontes de la incongruencia» (p. 186) hace pensar en la incongruencia (cf. *El incongruente*, novela ramoniana de 1928) como precursora de la casualidad, o azar, en tanto que clave segura del futuro camino surrealista a lo Breton o Aragon, es decir un «método» libre que se puede relacionar con una reflexión del doctor inverosímil. Éste habla en efecto de «lo espontáneo y lo improvisado que es [su] sistema» (p. 19).

En cuanto al capítulo XX de *La viuda*, titulado «El falso viaje», es un viaje imaginario a lo desEsseintes, el «héroe» de la novela decadente e inmóvil *À rebours* (1884) del francés Joris-Karl Huysmans. En dicho capítulo, la pareja no se mueve de casa, lo que evidencia el papel potente/poderoso de la imaginación y mente humana tan caro a las vanguardias. Sobre todo, para poder vincular de verdad este capítulo con ellas, este capítulo pone de relieve el carácter ficticio de la novela misma, que se sostiene de por sí, mientras que nada ocurre finalmente en esta prosa estancada, plástica, rítmica y poética, mas sin real acción o incluso a veces sin narración, como en las otras pocas novelas vanguar-

compositor de zarzuelas Rafael Calleja, un madrileño de pura cepa.

61 Cf. E. LE VAGUERESSE y L. ALCOBA, *op. cit.*

distas españolas⁶² que serían más bien imágenes desarrolladas poéticamente en un seudogabán prosaico y novelístico: para resumir, un «falso viaje» para una «falsa novela»... ¡No por nada condenará Breton la novela larga como modalidad de escritura vanguardista!, pero era contar sin el iconoclasta Ramón.

Podemos concluir parcialmente ya, diciendo que, para Ramón, la importancia de la imagen gráfica es tal que, como los artistas vanguardistas, sean plásticos o literarios, usa e integra esos recursos a sus novelas, ya de entrada, como otros tantos indicios de interpenetración de los géneros, en un atisbo de intermedialidad *avant la lettre*.

CONCLUSIÓN

En esta recuperación vanguardista de temas y formas populares y, a veces, en esta integración más explícita por el primer Ramón de las nuevas artes modernas plásticas, y más allá también de los meros guiños del joven autor, no debemos olvidar un punto importante, que tomamos prestado de Serge Salaün: «Los conceptos de modernidad o innovación no proceden necesariamente de la vanguardia estética o cultural»⁶³. Como lo aduce también Victoriano Alcantud siguiendo a Salaün, «la canción de varie-

dades, la radio, o el fútbol son buenos ejemplos de esos cambios de las costumbres vinculados con la modernidad y desjuntados de cualquier forma de renovación vanguardista»⁶⁴.

Ramón utilizó, como muchas vanguardias también, una base de creación popular que le gustaba sinceramente, al igual que se moría por las nuevas artes, para transmutar una y otras en su propia estética, el inigualable y a veces paradójico «ramonismo», que en aquel entonces y aún hoy, sigue siendo una de las escasas tentativas españolas del decenio 10 de renovar particularmente la narrativa, sin dejar de lado al lector, interpelado en *El doctor* o *La viuda* quizás tímida pero ya, a la vez, firmemente.

62 Sobre el problema de la narrativa (española) de vanguardia y sus contradicciones intrínsecas de género, ver absolutamente el artículo-capítulo de Brigitte MAGNIEN, «Crisis de la novela» y el subcapítulo “La narrativa de vanguardia (1923-1936)” [pp. 276-295], en Carlos SERRANO y Serge SALAÜN (eds.), *Los felices años veinte (España, crisis y modernidad)*, Madrid, Marcial Pons, 2006, pp. 233-303. Es la versión española de *Temps de crise et «Années folles». Les années 20 en Espagne* (2002).

63 S. SALAÜN en C. SERRANO y S. SALAÜN (eds.), *op. cit.*, p. 188. Cf. también p. 200 el mismo sobre las paradojas de la modernidad técnica de los teatros de cabaré, por ejemplo, que ocultaban a duras penas, a veces, un conservadurismo ideológico profundo.

64 V. ALCANTUD SERRANO, *op. cit.*, p. 53 [La chanson de variété, la radio, le football sont bien l'exemple de ces changements des mœurs liés à la modernité et disjoints de toute forme de renouveau avant-gardiste].

EL SIGNO DEL SENO, EL SENO DEL SIGNO UNA LECTURA LITERARIA DE SENOS

M. NEGRO
m-negro@orange.es

A la Mariposa

Senos, publicado por primera vez en 1917, es sin duda uno de los textos más radicalmente poéticos dentro de la extensa obra de Ramón, texto donde se juntan la intensidad, el placer y la subversión de la palabra de una manera extraordinaria para hacer en la forma más esencial posible y con un ímpetu estilístico increíble lo que es la aspiración general de toda su obra: *jugar*. Aspiración por la cual Ramón afirma claramente una de las afirmaciones más bonitas y trascendentales de Platón: 'Juego, broma, cultura, afirmamos, son lo más serio para nosotros los hombres.'

Una de las características más importantes del jugar o del juego en general es que es irreducible: el juego siempre se juega –se hace, se despliega, se desarrolla- en su *propio* nivel, en su propio *círculo*. Todo juego es circular, circular *de fondo* (mientras que su *forma*, su apariencia, su liza, suele ser rectangular), *profundamente* revolucionario: circula en un infinito movimiento en espiral, en una dinámica concéntrica, alrededor del límite cualitativo, el eje vital que lleva en su corazón, cumpliendo –como los planetas o los átomos- siempre de nuevo su revolución.

'La revolución ramoniana no es una escaramuza, es una batalla a fondo, que nos revela el valor verdadero, el erario del idioma.' dice Neruda con acierto. Y como el círculo donde el juego de la revolución ramoniana se desarrolla es idiomático, es decir, *literario*, es allí, en el propio nivel lingüístico-

poético donde se desarrolla este juego, y en ningún otro lugar, donde hemos de buscar a él y su obra, a los tesoros valiosos que libran en su profundidad, en el fondo de su liza. Sólo así, entrando nosotros en el juego (y la revolución) de Ramón y no sacándole de él, podemos salvar, en espejo, en la reflexión dialéctica que crea nuestro propio jugar con ellos, tomándolos y reconociéndolos en su íntima relación recíproca, a él y su obra.¹ Se puede decir que esta manera de aproximar Ramón y su obra – o mejor dicho, Ramón y su juego - que aquí propongo forma una concretización específica, dentro de un contexto estrictamente literario, dentro de la esfera propia de la ficción, del famoso dicho de Ortega: 'Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo a mí.' O sea, es el juego poético-lingüístico, la circunstancia *esencial* de Ramón, que hemos de salvar para poder salvar a Ramón, para que Ramón viva como el yo literario, legendario, mítico y fantasmal, el ser *de ficción* -el jugador libre profundamente desaparecido en su juego- que siempre de nuevo puede ser, resucitado por la luz del sentido y de la imagen que nosotros, desde la perspectiva y la objetividad de sus textos mismos, creamos y proyectamos sobre él, es decir, sobre su nombre, dándole en todos los sentidos *re-nombre*.

Esta aproximación difiere por completo de la aproximación equivocada que algunos lectores hacen de la obra de Ramón sacándole artificialmente de su circunstancia esencial, de su juego concreto, del círculo literario donde actúa. Me refiero aquí en concreto a José-Carlos Mainer que en su

1 Esto quiere decir que para mi lectura de *Senos* tampoco voy a entrar en el juego que fue la vida de Ramón: este círculo vital, este otro círculo lúdico suyo, que vive su propia vida ya para siempre pasada, lo dejo a los biógrafos e históricos, pero sobre todo, y mejor, a Ramón mismo, que con su *Auto-moribundia* ha demostrado que la propia vida, como cualquier otra cosa, puede ser un buen pre-texto para el texto, materia prima de la transformación artística que la literatura implica y emprende.

prólogo a una edición reciente de *Senos* encierra Ramón en un marco explicativo prefabricado totalmente ajeno a la esencia literaria de su obra, es decir, un marco teórico de sexualización médica-freudiana mezclado con una mala interpretación de la analítica filosófica de Foucault.²

Mi intención en lo que sigue es mostrar, desde la perspectiva y objetividad de *Senos* mismo, desde su seno, seno subversivamente lúdico, que el marco que Mainer maneja y aplica al texto es insostenible y no aporta realmente ni a entender ni a disfrutar el jugar de Ramón. Esto implica que primero voy a echar un ojo (crítico) a lo que Mainer afirma en su prólogo para luego hacer este juego de reconocimiento del seno de *Senos*, de su corazón de erotismo puramente literario que me he propuesto hacer, buscando siempre el placer del texto.

I. EL MARCO DE MAINER

‘La palabra no es una etimología sino un puro milagro.’ dice Ramón. Y este lema aforístico que encierra en germen todo su poética debe ser una clara advertencia a cualquier lector que se aproxima a su obra. La palabra de Ramón huye de lo que Nietzsche ha llamado con acierto la cultura del recelo, una cultura que pasa de la actualidad concreta de las cosas (y la palabra es una cosa más, cosa bastante crucial por cierto, entre las otras cosas), es decir, no comunica con su potencia en acción, con su potencia de reflexión, con lo que las cosas *pueden dar* a uno por milagro y sorpresa mientras se presentan a la percepción, sino que siempre está buscando un (gran) principio (histórico) explicativo detrás o fuera de ellas mismas para luego imponérselas. Por eso una cultura del recelo es en

2 José-Carlos Mainer, ‘Ramón Gómez de la Serna, explorador de hemisferios: una lectura de *Senos*’, en: *Senos*, Biblioteca nueva, 2005.

esencia una cultura de hurgadores, entrometidos y clasificadores obsesivos: no entienden que el hombre vive al margen de la creación, como dice Ramón, y que tenemos que esperar hasta que las cosas se maduren desde sí mismas y las podamos recoger y recibir en el momento oportuno, el momento feliz cuando literalmente *caigan* en nuestras manos.

Mainer, por su prólogo a *Senos*, revela ser un excelente representante de esa cultura del recelo. La piedra de toque que puede probar esto la forma el prólogo mismo de *Senos*. Pues contiene en cifra la poética de la totalidad del libro, poética que indica una lectura que va exactamente en sentido contrario del sentido que el marco de Mainer impone al texto.

En lugar de ir al encuentro de *Senos* desde una actitud lectora a la vez abierta y adecuada, o sea, tomándolo a *su* palabra y escuchando lo que *de hecho* dice, Mainer encájalo desde el principio en un esquema apriorístico en el cual el libro aparece como una pieza más de una tendencia histórica, según él, tanto artística como médica y sostenida por ‘unos individuos decididos a romper tabúes’, digamos, de una tendencia que presupone la idea de que la sexualidad ya desde siempre está reprimida y forma una verdad oscura por debajo del hombre y su discurso que podemos o debemos liberar mostrándola abierta y totalmente. O sea, Mainer no toma *Senos* por lo que es, una obra literaria (que imagina senos), sino por lo que según él *debería ser*, una obra libertaria (que habla de sexo), aunque el texto mismo apunta con todos sus medios a lo contrario.

En esta perspectiva no es de extrañar que aparezca la siguiente pregunta: ‘¿*Senos* es un libro pornográfico?’ Pregunta a la que, notablemente, no da respuesta Mainer, sino sí, y además con mucha previsión y muy tajantemente, Ramón mismo en su prólogo a *Senos*: ‘Este libro no es un libro porno-

gráfico.’ Una advertencia muy clara para lectores, como Mainer -que ni siquiera menciona esta negación tan flagrante-, que quieren buscar cosas en el libro que claramente no hay. Pero si *Senos* no es pornográfico, ¿qué es entonces? Sigue Ramón en su prólogo: ‘Este libro no es un libro pornográfico. No hay procacidad en él, sino serenidad, serenidad sensible y una tranquila y sonriente consideración frente al espectáculo de los numerosos senos que se ven en los huertos de la vida.’

Este fragmento pone en evidencia que *Senos* no se puede considerar de ninguna manera un ‘discurso sobre el sexo’ como Mainer afirma. Un ‘discurso sobre el sexo’ es un discurso caracterizado por una estrategia de ‘doble juego’: trata de fijar la sexualidad como verdad (absoluta) escondida, anclada supuestamente de manera fáctica, como trasmundo fundador invisible, debajo de los cuerpos/almas y las palabras/imágenes para al mismo tiempo poder revelar y mostrarla, hacerla por completo y obsesivamente visible como tal por las operaciones de los cuerpos/almas y las palabras/imágenes, o sea, siempre habla en nombre de esta verdad que presupone escondida y expresa como revelación: forma la autoridad que le da autoridad a este discurso, su ‘Dios’, digamos, Dios que no sólo le da su bendición de actuar en su nombre sino que también le otorga el poder de ser su portavoz.

Pues bien, lo que Ramón expresa en el fragmento antes citado implica justo lo contrario de un discurso (sobre el sexo): revela que *no* revela (lo invisible de la sexualidad, el trasmundo fundador), por eso es que dice que no conoce la procacidad, sino que sólo ve (lo visible de los senos, el mundo en formación), por eso es que dice que conoce la serenidad, en breve, revela una actitud de visión imaginativa, de recepción y contemplación radical, de *pura lectura*, ante el *teatro* del mundo, el espectáculo de variedades que se escenifica en los huertos de la vida,

donde sin fin actúan un sinfín de senos de una forma infinitamente variada. De manera muy adecuada se ha caracterizado a Ramón en una introducción a su obra *Tapices* así: ‘Ni es un escritor, ni un pensador; es un “mirador”, la única facultad verdadera y aérea: mira. Nada más.’

Por eso podemos decir (también obras como *El Rastro* y *El circo* lo demuestran claramente) que Ramón es el lector vital y panorámico –una suerte de ‘botánico poético’, un ‘Linneo lírico’, con mucho ojo, ojo de lince estético y semántico- que lee el Libro de la Naturaleza, la abundancia de la vida, su exceso explosivo y expansivo, su estar eternamente en proceso (de fermentación, gestación y multiplicación) del cual el mismo proceso de lectura, en su infinitud generativa, forma una analogía y el seno fáctico el síntoma material o el índice plástico por excelencia: la forma que en su excesividad esencial, por su tendencia espontánea de ser juguete *encarna* el juego creativo de la vida. Y el libro *Senos* es la multiplicación original –profundamente creativa, lúdica y bromista– de la multiplicación originaria del Libro de la Naturaleza que Ramón está leyendo: forma un gran teatro de variedades en cuyo seno, en cuya esfera de ficción, actúan los grandes artistas de variedades que son los senos transformados en transformistas del escenario literario, senos que han cambiado de piel, que han superado y sublimado su estado de gusano fáctico y real en una metamorfosis artística de la cual salen revoloteando como mariposas ficticias e ideales, es decir, como signos, símbolos, metáforas y proyecciones, en breve, como *independientes* objetos de placer, objetos de placer *creados e imaginarios*.

Que *Senos* no se puede considerar un ‘discurso sobre el sexo’ queda además afirmado por la siguiente tesis lanzada por Mainer: ‘Un discurso sobre el sexo ha de tener que ver con una confesión.’ Esta tesis, que en sí es cierta (la confesión

forma el método retórico-dialéctico por excelencia del discurso sobre el sexo), queda justo en este caso una afirmación totalmente hueca: Mainer no prueba de ninguna manera por medio de ejemplos concretos del texto que la confesión sería esencial para la poética de *Senos*. Es más, yo afirmo que el método retórico de *Senos* no se caracteriza por la confesión sino por la *escenificación*, que no opera discursiva sino *teatralmente*. Los senos en *Senos* no representan una verdad escondida detrás de ellos, una verdad siempre a confesar fundada en un tras mundo de sexualidad reprimida, su teatro no implica la estrategia de ‘doble juego’, sino que sólo representan la obra (imaginaria-imaginativa) que hacen mientras están jugando su papel en el escenario literario, la actualidad de su propia actuación: ellos mismos *son* el espectáculo construyéndose en la pura visibilidad de la visión artística, la focalización poética, o sea, visto por los prismáticos de la metáfora, que, como dice Ramón con acierto en otro lugar, ‘multiplica el mundo’.

En el prólogo de *Senos* ese método de la escenificación queda simbolizado por la figura metafórica del malabarista en su actuación, el malabarista interviniendo, la frase que abre el prólogo reza así:

‘Este es un libro hecho al desgaire, jugando con esos breves marfiles de los senos con cierto malabarismo divertido, jugando con ellos en el estilo, moldeados por el verbo y la imaginación como en su propia e ideal cerámica.’

En breve, lo que este fragmento indica es que los senos en *Senos* no están en un confesionario sino en un circo, no están confesándose -no hacen discurso (sobre el sexo)-, sino *mostrándose*, mostrando las posibilidades, el poder de su misma plasticidad, la diversión de su propia presencia

artística y teatral en acción *moldeante*, el número que, con infinita variación y creatividad, son capaces de hacer en la escena, de formar en las tablas del papel con ayuda de la santísima trinidad del estilo, el verbo y la imaginación y bajo mando de su maestro de ceremonias Ramón.

Pero Mainer no mira a esto lo que *Senos* mismo, con tanta fuerza expresiva, crea literaria y estéticamente en su propio seno, cómo funcionan verbal, estilística, imaginativa y estructuralmente los senos dentro de su esfera de ficción, cuál es, en breve, su juego y el papel que juegan en nivel poético-lingüístico-imaginario. Pasa simplemente de todo esto, del mundo *propio* de *Senos*, de su autónomo mundo *metafórico-humorístico*, que es una característica esencial suya muy a la vista, para sexualizarlo a toda costa desde fuera proclamando que forma un ‘discurso sobre el sexo’ en la cual ocurre una ‘fetichización del seno’, hasta llegar a asegurarnos con el manual del mismo doctor Freud en la mano que ‘el erotismo ramoniano tuvo siempre un alto contenido edípico’ y a revelarnos que Ramón mismo muy probablemente se ha quedado en la fase oral de la sexualidad infantil, la fase de la succión, y tiene una ‘manifiesta fijación en los senos’. Finalmente, para rematar el caso Ramón con su punto patológico, le clasifica como ‘pervertido’, como *senófilo*.

En primer lugar se puede dudar con mucha razón si sea aplicable el psicoanálisis (tan simplemente) a otros casos que la biografía de personas reales situadas en su vida real. Queda claro que en este caso lo último no es el caso: se trata de una obra artística y toda obra artística implica una negación fundamental, un distanciamiento y diferenciación esencial de la vida y su realidad: irrealiza lo real de la vida para formar analógicamente, en otro nivel, una nueva realidad vital paralela, la de la ficción, en la cual todos los personajes son creaciones, o sea, imaginarios, máscaras épicas-literarias irreducibles,

incluso los yoes que aparecen en ella. Pero al margen de esto la aplicación en sí que Mainer hace del psicoanálisis al caso literario de Ramón y *Senos* no sólo es muy tópica, estéril, simple y dogmática, sino también muy cuestionable, para no decir errónea. Si tomamos de nuevo el prólogo de *Senos* como piedra de toque, veremos que el texto indica un sentido radicalmente distinto que el que Mainer quiere imponer.

¿Es verdad, como Mainer afirma en estilo más freudiano que Freud, que ‘el erotismo ramoniano tuvo siempre un alto contenido edípico.’? Lo edípico o el complejo de Edipo se puede definir como querer seguir estando en o retornar a la relación primaria, fetal y simbiótica con la madre, en la cual el niño todavía no diferencia entre su cuerpo/alma y el de la madre, no experimenta la separación individual, rechazando al mismo tiempo lo que viene desde fuera, el padre y lo que representa (el distanciamiento y la diferenciación del cuerpo/alma sumergido en lo simbiótico, que sobre todo toman forma por medio de la penetración –en forma de disciplinación y formación- de lo simbólico, es decir, la lectura-escritura del mundo semántico-semiótico, el mundo del sentido-signo) como competencia o amenaza a esta relación exclusiva y total, sin experiencia intrínseca de límites.

Pues bien, el siguiente fragmento del prólogo de *Senos* resulta ser justo una negación de lo edípico, en lugar de expresar el complejo de Edipo, da el reflejo del anti-Edipo:

‘La turbación y el temblor primero, como de coger lo que es de otro, perfectamente de otro ser, de un ser con vida propia, de un ser cuya insubsanable separación no corrige, ni cura, ni resuelve el sexo amable, esa turbación y ese temblor es lo que más pasa por esta obra, lo que se intercala constantemente en el texto de

este libro y da cierto embarazo a las palabras, ese embarazo y ese arrobo que se siente al acoger los nuevos senos por primera vez. Confianza inaudita, confianza injustificada, confianza que se toma con ellos el hombre sin darse cuenta hasta qué punto es eso excesivo, insólito, pródigo, munificente, seriecísimo!’

Aquí, al revés de lo edípico, no se rechaza el padre y lo que representa sino, trabando amistad con él, el sentirse unido con los senos y el cuerpo de la mujer como si no hubiera límites, como si no hubiera el otro con su individualidad diferenciada y distanciada, como si fuera la relación simbiótica con la madre, y desde esta amistad con el padre se acepta, se siente profundamente la separación como necesaria e insalvable (ni siquiera el sexo puede pretender superarla): hace posible que se acerca al seno de otra manera, a distancia, retomándolo y abriéndolo como *límite*, límite de admiración, o sea, *simbólicamente*.

Como consecuencia de esto yo no llamaría al erotismo ramoniano edípico sino, con un guiño alegre a Freud -de quien presto el término, para usarlo de otra manera-, *oceánico*. Es decir, un erotismo proteico y libre que juega con todo y todos, es indiferente, o en otro término, prestado del discurso político, *igualitario*: no se fija ni en la madre y su seno, ni rechaza el padre y su signo, sólo hace, por su juego metafórico y dialéctico, que los unos hagan juego con los otros, que el seno sea (como) signo, el signo (como) seno, que se mezclen oponiéndose agonísticamente para dar paso a la mediación de su síntesis, a una nueva creación. Para poder llegar a esto la materia prima del seno no tiene que ser aceptada como *es* (eso sería justo la actitud totalmente acrítica del *no* límite típica para la situación simbiótica), sino que tiene que ser aislada, destrozada, elaborada, reformada, transformada, domada, estilizada, sublimada y superada, en breve,

hecha visible de nuevo dentro de un conjunto estético, una composición artística que surge de todo un procedimiento opuesto diametralmente a la idea de fetichización y fijación y que, desde luego, tiene mucho parecido con lo que el cocinero hace en la cocina con los alimentos para llegar a crear su plato, es decir, con cambiar lo crudo en cocido, natura en cultura:

‘Este libro es iconoclasta, arranca los senos, los rompe; pero los maneja y juega con ellos antes y después de romperlos, volviéndolos a rehacer, pero ya corregidos de sus pretensiones incorregibles, de su empaque salvaje, de sus orgullos crueles, de su intempestivos caprichos...’

Este es el juego de Ramón, juego de asombro, juego del anti-Edipo ante el gran enigma de la Esfinge, sus senos, juego de Amor y Venus, juego en que el padre, por el niño, apunta su pluma –la llave de la simbolización– a las puntas de los senos de la madre, al corazón, para que, cuando la flecha penetra, hace diana, se abran como las cerraduras de una caja de caudales dejando salir todos sus fantásticos tesoros en abundancia:

‘Como un tirador al blanco, hago puntería en este libro sobre el punto más central del blanco de los senos, sobre este punto preciso y difícil de acertar, que si verdaderamente se toca, sucede algo como lo que pasa en los juegos del tiro al blanco, y es que al clavar la flechita se abren con gran aparato los espectáculos secretos, y viven unánimemente muchas cosas de las que no se sospechaba tal hilaridad. ¿Verán en algún momento los ojos lúcidos esa garrulería viva, ese conjunto despejado, esa algarabía de las sorpresas que hay en los senos? La cerbatana de mi pluma

se ha propuesto eso, y decididamente se ha lanzado a ello con desesperación.’

Los senos sólo se hacen visibles en toda su gloria, en toda su abundancia sorpresiva, cuando se les aproxima a *distancia*, es decir, por las lentes de la palabra literaria del anti-Edipo en cuyo foco aparecen como los enigmas esenciales de la Esfinge (‘Lo más esfíngico de la esfinge no es su sonrisa, ni sus ojos, ni su frente, sino sus senos...’, nos dice Ramón en su prólogo), que ni pueden, ni deben ser resueltos sino sólo mostrados, mostrados en toda su variación de posibles formas, y que son llamados por él ‘los senos del estilo’, senos que se libran infinitamente estando sin fin en construcción dentro del taller estilístico-estético del lenguaje, su sostén simbólico. Ahora bien, ¿Se puede clasificar a Ramón, porque usa en (parte de) su obra del seno como materia prima, como materia en bruto a refinar estéticamente, como ‘senófilo’? A nadie le ocurriría llamar a Picasso y Stravinski folcloristas por la absorción de muchos elementos folclóricos en su arte. Y es que han hecho algo totalmente nuevo y personal con estos elementos. Igual Ramón con los senos. Son artistas que tanto en su actitud como en sus formas artísticas son *libres*, no se dejan clasificar en un marco fijo, en una forma determinada: son en esencia *amorfos*. O mejor dicho en un término estético que Ramón usa en el prólogo de su biografía artística *Goya, barrocos*:

‘Lo barroco es el único concepto que merece el respeto de dejarlo indefinido y con salidas por todos los lados. [...] ¿Que el intento de barroquismo deshace las formas y entreabre los estilos? Pues nada mejor. Esa porosidad es ideal; ese superbaluceo es sorprendente. [...] De ningún modo es decadencia lo barroco, sino deseo de más perfección al saltar los límites de la perfección académica o puramente perfecta.’

Lo que Ramón hace por su arte -y Picasso y Stravinski por los suyos- es lo que Rimbaud proponía en sus llamadas 'Cartas del vidente': *cambiarse en monstruo*. Cambiarse en monstruo *artístico*, cambiarse en monstruo artístico *absoluto*. Y este tipo de monstruo es por completo inclasificable, es, en todos los sentidos, *esfíngico*. (La Esfinge forma el mítico monstruo artístico por excelencia.) Tan monstruoso como los senos de *Senos*, este monstruo escapa a toda colección. Por eso que Ramón no se puede llamar coleccionista, no tiene 'la obstinación del coleccionista-propietario', como dice Mainer: sus senos, por ser monstruos absolutos, simplemente no se dejan coleccionar y todo en *Senos* va en contra de la idea - entre otros por parodia - de que los senos puedan ser propiedad de alguien, sea mujer o hombre. Sólo se juega con ellos, como los niños, como deja muy claro el texto 'Diálogos'. Lo crucial que hace Ramón en su libro, aunque hay referencias a coleccionistas y colecciones, no es *formar una colección* (de senos). Al contrario, *rompe* los senos, hace *explotar* la colección, *monta una fiesta*: el carnaval vivo de un teatro de variedades en cuyo desfile los senos, con su carne disfrazada y adornada actúan como reinas; deja libre a los senos en su propia monstruosidad, no hay en *Senos* ni 'la obstinación del coleccionista-propietario', ni tampoco 'la aspiración a la totalidad del coleccionismo', sino sólo la infinita generosidad del explosionista-regalador que en su gran fiesta literaria, en su *potlach* poético, invita a todo el mundo al dulce don, al despilfarro de sus trozos compuestos, a sus pedazos de senos en infinita formación, para consumirlos enteros: 'El Carnaval se ha soltado el corsé.' como dice una greguería. Ramón no guarda nada: *Senos* es una caja de Pandora, pero una caja de Pandora al revés, una caja de caudales sin fondo desde donde sale sin fin el oro de las maravillas, las sorpresas y los enigmas de los senos. Sí, en una variación lúdica, dejáramos

hablar a Ramón por boca de Umbral³ diría, cambiando 'metáforas' por 'senos', esto: 'No colecciono senos. [...] Hay que dejar los senos en libertad para que sigan reproduciéndose.'

Y es que, como ha dicho Umbral de verdad -en *Un ser de lejanías*-, la esencia de lo barroco es dinámica. Lo barroco es vital: 'es sencillamente la vida'. Encerrarse dentro de una colección no es su carácter, lo barroco es lo que *sale* desde el principio de toda colección, está de manera radical *fuera* o *encima* de la colección y sólo juega con ella. Igual Ramón. No colecciona, no es senófilo, sino está fuera o encima de los senos y su posible colección jugando siempre con ellos (en libertad, a distancia esencial). Y los senos mismos forman la forma y el fondo por antonomasia de lo barroco, su salida principal, inagotable fuente plástica de la 'monstruosidad ideal', como dice Ramón en otro lugar, transformables y multiplicables en símbolo o signo de la gran y vital energía artística y literaria que explota forma y fondo en su exceso.

Con esto se expresa exactamente una diferencia crucial con la colección que forma el método ontológico del 'discurso sobre el sexo': su colección aspira a una totalidad total infinitamente expansible expandiendo siempre *por dentro* (del límite conservador de la sexualidad tomada y fijada como verdad absoluta escondida y anclada supuestamente de manera fáctica debajo del discurso donde su secreto obtiene una transparencia total) y por eso su pretendido estado ilimitado es en esencia de carácter (en)cerrado o 'totalitario'. La colección que explota Ramón jugando con ella implica en todos los sentidos un movimiento en sentido contrario: su

3 Como Benet, otro monstruo absoluto de la literatura española moderna, que además, como es sabido, ha escrito un ensayo importante sobre la obra de Ramón: *Ramón y las vanguardias*.

estado de hecho fragmentario siempre queda limitado *desde fuera* (por la ilimitación revolucionaria de un erotismo esfíngico que siempre de nuevo se libera moviéndose elípticamente por imaginación mientras da el enigma de manera abierta en el fragmento opaco) y por eso es en esencia de carácter (entre)abierto o rajado. Con acierto Ramón mismo la ha definido en otro lugar metafórica y humorísticamente como *criba*.

Así como al final se debería hablar en cuanto de los senos en *Senos* en lugar de 'fijación' y 'fetichización' de 'concentración' y 'pasión' (en/por el juego), así en lugar de clasificar Ramón como 'senófilo' se debería llamarle 'asceta de los senos'. Asceta en sentido griego, pagano: un hombre que se forma, se entrena sin fin para ser libre (corporal y espiritualmente).

Visto así Ramón sería el asceta-deportista-malabarista-agonista que liberándose a sí mismo en el continuo juego con los senos les libera a ellos, cambiando su situación simbiótica en simbólica por medio de la ascesis - la distancia creativa de la imaginación - que el hacer semántico-semiótico de la lectura-escritura posibilita. Su actitud sería comparable a la de determinados filósofos griegos, sobre todo los estoicos, cuyo ideal y aspiración fue la creación de un estado personal de *enkrateia*, de autogobierno reflexivo en nivel individual, por la cual el hombre podría formarse sin fin a sí mismo, cambiando su propia vida en una obra de arte por un continuo esfuerzo ascético-agonístico en cuya práctica la lectura-escritura jugaba un papel crucial en forma de los llamados '*hipomnematá*', una suerte de libretas de notas personales, con el fin de ser lo más autónomo, lo más libre posible dentro de su destino.

Esta ideal de liberación ascética, esta 'piedra filosofal' siempre a buscar como reto y meta casi deportivos se llama en el prólogo de *Senos* 'la

cuadratura de los senos' y se proclama caracterizando la intención del libro:

'Por lo menos hay bastante sinceridad y bastante disolvencia para mitigar un poco la sed de los senos, sed que no mitigan los senos reales, sino algo que todavía no está en esta obra, pero que esta obra apunta y que podría llamarse "la cuadratura de los senos". ¡Oh, que calmados todos, el día en que pudiera hallarse "la cuadratura de los senos"!... ¡Qué desembarazados de los senos si los resolviese el estilo, la divagación y las fórmulas de la imaginación.'

En un determinado momento de su prólogo, que aparentemente pretende ser el momento culminante, Mainer trata de combinar su perspectiva psico-analítica-sexualizada de *Senos* con su interpretación de la analítica filosófica de Foucault para reforzar su afirmación de que el libro es un 'discurso sobre el sexo', de lo cual sale un Foucault más o menos encerrado en y distorsionado por intenciones y términos freudianos-libertarios, dice: 'Michel Foucault ha asociado para siempre las ideas de sexo y poder: no hay pulsión o práctica sexual que no suponga o no cree una relación de poder.' Fuera de que Foucault en este fragmento surge como un filósofo con pretensiones totales, algo que él mismo siempre ha negado, es una interpretación errónea de su analítica sutil: no sólo borra el sexo y el poder en una total indiferencia atemporal, como si fueran esencias apriorística y ahistóricas, sino que también los toma en la cualidad de ser, respectivamente, reprimido y represivo porque unas líneas más adelante se habla de 'La represión que se ejerce sobre el sexo...'

Lo que Foucault ha demostrado en su famosa obra inacabada sobre la historia de la sexualidad es que el 'discurso sobre el sexo' y la forma típica en que

este discurso hace referencia a la sexualidad, es decir, como verdad escondida (con tendencia obsesiva profunda, 'totalitaria', porque siempre deseosa de revelarse, de revelarse como totalidad que siempre quiere más totalidad) y como hecho reprimido (reprimido desde siempre, porque su represión sería totalmente independiente de las situaciones históricas) son históricamente específicos, invenciones modernas, o sea, invenciones sobre todo de la ciencia médica del siglo dieciocho y diecinueve, que construyó la sexualidad como un sistema multipolar, un sistema de verdad de carácter a la vez absoluto y expansivo, en base de un eje normativo central, el planeta de la heterosexualidad burguesa, alrededor del cual circulan un sinfín de satélites tomados como anormativos, o sea, como patológicos o pervertidos, infinitamente extensibles en cantidad, que como contraste afirman dicha norma. Está construcción de la sexualidad (y el discurso que produce) se mantiene por dos métodos cruciales, el método retórico de la confesión y el método ontológico de la colección, y difiere radicalmente de la de periodos anteriores, como la Antigüedad griega o la Edad media cristiana, aunque si es verdad que retomó y transformó en algunos aspectos elementos cruciales ya existentes, sobre todo de la sexología de la Iglesia cristiana.

Pues bien, lo que hace Foucault en su obra es exactamente refutar la hipótesis en que se basa la construcción de la sexualidad moderna, la hipótesis de la represión. La pone patas arriba: justo por la idea de la represión de la sexualidad se desencadena, se forma y se produce, la sexualidad como nunca antes y de una determinada manera: es el motor que da posibilidades infinitas de abrir una verdad con alcance total, ilimitado que, basándose en un juego dialéctico entre lo escondido y lo revelado repetible hasta el infinito, se refuerza desde sí misma, desde dentro produciendo toda la gasolina que el motor gasta, se perpetua como *perpetuum*

mobile. Con esta invención moderna se puede hablar la sexualidad sin nunca parar de hablar: el 'discurso sobre el sexo' ha nacido.

Ahora bien, en el marco de Mainer la analítica de Foucault queda erróneamente interpretada como si implicara que la construcción moderna de la sexualidad y su discurso sería total y ahistórica. Como si nada ni nadie podría distanciarse, estar fuera o encima, jugando (reflexiva, crítica, ascética, paródica, transformativa, práctica y poéticamente) con ella, y tiene que hablar necesariamente desde una posición y perspectiva de sexo reprimido y verbo iniciático que según Mainer genera, lo que Foucault ha llamado, 'el beneficio del locutor': '[...]Casi todos [los libros que hablan de sexo] tienen la seriedad trascendente (y casi involuntaria) del verbo iniciático (la sexualidad *modern style* tuvo mucho de lóbrego rito religioso). Ramón no fue una excepción a la regla y las palabras de Foucault también se le refieren.'

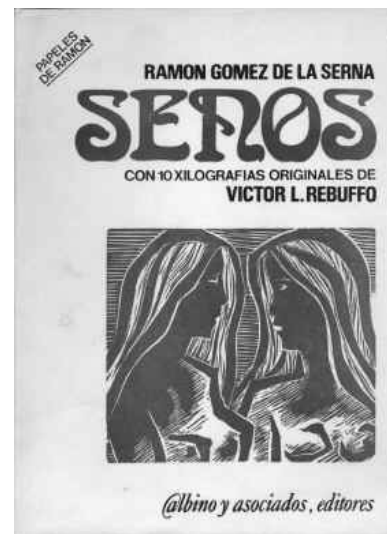
Esto es realmente poner las cosas al revés porque lo que Foucault llama 'el beneficio del locutor' apunta exactamente a la posibilidad de aprovecharse de la misma potencia ascética, del propio poder poético liberador del discurso, liberado del 'Dios' de la verdad sexual⁴, e implica que uno (ya) no se deja dominar por la idea de que la sexualidad sea (de verdad) una verdad absoluta escondida y anclada supuestamente de manera fáctica (debajo del discurso) y el sexo mismo reprimido, implica que esta idea (de tendencia 'totalitaria') se la toma como lo que es, *una* idea y una *idea* (hipótesis), que lógicamente, cuando tiene aceptación bastante general en un determinado periodo de la historia, puede tener consecuencias prácticas, objetivas y reales trascendentes (como Foucault mismo muestra

4 Sade, por ejemplo, lo hace de manera excelente y mordaz en su obra, que forma una gran parodia de esa verdad.

en su obra), pero que justo por ser *una* idea y una *idea* deja la posibilidad de contrapesar y contrarrestarla, con otras ideas, con otras consecuencias prácticas o reales, de ver y formar las cosas en otra perspectiva (a producir). En breve, implica abrir, por el límite, la ilimitación de la imaginación, la infinita libertad de lo imaginario, la potencia de diferenciación poética que el discurso posibilita cuando es aceptado y practicado como poder constructivo irreducible de verdad, como espacio de actuación de la creatividad semántica-semiótica.

Esta posibilidad de un poder que en lugar de represivo se toma como creativo y que produce de verdad verdad dentro del espacio y procedimiento de su propia actuación esta vinculada a lo que Foucault ha llamado un 'contradiscurso'. Un 'contradiscurso' se caracteriza por ser, en todos los sentidos, *libre*: no pretende fijar o revelar una verdad que estaría debajo o fuera de él y además puede surgir y formarse 'anárquicamente' en cualquier lugar (discursivo). No forma un sistema alternativo, no es utópico, sino *heterotópico*: flexibilidad lúdica, dispersión concentrada, formación ascética. Siendo libre necesita la libertad para poder surgir y para que surja su poder⁵. *Senos* tiene toda la pinta de ser, en lugar de un 'discurso sobre el sexo', un 'contradiscurso *del* seno', un contradiscurso *literario* para ser preciso, que no tiene nada de 'la seriedad trascendente del verbo iniciático', ni 'de lóbrego rito religioso' como afirma Mainer. Flexible e irreducible plasticidad poética-hilarante de imaginación lúcida, el 'contradiscurso del seno' de *Senos* escapa radicalmente al 'discurso sobre el sexo': forma la excepción de la regla.

5 Como ha dicho Foucault con acierto en *Un diálogo sobre el poder*: poder no es sustancia sino proceso de (auto)relación y (auto)formación infinito y para llegar a su esencia, la creatividad, máximamente necesita la libertad.



Senos (I), Albino y asociados, Buenos Aires 1979

'Toda su obra es genial y única.' dice Neruda con acierto de Ramón. En la segunda parte de este ensayo vamos a mirar más de cerca en qué consiste concretamente la excepcionalidad de *Senos*, buscando y descubriendo en su seno su corazón lúdico por una 'agonografía' gozosa del juego variado de sus 'agonotetas', que tienen muy poco que ver con erotismo en el sentido común de la palabra⁶, sino que forman, por su hermética esfera poética y paradójica siempre enigmáticamente volviendo sobre sí misma, 'esfera que no se cierra', como dice Crespo, la encarnación, una gran metáfora viva, de la esfíngica e inquieta capacidad creativa del humano, o como dice Ramón mismo en su prólogo de *Senos*: 'Los senos son lo más plástico en el secreto del hombre y es eso lo que divulgo y expreso con todo encarnizamiento.'

6 En este sentido Azorín, tachado por Mainer de pudibundo, tenía mucha razón (intuitiva) con su visión –en el momento mismo de la aparición de *Senos*– de Ramón como 'consumado psicólogo de las cosas'. Lo veremos más adelante.

II. EL SENO DE SENOS

Como Ramón ya anuncia en su prólogo, *Senos* es, como los senos, una verdadera caja de sorpresas que, como un juego de feria, se abre para dejar salir de su seno, de su fondo sin fondo, un sinfín de juegos donde actúan sin fin una pluralidad de senos en un espectáculo de variedades, un mundonuevo de diferencia fundamental. ‘Los senos de cada nación, de cada parte del mundo, son distintos.’ se dice en una de las partes finales del libro. Por eso podemos decir que el juego de los senos en *Senos* no es un solo juego sino varios -y hasta innumerables- juegos en uno. Un juego que no se deja delimitar ni clasificar como un juego determinado, específico. No es nacional ni regional sino más bien supranacional y global, o de nuevo en términos estéticos, *barroco*, en el sentido que Ramón mismo, como hemos visto en una cita anterior, da a esta palabra, un juego dinámico, excesivo, libre y universal que juega con lo que está en la base de todo juego posible, que juega con su fondo, digamos, en su liza profunda, el círculo informal donde el juego siempre está en estado de formación, en estado *naciente*, y donde las reglas son puramente potenciales y condicionales, posibilidad de fundación y generación, sin que se plasme en un juego con una forma formal que pretende ser definitiva. En el arte moderno la obra de Picasso -sobre quien Ramón ha escrito unas páginas penetrantes- da un ejemplo ejemplar y claro de este tipo de juego donde el infinito proceso de formación se refleja en la forma de la forma: deja ver un universo *de* creación que se refleja *en* permanente creación, un universo cuya creación nunca está acabada porque la esencia misma de creación es que nunca *puede* ser acabada.

Por eso este juego de Ramón en el fondo del juego se podría llamar ‘el juego de la creación siempre

doblándose sobre sí misma por la creación’ o ‘el juego de la flexión en eterna reflexión’ y su flexibilidad infinita, esencial la *encarna*, y al final la *simboliza*, con perfecta exactitud el (desdoblamiento del) seno con su materia ideal, materia ‘negativa’ y ‘antimaterial’, etérea, líquida, doblegable y tierna, materia del principio de la creación que se prolonga sin fin por la materia, materia de la creación *en* creación que nunca cuaja definitivamente, que, aunque obtiene forma queda informe en su corazón, es en esencia blanda, masa en proceso de (trans)formación y estilización, siempre manipulable y moldeable, la gran broma de Dios:

‘¿Y el talento de Dios cuando los logró modelar? ¡Qué gran picardía de escultor! Puse sobre ellos los paños mojados con que se reblandece la escultura, tanto y tan hasta el último momento, que la de los senos fue la greda que más reblandecida quedó del mundo.’

El juego que se hace en *Senos* es *jugar a los senos*, pero de muchas maneras y en muchos lugares (diferentes) y los senos mismos dibujan en este juego el círculo, o más bien la esfera en la que el juego, por medio de remisión poética infinita, no sólo transcurre sino a la que al mismo tiempo da forma. Dicho de otra manera: los senos cambian en *Senos* en la *esencia* del juego, en personajes independientes del juego en que ellos mismos *son* el juego principal. Por eso pueden aparecer allí como los protagonistas, las piezas cruciales de cualquier juego posible en cualquier lugar posible. Son senos móviles, senos universales, senos liberados. Senos liberados como juguetes libres jugando a sí mismos, en su propio juego en perpetua formación. Lo que de hecho hacen los senos en este juego (de liberación) de Ramón en que ellos forman su propio juego es *salir fuera de juego* y se podría comparar con la pelota de fútbol o bola de billar lanzado con fuerza

más allá de los límites de la liza en un viaje fantástico interminable buscando en la aventura a otro(s) juego(s) –un poquito como el barón de Münchhausen que viaja por el mundo entero en su bala de cañón–, pero como Ramón mismo ya ha hecho la comparación entre senos y bolas (de juego), yo prefiero otro: *caballos*. Caballos de ajedrez, para ser preciso.⁷ Los senos son como caballos de ajedrez que han saltado del tablero, de su mundo, han saltado desde su libertad definitivamente fuera del poder de la dama, en libertad, para hacer allí, en otro mundo, mundo separado y al revés, como reyes, como reyes de carnaval, por sus jugadas maestras, sus saltos de caballo libre(s), sus saltos *cualitativos*, un juego excepcional de sí mismos.

Esta tendencia de los senos a esencializarse radicalmente como juego por y en sí mismos –este anacoretismo ascético de los senos en el seno (de su juego), este retiro depurador en la soledad de su soledad (lúdica)- sólo es posible por la política de aislamiento estético, de individualización artística que Ramón emprende en el nivel simbólico con ellos⁸ y que hace que los senos en *Senos* tomen forma de unidad central y universal, de *mundo* –así como Blake ve un mundo en un grano de arena, Ramón ve un mundo en el seno-, de mundo que se *crea* y que se caracteriza por el trazo de una compleja figura jánica, dual, por el juego de un doblete paradójico: tomando forma de mundo, los senos a la vez se concentran (en sí mismos) y se dispersan (a sí mismos), mientras al mismo tiempo

7 Los caballos de ajedrez son, exactamente como los senos, únicos y dobles a la vez: las únicas dos piezas del ajedrez cuyas jugadas son únicas y libres, *excepcionales*, están fuera del poder de la pieza más poderosa, la dama: no pueden ser copiadas por ella.

8 Los senos son arrancados y reducidos, liberados de la materia *en* la imaginación, *del* cuerpo *en* el espíritu, *del* papel secundario *en* el protagonismo: poetizados y concentrados en el círculo lúdico y teatral de su propio juego.

se cambian en juego y juguete, liza y meta, regla y suerte. Esta paradoja de la mundalización/atomización de los senos Ramón la expresa de manera muy bonita –muy literaria– con la metáfora del seno que cae como una gota en el polvo –como si fuera un anacoreta en su campo de juego, en la arena del desierto- para replegarse en sí mismo:

‘Nos hemos imaginado la escena de un seno que cayese y le hemos visto envolverse en sí mismo y rodar sutilmente cerrado en una redondez blanda y compacta, como cuando una gota de agua se cae en el polvo y se hace una bolita así.’

El seno en este juego forma el doble, el doble único, del fondo lúdico informal, de la liza libre con su potencial generativo y productivo infinito, que está en la base del juego, es decir, el seno a la vez sale de este fondo y se repliega sobre él, lo *contiene*, lo contiene dándole forma por su forma en formación. Por eso podemos decir que el seno, a la vez encarnación y símbolo de este fondo, es el actor por excelencia –el doble único- de un acto cosmogónico (espectacular) –el salto (mortal) de no ser a ser, de caos a cosmos- que el juego mismo posibilita abrir siempre de nuevo en su seno y que escenifica por reflexión: creación de mundo *en creación*.

Todo juego –y la creación, sea material o ideal, grande o pequeña, es el juego por excelencia, el juego de los juegos- lleva el mito en su corazón, es en esencia, en su propia estructura y actuación, una formación mitológica y no histórica. O sea, a diferencia de la historia, que es una visión y práctica del tiempo de descubrimiento tardío y estrictamente humano, que toma el tiempo por completo como irreversible, lineal y exento de cualquier relación íntima y fundamental con el espacio (por eso el tiempo de la historia, aunque se refiere a hechos, sólo *pasa*, pasa siempre *abstractamente* al fin), el

juego es artístico, *da forma* al espacio y al tiempo y los da forma *a la vez y concretamente* por el itinerario de su práctica: como dos polos íntimamente relacionados en una dialéctica y dinámica de movimiento circular en que el uno siempre se apoya en el otro pero en la cual el espacio en sí es el apoyo fundamental. Estos dos polos espacio y tiempo, que en la circularidad esencial del juego se concretizan a un lado como ‘mundo’ (círculo o campo de juego) y a otro como ‘ciclo’ (circulación o proceso de juego), hacen juego como dos anillos unidos profundamente en una liga, el primero sobre todo de cualidad arquitectónica-esférica, el segundo sobre todo de cualidad procesal-circulatoria, que, cada cual desde su propia dimensión, encajan perfecta e íntimamente el uno en el otro para formar una unión dual, una situación en esencia intermedia y paradójica de mutua osmosis, dialéctica y reflexión, facilitando el mundo que circule el ciclo del tiempo en armonía por su espacio, es decir, que progrese a cada momento al principio, el principio de su nacimiento para nacer de nuevo, actualizando así sin parar su creación. Por eso el juego no es antihistórico sino que está *encima* de la historia: a la vez más antiguo y joven que ella, a la vez arquetípico y futurista, eternamente actual y actualizable, puede ser retomado y renovado *en cada momento y siempre de nuevo* independiente de la historia, o sea, lo que es esencial para el juego no es pasar sino *durar*, el juego es, en palabras de Barral, ‘el círculo que dura.’

Ahora bien, para ver *cómo* juega Ramón en concreto su juego que he retratado en líneas generales en los párrafos anteriores, caracterizándolo como varios juegos en uno y llamándolo ‘el juego de la creación siempre doblándose sobre sí misma por la creación’, hay que mirar de qué forma expresa y estiliza el mito que lleva en su corazón, mito íntimamente vinculado con el acto cosmogónico que el actor principal de este juego -el doble único del seno– escenifica y que

funciona como su poética constructiva, su motor literario, retomando el juego en la práctica de su lectura. O sea, voy a entrar en el juego por varias entradas para mirar desde diversas posiciones su composición mítica-poética, su orden lúdico-reflexivo: cada una representa un nivel del mundo de *Senos*, un punto (de vista) en un círculo que, trazándose como una espiral, como una escalera de caracol, un zigurat imaginario con sus siete pisos, nunca se cierra pero en un movimiento envolvente helicoidal de subida refleja en su circunferencia esférica cada vez más, como en una perspectiva panorámica *esencial*, íntima e indirecta, la luz que el eje del juego –el sol naciente, el sol oriental del seno– emite para proyectarla de nuevo sobre su propio mundo. Este sol japonés, ideograma rojo de un imperio de signos formándose en infinito proceso de lectura cuya leyenda circular ha sido inscrita gozosamente por Roland Barthes, sale metaforizado en seno en *Senos* así: ‘[...] el Japón, para vivir en una mayor dicha de alborada, no sólo es el País del Sol Naciente, sino de los senos nacientes.’

II.1. EL SENO DEL MUNDO

La creación del mundo propio de *Senos* está vinculada íntimamente con un acto básico o preliminar, un acto de fundación que, aunque toma forma dentro de una operación estrictamente literaria y moderna que al final lo transforma y revoluciona radicalmente por su juego, parte de un patrón semejante a los patrones de prácticas fundacionales-míticas antiguas, sobre todo las de la creación de ciudades. O sea, hay en *Senos* una cosmogonía poética implícita que refleja su propia génesis y realización y se basa en un procedimiento mítico, un simbolismo geomántico y centrípeto practicado en ritos humanos milenarios y universales: la localización de un punto neurálgico vital, un centro sagrado que ya desde sí mismo se destaca

en el espacio natural, en la geografía de la tierra en forma de elevación (que a su turno puede ser doblada de manera artificial como stupa, pirámide, pagoda, zigurat, templo, etcétera), trazando un límite concéntrico alrededor de él para crear y fundar dentro de este círculo un espacio cultural, un cosmos humano, una ciudad. Entre los romanos, por ejemplo, este círculo se traza desde el seno sagrado, el hueco relicario del *mundus*. Situado en una elevación geográfica, una montaña natural, y normalmente tapado por una loza, el *mundus* forma la conexión entre infierno, tierra y cielo, el ombligo por el cual comunica caos con cosmos, natura con cultura, muerte con vida, y se prolonga en el templo encima que, como montaña artificial, como *axis mundus*, marca e indica, refleja y dobla junto con la ciudad alrededor el *mundus* de manera arquitectónica, formando por su esfera total el *imago mundi*. Pues bien, en el texto ‘La gigante con los senos complacientes’ se encuentra la siguiente imagen:

‘La gigante está acostada en el gran valle. Está vestida hasta la cintura porque si no sus piernas resultarían monstruosas y su sexo resultaría un abismo peligroso e inmundo. Una larga hilera de peregrinos caminan hacia sus senos, y otros ya están arrodillados y prosternados sobre ellos.’

En este fragmento no sólo cambia, por operación metafórica, geografía en cuerpo, cuerpo en geografía, sino también el seno en una montaña sagrada. Realzándose como centro, la montaña toma forma de cosmos, se separa, se eleva y se destaca del caos, del *mundus* tapado, el abismo representado por el sexo, y en su cima, el santuario del pezón y la areola, los peregrinos celebran su culto.

Para cambiar los senos en un centro, un *axis mundus*, como si se tratara de la fundación de una ciudad en la cual ellos son como el templo (algo que

ocurre en concreto en el ‘Seno catredalicio’, donde el seno a su propia escala obtiene la misma envergadura que la arquitectura, la cúpula de la catedral), como el punto neurálgico de la montaña sagrada, es imprescindible delimitarlos y perfilarlos, como mundo propio con vida propia, dentro de la totalidad del cuerpo y su entorno. Pero justo porque en el juego de Ramón el centro ya no se fija metafóricamente en la tierra sino que se desplaza de la tierra al cuerpo, se dinamiza y se descentra este centro de manera radical: ya no está ligado fatalmente a un determinado lugar, territorio o topografía (como en todos los mitos y ritos de fundación antiguos), sino que se vuelve en esencia fuera de lugar, extraterritorial y atopográfico.

El centro del seno, y el acto de fundación que implica, puede tener lugar en cualquier lugar, por todas partes: el cosmos del polis, particular y regional, se hace cosmópolis, universal y mundial. Y eso no tanto porque los cuerpos andan libremente con sus senos, sino más bien porque los senos se libran como cuerpos andantes. Los senos que metafóricamente han sido cambiados en centros del cuerpo, cambian como consecuencia a su turno en cuerpos centrales e independientes, aparecen en forma de objeto (de arte, de placer), juguete (de niño, de erotismo), instrumento (de música, de deporte), organismo (planta, fruto), comestible (dulce, fruta), fuente (de leche, de vino), signo (lingüístico, gestual), personaje (de teatro, de novela). Los senos como centros descentrados circulan y se movilizan sin fin, y justo descentrados obtienen posibilidades infinitas de retomar y renovar el mito del centro, de fundar de nuevo, radicalmente recreado, el *axis mundus* del templo y la ciudad, de concentrarse en la creación –*literariamente*– de un mundo con su vida.

Si se quiere fundar un templo y una ciudad, el cosmos de un *axis mundus*, en el círculo demarcado

alrededor del *mundus* en la montaña sagrada, lo más fundamental que se necesita en este juego arquitectónico por excelencia son *pedras*, y no sólo materialmente sino también simbólicamente, en forma de la primera piedra y la piedra angular. Ahora bien, podemos decir que en *Senos* este papel fundamental de piedras fundacionales lo juegan los senos. Los senos son como piedras metafóricas sacadas del cuerpo como se saca las piedras materiales de la naturaleza. Aunque extrañamente el humano no parezca darse mucha cuenta, sin las piedras materiales su vida no podría ser: con ellas no sólo construye a su entorno, a su mundo, sino también a sí mismo, porque justo el mundo que construye con ellas forma la condición imprescindible de su posibilidad de vivir. De manera analógica, sin las piedras metafóricas de los senos no podría ser la vida literaria del mundo de *Senos*. Sin embargo de eso sí se da cuenta en *Senos* porque la piedra metafórica del seno es ante todo piedra crítica, piedra reveladora (de verdad), *piedra de toque*, que promueve en interacción sensual con el yo la reflexión sobre su papel vital, su ser indicador normativo de la ley de vida que contiene él que los toca, o como se dice en el texto ‘Los mejores senos’:

‘La blanda piedra de toque de mi vida, son los senos esos que soportan con fidelidad y enterándose hasta el fondo de quién es quien los toca, de que soy yo el que les da ese toque con que yo extendiendo las manos hacia ellos, queriendo saber que aún estoy en la vida.’

Y de la misma manera que las piedras materiales como fragmentos dan expresión a la esencia fragmentaria del mundo que fundan y construyen, las piedras metafóricas de los senos lo hacen. Por eso que el fragmento en *Senos* (y en la totalidad de la obra de Ramón) no es una simple cuestión de estrategia, como afirma Mainer, sino un hecho

fundamental, *ontológico*. Un hecho que sienta las bases del mundo. Lo dice Ramón en el prólogo a una colección de greguerías así: ‘Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolventia.’ Y en las últimas dos partes de esta frase hay dos palabras (‘atómico’ y ‘disolventia’) muy significantes que indican claramente que el mundo fragmentario sobre el cual habla Ramón es –como la monada de Leibniz, como el Japón de Barthes– de orden *infinitesimal*. Podemos incluso decir que como Leibniz es el matemático y filósofo y Barthes el semiólogo y cartógrafo del orden infinitesimal, Ramón es su literato e imaginero. Por eso en la obra de Ramón nunca se encuentra la exaltación de lo grande, del monumento (que siempre pretende ser de *una* pieza, de una pieza muy grande), sino sólo la admiración de lo pequeño, de la miniatura. Lo pequeño es básico, el principio (dinámico) de todo, la pieza que está en la base de cualquier pieza, incluso si sea grande: ‘Para mi es astrolabio cualquier cosa pequeña [...]’. Lo mismo vale para la unidad del seno en *Senos*. En el texto ‘Las niñas’ se habla de ‘pequeños senos que reducen y simplifican la teoría de todos los senos, que son más que todos, que hacen asequible la idea abstracta e inabarcable.’

Y como ha dicho con acierto Barthes en *El imperio de los signos*, en el orden infinitesimal lo pequeño no se toma como cantidad o tamaño, sino que más bien refleja la posibilidad de la infinita división de la materia, su continuo (*des*)*doblamiento*: es cualidad o esencia, lo concentrado y centripeto en reflexión y acción. Y visto así lo pequeño (en forma de fragmento) forma una unidad paradójica, (*des*)*doblada* –perfectamente captada por Ramón en la metáfora del seno–, una unidad *no* unidad que a la vez mide, expresa y da forma a la continua tendencia a cero de la materia dentro del orden infinitesimal, o sea, un principio dinámico que desdoblándose (dividiéndose

y reduciéndose) sin fin, se dobla (se agrega y se multiplica) sin fin (en forma de mosaico) y por eso nunca llega al fin, empieza y se reproduce siempre de nuevo por la anulación. O en palabras de Rafael Conte –procedentes de uno de los textos más bonitos, y quizás más olvidados, de la literatura española moderna, *Robinson o la imitación del libro*–: ‘No es la unidad la base del mundo sino el cero que la multiplica.’

Por eso al final en el mundo donde reina el orden infinitesimal, como en *Senos*, donde el seno encarna la esencia de lo pequeño, la unidad *no* unidad que multiplicada continuamente por cero forma la base de su mundo, todo es una cuestión de com-unidad, de serie, de la *infinitud* de la serie, que ya por sí misma, siendo el seno unidad (des)doblada esencial, en escala pequeña está en el seno del seno mismo: como la unidad de la célula (des)doblandose sin fin en nuevas unidades celulares con la misma capacidad, tejando así un tejido grande, una serie infinita, el seno forma lo reducido reduciéndose en la forma infinitamente desdoblada de un agregado variado y abundante infinitamente doblado, el mosaico compuesto por innumerables fragmentos, lo grande que consiste en lo infinito pequeño, e incluso este mundo mismo, su llegar a ser, su producción, su cosmogonía toma forma – se funda y se crea - en serie, en infinitas series paradójicas, dobles y circulares. En *Senos* la serie negativa de reducciones hace eternamente juego con la serie positiva de agregaciones, o sea, se suma sin fin la resta. En breve, la unidad (des)doblada del seno es una piedra de fundación, de construcción y de toque barroca, viva, flexible y dinámica, una medida desmedida, excesiva que forma el corazón de una comunidad que en su semejanza se muestra profundamente universal y plural. Por eso el seno se puede plasmar de forma y cantidad, de fondo y cualidad variados, opuestos e infinitos: puede ser grande, pequeño, masivo, plano e incluso hueco; ser dos,

ser uno, ser tres, ser innumerable, ser cero, hasta ser negativo; ser francés, italiano, alemán, japonés, cubano, andaluza, castellano, de barrio etcétera; ser artístico, estúpido, cursi, de monja, de querubín, de niña, de muñeca, de muerta, de miniatura etcétera. El seno se (re)produce continuamente como mundo propio, como unidad esencial fundadora, dentro del mundo que le es propio, la comunidad existencial constructora de los senos, y al cual da forma, a la vez de manera literal y figurativa, como iglesia y ciudad, como lo sagrado y lo profano en íntima interacción.

II.2 EL SENO DEL CICLO

Mientras que el seno del mundo, que sobre todo es de cualidad arquitectónica-esférica, se expresa como elemento fundacional y constructivo, como si fuera piedra, el seno del ciclo –que sobre todo es de cualidad procesal-circulatoria– se expresa como elemento de periodo y de crecimiento, como si fuera planta. De hecho la figura que el seno en *Senos* adopta muchísimas veces es una figura vegetal. Fuera de que hay bastantes referencias generales al mundo vegetal, se puede encontrar senos que concretamente toman forma de fruta (naranja, piña, higo, limón, lima, fresa, manzana, uva, panocha, níspero) y de flor (nenúfar, rosa, loto, pitiminí, margarita, lila, camelia, tulipán, azahar, azucena, nardo).

Como el seno del mundo en *Senos* encarna y personifica, por ser metafóricamente fragmento-piedra, la creación de su espacio, forma su unidad espacial, el seno del ciclo encarna y personifica, por ser metafóricamente proceso-planta, su tiempo, forma su unidad temporal. Y esta unidad temporal, igual que su unidad espacial, siempre indica de nuevo al principio, al origen, a la eterna potencia de la (re)creación. El carácter de este tiempo no lineal que encarna el seno del ciclo ha sido formulado con

gran precisión poética en un verso del poeta belga Albert Bontridder: 'El tiempo no pasa, sino que crece hacia el principio.' El verbo 'crecer' en este verso nos remite claramente al reino de la naturaleza, ante todo al reino de las plantas: las plantas por su poder de crecimiento (cíclico), su *phusis*, no solo concretizan en persona el tiempo (natural) sino que forman también su piedra de toque, su reloj (biológico) porque indican por su propio estado el estado del tiempo (un árbol sin hojas nos dice qué hora es: indica el invierno). Volviendo siempre sobre sí mismas, las plantas forman el ritmo y el rito vivo, concreto del tiempo dentro del espacio: reflejan y dan forma a su continua acción concéntrica.

Pues bien, el gran principio del reino de las plantas –y del reino de la naturaleza en general– es la primavera. E igual como lo pequeño en el caso del fragmento y el espacio, la primavera en el caso del proceso y el tiempo no debe ser tomado tanto de manera cuantitativa, como estación concreta, sino más bien como cualidad, como esencia: el principio temporal universal y central en que todo el tiempo se concentra todo el tiempo, su *cifra*. Y cuando Neruda dice: 'Cada primavera despiertan todas las primaveras.' se puede añadir: y todos los veranos, otoños e inviernos. La primavera, la esencia del tiempo, es creación concentrada que explota siempre de nuevo desde la raíz, desde el centro volviendo sobre él: nacimiento, transformación, irrupción, exceso, fiesta, abundancia, barroquismo y don. Revela que la creación, aunque pueda acabar, nunca está acabada y que el tiempo, por consiguiente, es en cada momento principio, origen, fuente, tomando forma en su 'nido', el espacio. En este sentido las unidades temporales de los senos en *Senos* son puramente primaverales, afirmaciones esenciales del ciclo que lleva su principio, su origen en su corazón: botones nuevos que van brotando siempre de nuevo en flores nuevas, 'capullos edénicos –capullos que nadie logrará descapullar o destrozar por completo-

copas idolatrables de gayos colores.', como se dice en 'Los senos del estilo'. E igual que las flores de las plantas, los senos en *Senos* – la pequeña creación de su 'pequeño dios' (Huidobro) que es Ramón - se crean y se multiplican sin fin, montan una gran fiesta barroca de re- y desdoblamiento: son abundantes y excesivos tanto en su semejanza (muchísima similitud), como en su diferencia (muchísima variedad).

Los senos en el juego literario de *Senos* son profundamente originales porque como unidades de tiempo cíclico nos sitúan sin fin en el origen (de la creación), el origen en el tiempo desde donde brotan siempre de nuevo. En esto *Senos* revela claramente una transformación (y una crítica) de muchos ritos y mitos antiguos que toman a este origen como un punto fijo fijado en el pasado o fuera del tiempo. El origen a que *Senos* da forma literaria y poéticamente, por medio del lenguaje, no es de ninguna manera nostálgica ni atemporal sino paradójico y actual, o dicho en palabras de Ángel Gabilondo:

'El origen no es, sin más, un pasado. Es una posibilidad del lenguaje. [...] Si es posible circular, sin remontar cronológicamente, por ese carácter penetrable del lenguaje, el camino no es el de la remisión a un origen ya sucedido, sino el de de su reconocimiento en el actual estado de juego.'⁹

El origen en que nos sitúan los senos como unidades de tiempo cíclico es profundamente dinámico, o sea, de cualquier tiempo: se crea siempre de nuevo en la (mítica) actualidad creativa del círculo, la esfera, la espiral centrípeta de su juego, en su presente circular infinitamente a (re)hacer. Origen que nunca está, que se presenta en el presente del juego sin que se establezca definitivamente como

9 Ángel Gabilondo, 'El apocalipsis de los anfibios', epílogo en: *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*.

punto final de formación, queda sin parar abierto, tanto al pasado, al porvenir, como al presente mismo: el grado cero del recomienzo y la multiplicación. Por eso el tiempo de los senos no pasa, no discurre, sino que brota y dura, es un tiempo vital: a la vez actual y ritual, renovador y reflexivo, crece, circulando, siempre hacia el principio –esencialmente primaveral e inacabado, en eterna creación en el tiempo, o como dice un verso de Francisco Brines: ‘Y hoy, de nuevo, el Principio.’

Como este tiempo de los senos en *Senos* no es histórico sino mítico, nunca se cierra, no conoce fin, se puede decir que la actualidad de su juego es de tendencia profundamente potencial, futurista, optimista y creadora. Los senos como unidades temporales básicas son, igual que las plantas, a la vez creadores e indicadores (relojes biológicos) de tiempo concreto, cuyo movimiento de crecimiento no sólo es duradero sino también trascendente, es decir, además de formar una serie temporal inacabada en figura de espiral, forma una flecha que en su continuo progreso circular por el origen que indica e implica, el brote de la creación a brotar siempre de nuevo desde el punto cero de la actualidad mítica, apunta a un proyecto floral-primaveral de plazo infinito, expresado de manera muy bonita en el texto ‘El seno florecido’:

‘Es un fenómeno que se espera y que ha de ocurrir el día de una mayor evolución, el día que se prepare el advenimiento de la nueva mujer de otro género que la mujer presente.

Los senos ese día de paso de una hora del transformismo a otra –horas que duran siglos– se abrirán florecidos por fin, convertidos en la rizada camelia que son por dentro.

Les dolerá el fenómeno a ellas, les costará el dolor de dos partos, pero se encontrarán alhajadas como nunca.

Con gran cuidado guardarán en las blusas los senos temiendo que se deshojen y como ya

los senos habrán perdido aquella obscenidad aparente que alguna vez tuvieron por resultar su forma inexplicable y por tanto excitante, abrirán dos agujeros en sus blusas para llevarlos visibles, como la flor viva, la gran camelia de carne con tipo de camelia de cera, la flor en que los senos se habrán perdido para siempre.’

II.3 *EL SENO DEL CULTO*

Además de unidad espacial y unidad temporal el seno en *Senos* funciona como unidad ritual: forma el centro del culto. Como cualquier culto el del seno se basa en dos pilares, la adoración y el sacrificio, que pueden tomar tanto forma religiosa (esto es el caso en los textos donde aparecen el ídolo, el dios, la imagen, la reliquia, el exvoto, las monjas, los frailes, el clero, los querubines) como profana (esto es el caso en los textos donde los senos son relacionados con el premio, la comida, la bebida, el arte, la danza, el trofeo, el erotismo, el teatro, el comercio, el coleccionismo). Sin embargo en *Senos* ambos pilares quedan radicalmente reformados y transformados: no sólo cambia su cualidad en sí sino también la estructura del edificio que sustentan, es decir, *Senos* concretiza la dialéctica que el culto tradicionalmente establece entre lo sagrado/religioso en un lado y lo profano/civil en el otro lado de manera diferente, libre, encajando por completo ambos aspectos el uno en el otro.

Haciendo profano lo sagrado, haciendo sagrado lo profano, tanto las zonas como los calendarios que marcan y fijan ambas esferas son borrados, movilizadas, desplazadas y mezcladas y al final retomados dentro de una relación inédita, una celebración literaria pagana, una fiesta carnavalesca, rabelaisiana de ofrenda y consumo. En este culto literario del seno el culto, debido al carácter típicamente espacial y temporal del seno (que

hemos visto en los dos apartados anteriores), se vuelve universal, por completo flexible y móvil: siendo el seno principio fundacional y original siempre de nuevo esencializado en sí mismo, tanto espacial como temporalmente, su culto puede tener lugar en cualquier lugar y su momento puede ser cualquier momento. O sea, para el culto del seno ya no es necesario ir peregrinando al centro geográfico en un momento determinado y fijo, una hora central, como por ejemplo hacen los musulmanes cuando una vez al año celebran la adoración del Kaaba en la Meca o los cristianos cuando van a misa cada domingo en su iglesia para retomar el sacrificio del Cristo, ni tampoco ser un iniciado de una secta o creyente de una determinada religión. Al contrario, el culto de la unidad del seno, que funde lo religioso y lo profano, la iglesia y la ciudad en una sola moneda al rojo vivo, se celebra en *Senos* en el seno de la comunidad de los senos misma que, aunque ellos siempre vuelven sobre sí mismos, no tiene nada de la inautenticidad del esnobismo que caracteriza normalmente al grupo, es *libre*, y por eso puede ser a la vez profundamente común y poético, cotidiano y fantástico, público e íntimo, popular y personal: accesible a todo el mundo, se lo puede practicar libremente cualquiera en cualquier espacio y tiempo, porque en cualquier espacio y tiempo hay senos que actúan libremente (el tiempo y el espacio que *Senos* representa son en esencia flexibles, cambiantes), aunque sea en forma imaginaria, muerta o hueca. Por esta tendencia ‘democrática’, ‘igualitaria’, ‘comunista’ en el culto de los senos, hasta los obreros pueden participar en ello, disfrutar la gran fiesta de su ofrenda y consumo:

‘La que lleva la comida a su esposo, la mujer del albañil o del trabajador, le lleva la comida y los senos, grato y optimista principio de sus pobres comidas...! Hay que respetar y dejar en paz esos senos del trabajador, alegría de su medio día y de su media noche.’



Senos (II), Albino y asociados, Buenos Aires 1979

Cuando se dice en el texto ‘Los ciegos’ que los senos son un ‘regalo místico de Dios’ no sólo podemos ver que su aspecto religioso-divino es fundamental, sino también que los dos pilares del culto, la adoración y el sacrificio, quedan subvertidos: tradicionalmente la adoración del dios es violenta, cruel e inhumana porque implica que el dios no regala nada al humano sino que el humano todo tiene que sacrificar(se) al dios. El humano es su esclavo y mártir, sujetado y reprimido. El papel divino que juegan los senos en *Senos* sin embargo es ser dado por Dios dándose al mismo tiempo al humano, o sea, sacrificándose en la adoración, elevan y libran a él. Es el papel de ídolo teatral y terrenal generoso, el don que se da exponiéndose (y que queda expresado y cifrado, entre otros, en el marco del escote, al cual *Senos* hace bastante referencia). Y esta actitud de sacrificarse *por* el humano y no exigir el sacrificio *del* humano les acerca los senos al mismo papel vital, mundano, intermediador, humano y salvador que tenían antiguamente las llamadas divinidades de la vegetación de la zona mediterránea como Tamuz (el Cristo

forma la variación más tardía y conocida de este tipo de divinidad): ser afirmación mitológica de que la creación se renueva eterna y abundantemente en una resurrección cíclica y primaveral de la vida por la pasión y el sacrificio mortal salvador del dios. Así se lo dice en ‘Las muertas’:

‘Sentimos que el espectáculo de la resurrección de la carne será un gran espectáculo, porque como los trajes de las muertas se habrán podrido por completo, resucitarán palpitantes y desnudas con sus senos recién creados, rutilantes y locos, y las que no hayan pecado, el día de la resurrección de la carne pecarán ansiosamente.’

En breve, los senos en *Senos* dejan ver a través del cristianismo (institucional-agustiniano), a través y por debajo de los hábitos de las monjas, la cara más pagana, vital, extasiada y dionisiaca del Cristo: por un *imitatio dei* metafórico ellos se hacen los Cristos del cuerpo, que como el cuerpo del Cristo se sacrifican –incluso conocen su propio calvario, como entre otros en ‘El seno mártir’- para salvar al humano y la vida y hasta en un rito de transustanciación y comunión carnavalescas pueden ser comulgados como el pan de la hostia y bebidos como el vino del cáliz, como ocurre en ‘Senos consagrados’:

‘Los altos dignatarios, los obispos, los nuncios, manejan senos escogidos. Ella va a vivir con su madre y su padre – son tan formales esos amores – junto al palacio obispal, en esa revuelta por la que en las noches del invierno no pasa nadie y sobre que a veces pasa un pasadizo secreto.

El alto dignatario los alza, hace un gesto con ellos que no saber hacer un profano. Las maneja con un ritual que galantería suprema en medio de la repugnancia del tipo.

A veces creen manejar otra cosa y se les ofusca la vista y parece que van a caer de rodillas.

En un arrebatos los quieren abrir como sagrarios en que meter la mano y quizás sacar de ellos el corazón o la copa de la embriaguez. En el desvarío del placer mezclan bendiciones, latines y blasfemias.’

II.4 *EL SENO DEL MITO*

Como ha mostrado el histórico holandés Huizinga en su famoso libro *Homo ludens*, todo culto se apoya en el juego. Algo que deja ver concretamente el culto de los dioses griegos antiguos: todos sus juegos son creados en el juego crucial que juega el humano: inventar la vida divina con sus aventuras fantásticas por medio del mito, mito que a su turno en primer lugar toma forma en el juego del teatro, el arte más básico que no sólo expresa más abiertamente el ‘como sí’, la escenificación y la mascarada que todo juego implica, sino que envuelve y incorpora también los juegos variados de los otros artes, la poesía, la narración, la pintura, la escultura, la danza, la música, el deporte y el pensar, de los cuales cada uno de una manera específica crea y representa por su propia tendencia a la escenificación un aspecto del teatro. De la misma manera mitológica como los griegos antiguos, aunque actuando en un contexto moderno y totalmente dentro del marco del libro literario, Ramón inventa en *Senos* a partir del juego del teatro la vida divina de los senos con sus aventuras fantásticas introduciendo en ese juego los mismos juegos variados de los artes.¹⁰ Es en estos juegos de los artes que los senos toman forma y

10 En eso, la teatralización básica del libro literario, Ramón coincide con Mallarmé que ya en su proyecto del Libro se imaginaba al escritor como ‘el histrión espiritual’ y a la palabra poética, al lenguaje literario como escena, el lugar de actuación que se presenta dentro del teatro del libro.

actúan como unidades *semióticas-semánticas* por excelencia, como signos de lectura de muy diversa forma.

Ya que los senos desde sí mismos, en forma natural y fatal, son teatrales – si quieren o no, siempre se encuentran como individuos salientes en las tablas del tórax exponiéndose, aunque estén cubiertos, por el mero gesto de su presencia voluminosa aislada del resto del cuerpo en una situación de actuación y visibilidad – no es de extrañar que el signo más básico en que los senos en *Senos* se transforman es un signo teatral: el escenario y el teatro forman, para decirlo así, su entorno ideal, el entorno donde se encuentran en casa, su base. Los senos en *Senos* casi siempre aparecen en algún escenario donde se ofrecen a la mirada, haciendo un espectáculo ante público y con eso doblan, reflejan, afirman e intensifican su situación fundamental de señuelo natural en las tablas del pecho de manera artificial. El escenario donde aparecen los senos puede ser tanto en el teatro mismo, o sea, en un podio o sala de verdad (así lo es respectivamente en ‘Senos de actriz’ y ‘El descote más crudo que he visto’), como fuera de él, donde el escenario puede tomar forma de, entre otros, escote (‘Los senos en el vals’), marco de puerta (‘Los senos de las chicas de las porteras’), de ventana (‘Los senos de la ventana’) o de cuadro (‘Los senos del arte’), taller (‘La asesinada por el escultor’), sala de museo (‘La temerosa’), despacho (‘El coleccionista’), pista (‘Senos de circo’), calle (‘Los senos de la cursi’), cementerio (‘Las muertas’), isla (‘La Isla de los Senos’), vitrina (‘Los senos de madame Saint Amaranthe’), escaparate (‘Un vendedor de senos en oriente’) y mostrador (‘Los senos de las tenderas’).

Si miramos el texto ‘La mujer sin sexo’ hasta podemos ver en ello los rasgos de teatro japonés, porque allí se pinta los senos como la cara de un actor del teatro No en forma de una máscara blanca,

transformándolo en un gesto teatral total, un signo poético vivo vuelto sobre sí mismo: ‘En la mujer sin sexo, liso y cerrada, hermética y toda blanca, depilada y sin pliegues, los senos toman una importancia suprema. Nada distrae de la tentación de los senos, y eso les da una esferidad suprema.’

En el teatro literario de *Senos* la poesía juega un papel protagónico y fundamental. Los senos, concentrados como son en su propia esfera, la íntima escena hermética donde actúan, forman una unidad poética por antonomasia, encarnan por sí mismos un extraño y paradójico signo poético, fáctico, de *carne*, carne que – justo al revés que en el famoso verso del evangelio según San Juan - se ha hecho verbo, que se ha metaforizado y metamorfoseado en palabra. Los dos textos de *Senos* que más explícitamente reflejan esta poética de la formación y sublimación poéticas-literarias del seno en el seno del signo, de la carne en la palabra, son ‘Los senos del estilo’ y ‘Los senos tatuados’. Sólo en y por el signo, sin fin procesado por la alquimia purificadora, elaborado por el trabajo de estilización que la palabra y la escritura implican, grabado de mil maneras, literalmente inyectado con tinta, el seno llega al seno, al signo que lleva en su corazón y que late allí latentemente sin que pueda expresarlo:

‘Indudablemente, el tatuaje en los senos es un arte que les eleva al delirio, que les refina mucho, que les resuelve. [...] Florecitas, piedras preciosas, listas de color, signos cabalísticos, letras árabes, letras japonesas, maldiciones, fechas, dibujos egipcios, con el color de aquellos dibujos, círculos de colores vivos como los que iluminan los blancos del tiro al blanco; todo eso y muchas cosas más debían amenizar y decorar los senos, cuyas materias parecen demasiado vírgenes de repujado y calado, pero dispuestas para eso.’

Si miramos ahora más de cerca los textos que componen *Senos* vemos que este signo que forma el seno toma la forma de palabra en estado puro, *en creación*, que crea a sí misma mientras continuamente vuelve sobre sí misma, se refleja, se lee. Palabra que, siendo en esencia centrípeta, (*se hace*, (*se renueva*), es dinámica y barroca; que construyendo a sí misma construye su mundo, su origen; que dividiéndose y multiplicándose aglomera y crece, en fragmentos, frases, párrafos, capítulos, teje el texto donde vive concéntricamente en un movimiento expansivo infinito en espiral, actúa como cualquier célula. Este carácter sumamente celular de los textos, su progreso y expansión concéntricos en todos los niveles, hace que mi afirmación anterior que *Senos* forma un 'contradiscurso' también sea verdad en sentido *literal*: los textos de *Senos* no discurren sino que brotan, no progresan lineal sino circularmente porque las palabras y los fragmentos forman sin fin células que crecen alrededor de su núcleo, la imagen (lingüística-poética), que nutren, envuelven y protegen hasta que, suficientemente hinchadas, se rompen para dividirse en otra célula alrededor de otro núcleo, y así sucesivamente, formando infinitas series de tejidos por aglomeración. Esos tejidos variados y flexibles de los textos de *Senos* dan, por sus muy diferentes formatos, de manera básica -en un nivel estrictamente *textual*- forma al mundo y la vida profundamente plurales y multiformes de los senos: revelan una imagen abstracta y teatral de la gran variación de los senos escenificando el desfile de sus muchas formas y volúmenes gráficamente *en negro* en el blanco del papel.

Partiendo de lo anteriormente dicho sobre la célula verbal que actúa en la formación de los textos de Ramón como elemento poético-constructivo básico creo que es una gran equivocación querer reducir esta célula, que en esencia es poética, fragmentaria y flexible, puede tomar *varias* formas, sólo a la

greguería, como hacen muchos críticos, entre otros Cernuda, que hasta llega a afirmar en su ensayo 'Gómez de la Serna y la generación poética de 1925' que todos los escritos de Ramón son un compuesto de greguerías. Pero hacer de Ramón un simple greguerista y de su obra una gran colección que consiste sólo en greguerías es completamente pasar por alto al hecho innegable que Ramón fue un jugador libre que no se dejaba encerrar en ningún principio artístico y género fijo (en *Automoribundia* habla significativamente de 'la libertad superior' de la creación), que inventaba y usaba muchos diferentes recursos libremente para crear una obra que en esencia es de construcción variada, algo que sobre todo *Senos* demuestra.¹¹ En esta construcción la greguería no es más que uno de los recursos, una célula especialista que en primer lugar es retórica (con acierto el propio Cernuda la llama 'un juego de ingenio') y no poética: la imagen en la greguería sólo funciona como apéndice o ilustración, como medio subordinado para apoyar y nutrir la mecánica de un chiste literario-visual con su quid y no como fin en sí, como núcleo autónomo, apoyado y nutrido por la palabra puramente poética, metafórica. Aunque la greguería es fundamental en algunas obras de Ramón (evidentemente en las colecciones de greguerías) y en otras tiene cierta importancia (como por ejemplo en *El incongruente* y *El hombre perdido*, en la mayoría o se usa sólo lateralmente (como por ejemplo en *Tapices* y *El circo*), o son casi o por completo ausentes (como por ejemplo en *El Rastro*, *La viuda blanca y negra*, *Ismos*, *Automoribundia*,

11 Tanto la afirmación de Cernuda sobre la greguería como principio único de su obra, como la de Umbral en *Ramón y las vanguardias* que Ramón es un escritor sin género, me parecen expresiones de la sistemática infravaloración (inconsciente) de la obra de Ramón, de no querer reconocer su grandeza literaria. En contra de Umbral yo diría que Ramón no es un escritor sin género, sino un escritor sin género *fijo* y justo por eso es un escritor de infinitos, abundantes géneros, tanto conocidos como nuevos, que interroga, problematiza, mezcla, trabaja, transforma e inventa libremente.

Cartas a las golondrinas, Piso bajo, los ensayos y los retratos de escritores y artistas). Lo mismo vale para *Senos*: lo único que se puede encontrar allí son imágenes autónomas basadas en la palabra puramente poética-metafórica que no tienen nada de la mecánica retórica o el juego de ingenio que es tan característico para la greguería, no obstante Nicolás en su ensayo 'La cornucopia vanguardista' afirma que el libro está plagado de greguerías.¹²

Quizás que al final el aspecto más poético de los senos en *Senos* sea su *tono*. El seno forma una unidad de son cuyo murmullo hace continuamente eco en toda su comunidad: deja oír, aunque lo hace en la forma paradójica, la forma muda, visual e imaginaria de lo escrito, los ruidos de fondo de la palabra y del lenguaje en creación dentro de la lengua, el tumulto de su propio origen originándose en la actuación renovadora incesante del verbo, 'el verbo que es tan inagotable como el número', el rumor de 'las palabras vivas' con su 'plétora incesante', como se dice en 'Los senos del estilo'. Comparable con la obra de otros escritores -por ejemplo, el lenguaje en la obra de Brisset, según Foucault en *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, croa, el en la de Beckett, podemos decir, tartamudea-, el lenguaje en *Senos* produce su propio murmullo, un murmullo específico y muy característico para el juego de creación que este libro es y que sobre todo los senos del estilo expresan, porque 'borbollean y regurgitan', 'gorgotean como una fuente'. Ya antes decía que *Senos* no forma un discurso sino un contradiscurso, no discurre, no es el fluir de un corriente o río, sino su nacimiento, su origen en erupción, un manantial milagroso y fresco que eternamente brota a borbotones, burbujea, borbolla y bulle sin fin: son de seno manantío dado al hombre, que 'dará de beber a su sed con sus

manos, como se bebe en los manantiales más cristalinos y puros.' Pero está fuente que el seno como unidad poética forma no sólo aplaca la sed sino también el hambre. Hay bastantes textos en *Senos* que hacen referencia a las grandes posibilidades nutritivas que los senos contienen en forma de fuente de leche. Como metáfora de la mama de mamá la unidad poética del seno revela su ser vital en su capacidad de nutrir, y además, de nutrir abundantemente: de dar de manera generosa vida a, de estimular sin parar el desarrollo y la formación de todos que maman de ella, tanto individuos como la comunidad.

Pero el seno con su 'elasticidad y blandura insuperable' no sólo forma una unidad poética sino también narrativa dentro del teatro básico que forma *Senos*. Además de mostrarse en escena como gesto primario, de concentrarse en sí mismo como signo con su propio rumor, funciona como el eje de una narración, es decir, actúa en una historia como personaje, como unidad de acción, como actor independiente (el escaparate que se escapa de la mujer que lo tiene y al hombre que lo desea tener). Esta historia en la cual el seno aparece como protagonista o héroe puede tomar muchas formas, entre otras, crónica ('El seno de la Chelito'), reportaje ('Los de las niñas de ese barrio'), relato ('Senos de Castilla'), anécdota ('Volvió con senos'), retrato ('Senos de la cursi'), leyenda ('La Isla de los Senos'), fábula ('Senos de sirena'), mito ('El ídolo de muchos senos'), poema en prosa ('Los senos del estilo'), diálogo ('La confesión'), chiste ('La que tenía los tres pelos de la fortaleza'), chisme ('Los senos estúpidos'), cuento ('Los senos de la señorita Genoveva') -y esto en todos los sentidos, también en el sentido de cuento de fantasía ('El xilofonista de los senos'), de milagro ('Exvoto'), de hadas ('La gigante de los senos complacientes'), de oriente ('Un vendedor de senos de Oriente'), de miedo ('La asesinada por el escultor'), de niños ('Los senos del

12 César Nicolás, 'La cornucopia vanguardista', en: Obras completas vol. III, Ramonismo I.

cuento de niños'), de cazador ('El descote más crudo que he visto'), pero al final sobre todo parece a un cuento de nunca acabar (algo que subraya tanto la parte final 'Variaciones y observaciones' como 'Postscriptum', que sellan lo paradójico, fragmentario e inacabado de *Senos*, dejan acabar todo en un fin sin fin), a una novela episódica compuesta de infinitos cuentos, como *Las mil y una noches*, una novela de aventuras, como la *Odisea*, en la cual el mismo protagonista, el seno, un protagonista proteico y flexible, cambia constantemente de forma -se metamorfosea y multiplica sin fin en múltiples senos- cambiando de tiempo y espacio. En breve, una novela que teja un mito alrededor de los senos fabulándolos como dioses, dioses *terrenales*, contando sus acciones, hazañas, engaños, bromas, picardías, andanzas, relaciones, intimidades, erotismos, amores, experiencias, sufrimientos, contradicciones, tragedias, aventuras, (pro)creaciones, como hicieron los griegos antiguos con sus dioses, aunque lo hace dentro de un contexto moderno, con sus referencias típicas y específicas.

Dentro de esta novela de aventuras, que está más a la vista, más a la superficie, podemos encontrar de nuevo otra novela, que forma su núcleo, su corazón: una novela de *formación*. Todas las aventuras, andanzas y experiencias de los senos les aporta un aprendizaje fundamental, otra aventura, digamos, su mito más grande, que les reta y como ninguna otra introduce la reflexión: que no pueden quedar simple y pasivamente en un estado crudo y carnal si quieren vivir según su verdadera naturaleza, que tienen que sublimarse y elevarse; y que para que puedan conseguir eso, siempre tienen que trabajar en sí mismos, cuidarse, sacrificarse, esencializarse continuamente, aspirar al principio que les espera en el futuro, y hacia el cual sin fin crecen, (trans)-formándose siempre de nuevo por el signo del arte – su segunda naturaleza -en el signo que en germen ya por naturaleza son porque lo llevan– como el

primero arte de la flor -en su corazón, en el capullo de su seno, como ya hemos visto en 'El seno florecido': 'Los senos esa día de paso de una hora del transformismo a otra -horas que duran siglos- se abrirán florecidos por fin, convertidos en la rizada camelia que son por dentro.'

Algunos críticos (Cernuda, Zlotescu, Umbral) han llegado a afirmar que Ramón es en alguna forma un realista.¹³ Disiento por completo de esta afirmación, que quizás haya sido nutrida por las referencias a la vida, las cosas, lo cotidiano y lo crudo que se puede encontrar en su obra. En *Senos* no hay una novela realista - ni tampoco surrealista – porque Ramón no parte de la suposición (acrítica) de que exista algo como una realidad – por muy surreal que sea - ya por completo hecha que funciona como fundamento del arte y que el escritor sólo tiene que descubrir, describir, representar y fijar con sus palabras. Al contrario, lo que hace Ramón es *superar* la realidad: toma a sí mismo de manera muy personal y casi deportiva –*literalmente*- como *suprarealista*.¹⁴ Y para superar la realidad parte del arte (literario) mismo, de su actividad, de su proceso y procedimiento en

13 Luís Cernuda, 'Gómez de la Serna y la generación poética de 1925', en: 'Obras completas vol. II, Prosa I; Iona Zlotescu, 'Preámbulo al espacio literario del Ramonismo', en: 'Obras completas vol. III, Ramonismo I; Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*.

14 El realismo se encierra en la realidad como sí el mismo no fuera una actitud artística-creativa sino sólo histórica-descriptiva, por eso el realismo es conformista, niega a sí mismo como actividad creadora (dentro de la realidad): toma la realidad como algo natural en que se encuentra naturalmente. El *suprarealismo* de Ramón está de manera dinámica *encima* de la realidad: libre de ella, crea una relación artística-crítica activa con ella por medio de una visión mítica-poética transformativa, creadora y plástica. Esta actitud lúdica, crítica y subversiva de Ramón en cuanto de la realidad y el realismo se encuentra explícitamente, entre otros, en *Ismos*, en especial el capítulo 'Novelismo', y en *Pombo*, donde dice: '[...] que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito.'

formación, de su *hacer* agonístico, lúdico, autónomo, dinámico, químico, estilístico y creativo de descomposición-composición. Por este hacer Ramón comunica con, se nutre de cualquier materia prima que encuentra a manos: crea, transforma, construye y proyecta totalmente desde y por la literatura sin la pretensión de representar y fijar nada, sólo de expresar y de dar forma, de figurar - desde el fragmento infinitesimal- literaria y libremente una figura artística y mosaica *en las letras*, una figura con sus propias, múltiples y hasta contradictorias perspectivas. En breve, por su dinamismo esencial, Ramón se escapa de nuevo a toda clasificación, deja ver que estética y poéticamente es un monstruo, -tan flexible como el seno-, profundamente *libre*, un monstruo artístico que pone el infinito proceso literario y espiritual de creación sobre todo. Su actitud radicalmente diferente de cualquier realismo queda bien caracterizada en el siguiente fragmento de Picasso: ‘Pintores hay que transforman el sol en una mancha amarilla, pero hay otros que con la ayuda de su arte y de su inteligencia transforman una mancha amarilla en un sol.’ Ramón es como este pintor cuya obra es radiante porque desde sí misma, por su química interna -igual que ciertas plantas, insectos y animales-, *luce*, es como un sol artístico, un sol en miniatura -como el seno en estado naciente de las japonesas- cuya radiación caliente e ilumina pero es *inaprensible*.

El seno en el teatro básico que forma *Senos* también se activa y proyecta en artes que no son literarios, como la pintura, la escultura, la danza, la música, el deporte y el pensar, y que también a su manera tienen algo teatral, un aspecto esencial y básico de escenificación, como el seno mismo, no tanto porque todos se exponen de manera explícita y formal en sus respectivos ‘teatros’ delante de un público, sino más bien porque en su origen, en lo informal de (los medios y prácticas de) su creación, se presenta ya

inevitablemente en alguna forma esencial y potencial la escena - sea esta escena liza material o mental - donde la actuación del arte concerniente se revela, se expone y se desarrolla ante el ojo/oído de un público implícito, dentro de una esfera de lectura y reflexión. Al final quizás sea justo en estos artes no literarios que el seno se presenta más abiertamente como cosa sublimada y artística, como algo *creado*, como algo *en creación*.

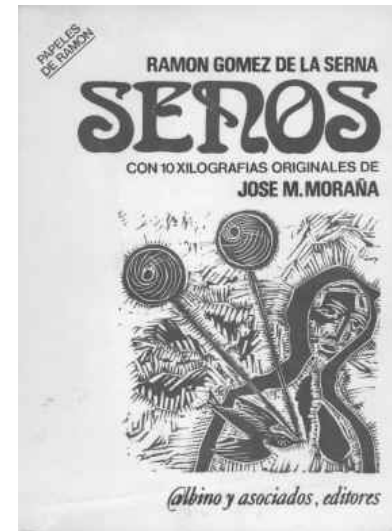
Los senos de la pintura, que encontramos en el texto ‘Los senos del arte’, aunque necesariamente quitan el volumen al seno, pueden revelar al final un seno de forma perfecta, cónica y brillante, en que se puede encontrar ‘la voluptuosidad superintelectual de la geometría del espacio’. Esta artísticidad del seno, su ser unidad pictórica que Ramón proyecta en *Senos*, se podría comparar con el papel vital que juega el seno en la obra de determinados pintores modernos como Delvaux, Magritte y Chagall. Sobre todo en la obra de este último el seno aparece igual de lúdico-poético-festivo, como centro encantador y magnético de culto, como en *Senos*.

Los senos de la escultura encontramos en ‘El seno catredalicio’, ‘Los senos de verdadero Sevres’, ‘Los senos de las estatuas’ y ‘La asesinada por el escultor’. Como la piedra es dura, estática e inflexible, la escultura en primera instancia no parece muy apta para expresar la elasticidad y vitalidad esenciales del seno de manera sublimada en su arte. Sin embargo, en el último texto - que hace referencia a una novela gótica de Wilde, *El retrato de Dorian Gray* - queda muy claro que los senos por un hacer creativo especial, que se desarrolla en las tablas del taller (una suerte de proceso o trasvase teatral-alquimista), y por su sacrificio pueden llegar desde la naturaleza a la segunda naturaleza del arte, a la verdadera vitalidad de la forma artística, a su volumen resplandeciente en forma de unidad escultórica, en forma de imagen concreta.

A los senos de la danza –la unidad bailadora del seno- les encontramos en ‘El que se casa por ellos’, ‘Los senos en la danza’, ‘Las negras’ y ‘Los senos en el vals’. Como la danza ya desde sí misma es un arte de expresión dinámica y poética, que por sus figuras fluidas y caligráficas vuelve sin fin sobre sí mismo, el seno se encuentra allí muy a gusto. No sólo porque –al menos si no se exagera como ocurre en ‘Las negras’- expresa perfectamente su elasticidad esencial sino también su independencia, su estado de actor que actúa por propia cuenta, su ser don dado desde sí mismo, su ser sacrificio del culto, algo que deja ver ‘Los senos en la danza’:

‘Así en la danza, dentro de la danza de la mujer, como en un escenario más pequeño danzan solo los senos una danza [...] Los senos en la danza no son del hombre; se libertan en la danza, se dedican sobre el ara de los sacrificios, sobre el ara en que arde el fuego, se dedican al Dios varonil que ama esas ofrendas, y arden en el ara como ardían los corderillos que se ofrecían en holocausto. Los senos en la danza es cuando están más lejos al hombre, cuando nadie se puede acercar a ellos, cuando están más solitarios y más dedicados a sí mismos.’

Además ‘Los senos en el vals’ sugiere que en el baile los senos encuentran uno de sus artes ideales porque, actuando como intermediadores libres, pueden elevar tanto a sí mismos como a la mujer y hombre que bailan a la maestría graciosa del arte, expresándose como un signo poético en acción. Por eso que al fin y al cabo la única respuesta apta que se puede dar al hombre que piensa que puede poseerlos es bailar con ellos, dejando ver de que son de nadie que sí mismos, ofrenda libre encarnado, como hace la mujer en ‘El que se casa por ellos’.



Senos (III), Albino y asociados, Buenos Aires 1979

Antes ya hemos visto que los senos tienen su tono, un murmullo poético básico. Pero encima de eso son capaces de producir música, de dar conciertos: forman una unidad armónica que invita a ser tocada, que es como un instrumento. Algo que ocurre en ‘El tañador de senos’, ‘El xilofonista de los senos’, ‘Los senos de las niñas del conservatorio’ y ‘Senos de cubana’. Según Stravinski en su *Poética musical* la música es el arte constructivo por excelencia, que, por su propia situación y carácter, ya desde sí mismo siempre está concentrado en sí mismo, tiene que *doblarse* para dar forma a su expresión (algo que quizás más salte a la vista en el ‘método’ musical de la variación). La música es un arte en esencia independiente y libre que actúa totalmente por su propia cuenta en escena sin pretensiones realistas (salvo quizás en la llamada música descriptiva): la música, para decirlo de manera paradójica, imita a sí misma y en esa imitación se (trans)forma sin fin. En esta actitud poética, reflexiva, flexible e independiente de la música la poética de *Senos* (y de la obra de Ramón en general), aunque lógicamente de manera literaria plasmada en las

letras, se refleja por completo. *Senos*, con todos sus variaciones sobre el tema del seno, con su desarrollo textual flexible por medio de diversos ritmos, tonos, melodías, ondas, movimientos, paralelismos, vueltas, contrastes, contrapuntos y hasta disonancias, actúa de una manera sumamente musical y orquestado, suena a sinfonía en las letras, a sinfonía moderna, sinfonía à la Stravinski, con sus altibajos radicales, con su delicadeza y robustez, su gradualidad y brusquedad íntimamente ligadas, a un fantástico concierto en acción dirigido por Ramón. Con la unidad armónica del seno, que es capaz de formarse y operar en las más diversas situaciones, de juntar opuestos más extremos dentro de su flexibilidad, de expresar la semejanza en la diferencia, Ramón consigue como un verdadero virtuoso una ‘nueva armonía’ (Rimbaud) en las letras, algo así como se expresa en el siguiente texto de Leibniz de *La profesión de fe del filósofo*:

[...] La armonía es la unidad en la multiplicidad, y es mayor cuanto mayor es la multiplicidad; en especial cuando se trata de elementos más numerosos aparentemente desordenados, y reducidos imprevistamente, por una razón o relación admirable, a la mayor concordia o concordancia.’

Ya al principio de este ensayo he definido Ramón como ‘asceta de los senos’. ‘Asceta’ tomado aquí en su sentido pleno y precristiano, es decir, griego y pagano, de método vital.¹⁵ La ascesis para este tipo de asceta es un práctica de entrenamiento (especialista) en un arte que dialécticamente reúne en sí tanto procedimientos negativos, por ejemplo, el de retirarse y de distanciarse, de dejar de hacer

15 Como es sabido, el cristianismo, al menos en su forma institucional-agustiniana, no tiene buena relación con el cuerpo, lo desprecia, por eso su ascesis es literalmente *anticorporal*, y *antisenos*, algo que los textos sobre las monjas en *Senos* revelan claramente).

cosas que van en contra del aprendizaje de este arte, como positivos, por ejemplo, de concentrarse gozosamente en determinadas cosas que son básicas para formarse en este arte, de hacer valer y demostrar su maestría en público.¹⁶ Pues, la figura que más abierta y corporalmente muestra la figura de este tipo de asceta es el deportista, aunque todos los artes tienen, necesariamente, algo de ascético. En *Senos* el seno toma forma de una unidad gimnástica-ascética que se entrena y se forma por medio de la ascesis en el arte deportivo para mostrar su dominación de este arte (y a sí mismo como obra de arte deportivo-corporal en formación) en público. Esta unidad gimnástica-ascética aparece en ‘Los senos de la nadadora’ en el deporte de la natación y demuestra su aspecto más teatral y lúdico en la escena, en la pista del circo, como en ‘Los senos de la domadora’, ‘El malabarista de los senos’ y ‘Senos de circo’.

Pero en *Senos* la unidad del seno no sólo toca cuerpo (o música) sino también *alma*. Eso se expresa en ‘Los senos de la oscuridad’, ‘Reyes y sultanes’, ‘Diálogos’, ‘Variaciones y observaciones’ y ‘Las muertas’. En este último texto se dice que ‘los senos son como el grumo del alma’. Los senos en *Senos* no sólo tienen pretensiones corporales, sino también espirituales, y en forma de unidad pensativa son como cabezas (de pensador) que miden vida (‘Los mejores senos’, ‘Los senos de madame Saint-Amaranthe’) y muerte (‘Senos de viuda’, ‘Las muertas’) doblándose activamente sobre ellas. De esta manera llegan a la ascesis, a la práctica de entrenamiento en un arte –el del pensar, que es la flexibilidad por excelencia, la flexibilidad *esencializada*-, de una manera más profunda, más solitaria, íntima, reflexiva y universal que el

16 Notablemente también Ramón mismo mostraba esta actitud típicamente dialéctica de incomunicación/comunicación de la ascesis en sus retiradas en el Torreón y en su ansia de publicar y de actuar en público.

deportista: en la escena de la mente y la (propia) vida. Como Sócrates, Platón, Epicúreo, los estoicos y cínicos, los senos hacen de la (propia) vida (espiritual), que en sí no tiene nada de especialismo, su gran obra de arte, su deporte lúdico y artístico de cada día. En el seno de *Senos*, en lo más profundo de su corazón, (re)suena de manera totalmente artística, literaria e implícita una de las más bonitas sentencias de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel: 'El espíritu es artista'. El seno en *Senos*, como unidad pensativa-ascética, encarna la artísticidad de la flexibilidad espiritual en su forma paradójica: criatura que siempre de nuevo crea a sí misma en su estado naciente sin fin, el mito vivo del eterno retorno de la (auto)creación.

II.5 EL SENO DE LA IMAGEN

Según el notorio cínico Diógenes la fuerza formativa (espiritual) más crucial en el hombre es la imaginación. Es exactamente a esta fuerza íntima que toda la obra de Ramón, y en especial *Senos*, apunta, activa y da forma.¹⁷ Se puede decir que *Senos*, y la obra de Ramón en general, implica una ascesis lingüística, una práctica de entrenamiento – una disciplina artística dinámica, dialéctica de acercamiento a y distanciamiento de la letra - en forma de juego literario en el cual por medio de la palabra poética-lúdica se invita y se promueve concretamente al imaginar. Para conseguir eso la palabra, activada en esta práctica, tiene que concentrarse en y abrir paso a todas las (nuevas) posibilidades literarias-poéticas-retóricas que hay o se puede descubrir en el fondo del lenguaje para

17 En *Pombo* Ramón dice: '...soy solo una mirada ancha, ancha como todo mi cara [...] ni soy escritor, ni un pensador, ni nada. Yo solo soy, por decirlo así, un mirador, y en esto creo que está la única facultad verdadera [...]'. Esto me hace pensar que Ramón por su obra, como Rimbaud, no sólo se ha cambiado en monstruo artístico sino también en *vidente artístico*, estrictamente por imaginación-reflexión *literaria*.

que la producción de la imagen –que lógicamente forma el corazón del imaginar- pueda ocurrir. Y esta 'pueda' aquí es muy importante porque me refiero a la imagen *libre*. La imagen en nivel *imaginario*, que se libra *por* la palabra *de* la palabra, que no se encuentra en la materialidad del signo, sino que sale de el, tanto por la cualidad de este signo mismo como por el hacer del imaginar vivo, como actor protagónico a la escena íntima y psicológica del teatro mental, a la espiritualidad del sentido, de cualquiera que lo lea (aunque necesariamente primero a las de quien que lo lee primero, su inventor), actuando allí, aunque siempre con alguna semejanza esencial en la realización de su actuación, en cada cual de una manera individual, diferente y libre.

Exactamente esta aspiración a un salto cualitativo de la palabra a la imagen que caracteriza tan profundamente a la obra de Ramón -y también a la obra de algunos literatos contemporáneos de él, como Azorín, Jiménez, Miró y Chacel¹⁸-, la pone en una situación paradójica y agonística de delicada lucha artística interna que determina en gran parte el dinamismo típico de su forma, es decir, para dar en el quid de la imagen libre e íntima, el blanco último, hay que usar necesariamente la palabra (literaria) –que además, por ser de sí misma de naturaleza abstracta, en principio es un medio ideal para conseguirlo– pero para hacerlo de una manera realmente eficaz y concreta tiene que tomar una forma poética equilibrada: la retórica, en la cual la metáfora juega un papel crucial (al menos es así en la obra de Ramón), no debe estorbar el salto a la imagen libre e íntima sino *estimularlo*. Esto quiere decir que la retórica, en concreto, la metáfora, no debe ser hinchada y rebuscada (rimbombante), ni tampoco seca y plana (tópica). En 'Los senos del estilo' se expresa esa lucha artística-literaria para

18 Y hasta a la obra filosófica de Ortega y Gasset.

conseguir la forma buena de la palabra (y de la retórica), apta para alcanzar de verdad la imagen, así:

‘Los senos del estilo no son para los logrereros del estilo, que nos componen senos demasiado almibarados, son para los que han ido verificando las palabras sin excederse, pues el exceso es lo peor, lo que pone la trichina en los senos. [...] Perseveremos, amigos puros del estilo, en la busca de sus senos verdaderos, librándonos mucho de usarlo de un modo jactancioso y alardeante, como vaniloquio lleno de argucias falsas. [...] Que sea la festividad de la mañana un rito dedicado a las palabras hasta donde el verbo es verbosidad, pero no verborrea. [...] Toquemos esos senos astrales y desvanecedores que no dejan la saborrea y el sabor a tierra que dejan los otros. Busquemos los senos inefables e indecibles para que haya un nuevo seno de especie distinta en el mundo. Con las combinaciones de nuestras palabras podríamos llegar todos de un modo distinto a encontrar senos miríficos, inenarrables y versicolores, porque el verbo es tan inagotable como el número.’

Para Ramón la palabra poética debe alcanzar y expresar por medio del cuerpo lingüístico-literario un relieve verdadero, debe elevarse: esto –el relieve auténtico de la palabra, su sinuosidad- es lo que los senos del estilo literalmente son. Y este relieve en forma material, en forma estrictamente poética-retórica-lingüística se llama *metáfora*. O dicho de otra manera, las metáforas son las elevaciones, los senos del cuerpo lingüístico-literario, el corazón vital del estilo, su núcleo matinal, su capullo primaveral, su frescura en forma de brote y botón. A diferencia de Azorín, que para alcanzar por la palabra literaria a la imagen libre, íntima y concreta opta para una ascesis que excluye casi por completo a la metáfora

de su obra - que por eso es bastante estática, *gótica*, como ha dicho Umbral con acierto en *Un ser de lejanías* -, Ramón la sostiene como elemento crucial de su obra cambiándola al mismo tiempo, por reforma y transformación profundas, en un recurso verdaderamente poético, fresco y vital.¹⁹ Un recurso que por una sinuosidad sincera apoya de verdad a evocar y provocar la elevación más elevada, la elevación más radical, hasta elevada encima y fuera de la palabra, de la imagen libre, íntima y concreta: de la misma manera como desde el cuerpo de la mujer, escenario básico, crece y se eleva de manera teatral el seno material y corporal saltando de él como saliente elástico, libre e individual, crece y se eleva desde el cuerpo lingüístico formado por la palabra poética de *Senos* el saliente material y corporal de la metáfora, que, metaforizada literariamente en seno, a su turno, desde su propia elasticidad, libertad e individualidad, prepara y apunta –en todos los sentidos, hasta en el sentido teatral– como un trampolín mágico y poético al salto cualitativo por completo fuera y encima del cuerpo lingüístico de *Senos*, a la expresión del seno ideal y espiritual de la imagen libre, íntima y concreta, su unidad imaginaria y esencial. Por eso al final se puede decir que la relieve lingüística-retórica que forman los senos en *Senos* es una suerte de braille: una letra o signo que, saltando por completo la visibilidad material –la vistuosidad retórica-, sumerge, como ocurre a los ciegos en ‘Los ciegos’ con los senos cuando ‘se llenan enteramente de su visión’, por completo en la lucidez concreta y gozosa de la visibilidad ideal, en lo que el pintor Magritte llamaba ‘el ojo del pensamiento’.

19 En eso, el mantener la metáfora en su obra y trabajarla, Ramón se parece mucho a Juan Ramón Jiménez, sobre todo el Juan Ramón Jiménez de *Platero y yo* donde también se trata de alcanzar por medio de una retórica-metáfora fresca, natural y renovada profundamente a la imagen.

II.6 EL SENO DE LA REFLEXIÓN

Apuntando a la imagen libre, íntima y concreta, el seno –como unidad imaginaria y psicológica– apunta al mismo tiempo a la reflexión y al pensamiento: vuelve sobre sí en un movimiento espiritual radical, un ciclo de ensimismamiento, que en otro nivel forma una continuación de su carácter poético básico, de su movimiento primario de signo concentrado en sí mismo, de contradiscurso celular siempre progresando en espiral. Hay bastantes fragmentos en *Senos* que dejan ver los senos en una actitud de reflexión –ya por el mero hecho de ser doble la reflexión está implicada en la unidad del seno de una manera elemental- y de retirada en la soledad de sí mismos, del pensar, mostrando la búsqueda del centro de una manera sumamente plástica, es decir, en forma de senos que se ponen al revés, que dan literalmente la vuelta dentro de sí mismos, se empotran profundamente en la tabla del pecho, así haciendo justicia al doble sentido, a la dialéctica íntima de la palabra seno, que se refiere tanto a la convexidad como a la concavidad. Esos senos, ahuecados como bulto hacia dentro, expresiones cambiadas en im-presiones, introducidos en la caverna mental, liberados al máximo de la vistosidad del la retórica material son lo que en ‘Los senos de Eloísa y Beatriz’ se llama ‘Los senos duros en la inmaterial belleza ideal!’

Esta actitud reflexiva, depuradora y espiritual en cuanto de los senos llega sin duda a su apogeo en uno de los textos finales de *Senos*, ‘Expiación epilodal’, que forma el contrapunto más grande del libro –el golpe más fuerte en el tambor del seno–, que ya se prefigura, aunque de una manera mas suave, en el pequeño texto anterior ‘El ermitaño’. En ‘Expiación epilodal’ se llega por una ascesis pura, que oscila entre bíblica-barroca y platónica-estoica, y por una reflexión radical a un distanciamiento, un sacrificio de la carnalidad de los senos (la pompa

rimbombante que muchas veces tienen), de subrayar explícitamente su vanidad y su crudeza, para poner a la vez la soberanía, la autarquía y autonomía del alma individual, que es el gran responsable, el único inventor de la invención, de la ilusión de los senos.

En está actitud de autonomía, distanciamiento y sacrificio se puede ver una de las características más paradójicas sobre la cual debe disponer el buen jugador, el jugador *libre y sabio*: la capacidad de ponerse en una posición fuera de su propia obra, de volver la vista atrás y reflexionar, de crear una perspectiva objetiva, imparcial y crítica en relación con ella, de no dejarse dominar, seducir y absorber demasiado por ella (y su materialidad) y hasta –como un buen nietzscheano– hacer campaña contra ella de manera soldadesca. Al final sólo así, con esta actitud combativa y agonística de (auto)-superación, se puede mejorar el juego, elevar la calidad de la creación y de la obra de arte porque abre a la posibilidad y la dinámica de la reforma: reconoce una situación de *eterna formación*, tanto del arte como del artista, que ambos son en esencia siempre inacabados, o como dice Ramón mismo: ‘Todo es reformable’.

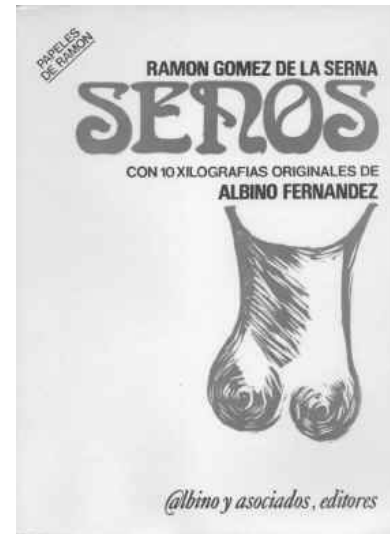
Umbral ha llegado a decir en su ensayo *Ramón y las vanguardias* que Ramón no es capaz de ideas abstractas o morales, que es un primitivo, que como los niños ha quedado en la fase del pensamiento animista y mágico: ‘En nadie se ha dado tan radicalmente la mutilación de una mitad del pensamiento.’ Esta visión romántica de Ramón (y su obra) que Umbral mantiene es por completo insostenible y equivocada. Que Ramón no es un pensador en el sentido filosófico de la palabra me parece evidente, además él mismo siempre ha negado que fuera así. Su obra debe ser tomada por lo que es: una experiencia profundamente *artística-literaria-poética*. Y como ha dicho Mallarmé con acierto, la poesía no se hace con ideas sino con palabras. Ahora bien, lo

que ha hecho Ramón por su obra, por el hacer concreto de su arte literario-lúdico de la palabra, es justo lo contrario de lo que Umbral afirma: crear una actitud poética-pensativa en la cual la escisión y jerarquía tradicionales entre el llamado pensamiento abstracto y figurativo han sido superadas profundamente. Su obra une en una forma literaria nueva ambos tipos de pensamiento de una manera integral y transformada, o sea, no implica una mutilación sino una *aleación*, una aleación literaria y revolucionaria de la esencia de ambos tipos de pensamiento: la reflexión y la imaginación.²⁰

La grandeza y la maestría literarias de Ramón residen exactamente en el hecho de no ser y de no haber *querido* ser un pensador abstracto, moral y filosófico *so capa* de la literatura (*Senos*, por ejemplo, como hemos visto anteriormente implica varias novelas, pero de ninguna manera implica una novela *a tesis*), sino de haber llegado a ser un pensador totalmente poético y literario *por medio de la literatura misma*. En breve, un verdadero *literato*, como he dicho antes, que – como Proust, pero de una manera absolutamente diferente – ha creado por el juego de su ascesis literaria, por la disciplina de la literatura, una obra de pensamiento artística, a la vez lúdica y crítica, que en sus libros cumbres – como entre otros *Senos* – es *literariamente* concreta, individual, plástica, sugerente, poética, imaginativa, pensativa y exploradora hasta las raíces de su expresión, expresa *por* el arte el arte de la literatura por completo *de manera natural*, como *segunda naturaleza*.²¹

20 Por eso mejor que ‘primitivo’ se llama a Ramón – en sus propias palabras humorísticas – ‘porvenirista’.

21 En esto la obra de Ramón – en sus mejores textos – está muy por encima de la obra de escritores posteriores y actuales cuya obra se ha calificado como exploradora, como por ejemplo, Juan Goytisolo, Enrique Vila-Matas y Javier Marías que, respectivamente, han quedado en gran parte en lo programático (lo rebuscado), lo teórico (lo conceptual) y lo retórico (lo hinchado).



Senos (IV), Albino y asociados, Buenos Aires 1979

II.7 EL SENO DE LA VERDAD

En ‘Expiación epilodal’, el texto penúltimo de *Senos*, se habla también de haber llegado por todo los juegos con los senos a ‘tocar la verdad que tiembla en los senos’. La aparición de la palabra ‘verdad’ en este fragmento hace sospechar que el seno en *Senos* además de unidad imaginaria-psicológica y reflexiva-pensativa forma una unidad *moral-ética*. Y, lógicamente, una unidad moral-ética *artística*, que no revela la verdad *detrás* de los senos sino la verdad *de* los senos, los senos en su verdad *literaria*. Como ya hemos visto antes Ramón reforma y depura en *Senos* la retórica que sobre todo como metáfora queda encarnado en el seno. Hay por lo tanto en su obra un movimiento paradójico de contrarretórica dentro de la retórica para transformarla y para llegar a una expresión mejor, una expresión renovada y más honesta: los senos, como los de la mujer en ‘Los senos de la ventana’ tienen que hacer un fino espectáculo de una naturalidad nunca vista, deben ser sinceros, no engañar, ser naturales y auténticos aunque son -o justo porque son- unidades artísticas;

deben ser descubiertos como verdaderos descubridores poéticos que en su descubrimiento fantástico son la total y desnuda verdad, que llevan el sello de su autenticidad en su propia carne, como la mujer en 'Los senos de verdadero Sevres': la veracidad de sus senos, que ella ofrece, es comprobada por un anticuario que los encuentra convincente y verdaderos y por eso los acepta, los compra.

Podemos decir que los senos en muchos textos de *Senos* son o están formándose en unidades morales-éticas, en lo que se llamaba en la Antigüedad grecorromana, un *parrèsia*. El *parrèsia* es el que se atreve a decir la verdad en situaciones arriesgadas, que saca a colación la *paradoxa* contra la *doxa*, contra la opinión establecida y petrificada de la colectividad, se expone con sus palabras y acciones de una manera valiente e individual, dice lo que la mayoría de la gente o los poderosos no quieren escuchar porque no les viene bien y lo dice además, en sus expresiones lingüísticas mismas, de una manera natural, sencilla, espontánea, fresca, honesta, irónica, aguda y hasta provocativa, sin morderse la lengua pero siempre en una forma bien pensada y bien fundada. La relación del *parrèsia* con la verdad es en primer lugar para sí mismo, es íntima, personal, poética y reflexiva, forma una manera de dar forma a sí mismo (moral y éticamente): sólo convenciéndose a sí mismo de la verdad trata de convencer a otros. El *parrèsia* en principio puede ser cualquiera que en cualquier lugar cuestiona y/o se resiste a una situación concreta de engaño, abuso o mal uso de poder, muchas veces son pensadores (como en la Antigüedad griega, Sócrates o Diógenes, o en la actualidad española-vasca, Savater) pero no necesariamente.²²

22 También Ramón mismo muestra en sus actuaciones de orador, de conferenciante una típica contrarretórica (de la cual habla Nigel Dennis en su ensayo 'La oratoria vanguardista de Ramón', en Boletín Ramón 12) que tiene un gran parecido con la actitud *parresíastica*. En *Automoribundia* dice: 'Contra la

Ahora bien, el personaje del seno en *Senos*, encarnación de la retórica-metáfora por excelencia, es, como ya hemos visto anteriormente, en esencia flexible, móvil y universal en cuanto de su actuación espacial y temporal, o sea, en eso parece perfectamente al personaje *parresíastico*, que en principio también puede actuar en cualquier lugar y cualquier tiempo. Pero además el personaje del seno es, como el seno en el cuerpo carnal de la mujer, lo que más se expone, lo que está, por ser saliente del cuerpo lingüístico que busca saltar a su estado imaginario, psicológico de imagen libre, íntima y concreta, arriesgándose mientras se eleva provocativa y valientemente en la visibilidad y el peligro. En 'Variaciones y observaciones' se puede leer: 'Los senos son una especie de valentía de la mujer. "Por tener estos senos", parece que va diciendo, "soy capaz de resistir todas las puñaladas y todos los peligros."' En esta forma, de arte natural, fresco, atrevido y verdadero, le podemos encontrar el seno en muchísimos textos, entre otros, 'Los senos de la guardesas del Rey', 'Los senos de la domedora', 'Los senos del estilo', 'Los senos de Eloísa y Beatriz', 'Los senos de la región de Abay', 'La madre y las dos hijas', 'Senos de Sirena', 'Senos de Castilla' y 'Senos de circo'; estos senos se destacan nítidamente contra los senos de arte rebuscado, marchito, hinchado y hasta falso, que encontramos en una minoría de los textos, entre otros, 'Senos sin botón', 'Los senos falsos', 'Los senos llenos de oro', 'Senos de actriz' y 'Los senos en la playa'.

Esta elevación del cuerpo lingüístico en su forma natural, fresco, atrevido y verdadero encuentra

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

retórica y gráficamente su más alta expresión en la exclamación y el *signo* de exclamación, de los cuales *Senos* de hecho está plagado: se los puede encontrar en la mayoría de los textos. Y según Quintelliano, citado por Foucault en su *Discurso y verdad*, la figura retórica por excelencia de la contrarretórica natural y libre del *parrèsastes* es exactamente la exclamación. Por eso podemos decir que los senos, como unidades morales-éticas, como *parrèsastes* son profundamente (signos) exclamativos.

Pero si miramos los textos de *Senos* más de cerca vemos que la exclamación no es la única figura retórico-gráfica que juega un papel importante en *Senos*: la otra, aunque aparece menos que la exclamación -algo que parece cosa natural porque en su desdoblamiento y reflexión la unidad doble del seno es en esencia *disimétrica*-, es la interrogación y el *signo* de interrogación. Y este signo, podemos decir, forma la otra mitad de la unidad doble del seno *parresiástico* y de su actuación *parresiástica*: la interrogación, como sobre todo ha demostrado Sócrates en su papel de *parrèsastes* por excelencia, hasta forma la base de la *parrèsia*, el acto de decir la verdad: forma el corazón, el motor, de una retórica de la dialéctica, de la entrevista y del diálogo, de una serie de preguntas y respuestas encadenadas.²³ Y si miramos con lupa al signo de interrogación mismo vemos que por ser el principio de una espiral que se mueve hacia dentro, que se enrolla en dirección del centro volviendo sobre sí mismo, podemos decir que encarna y representa con exactitud el movimiento hacia dentro, hacia el centro que, como hemos visto anteriormente, hacen también los senos: movimiento

de reflexión, de esencializarse, de ensimismamiento, de tiro al blanco último de la imagen libre, íntima y concreta del pensamiento.

En breve, los senos en *Senos* no sólo hacen un movimiento ex-céntrico de elevación, de subida hacia fuera, de *anabasis*, que se cifra en el signo de exclamación (o admiración), en el tono alto, en la forma convexa, sino también un movimiento concéntrico de depresión, de bajada hacia dentro, de *katabasis*, que se cifra en el signo de interrogación, en el tono bajo, en la forma cóncava, que dentro de la totalidad del movimiento además es lo más esencial. Y es en este movimiento dinámico de péndulo sin fin -heraclitano por excelencia, porque en su continuo ciclo o revolución el camino hacia arriba es lo mismo que el hacia abajo-, donde se renueva la creación y se crea lo nuevo, que quizás resida la profunda verdad de los senos de *Senos*, la verdad que su verdad es una profundidad sin fin que igual pasa por los altos, que 'siempre es revolucionaria', como dice Onetti de la verdad en *Dejemos hablar al viento*. Si esto de verdad es el caso, su verdad quedaría perfectamente expresada por los versos finales de *Las flores del mal* de Baudelaire, que rezan así: 'Tirarse de cabeza en el abismo, ¿Cielo o Infierno, qué importa? ¡Al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo!'

23 Notablemente es exactamente en el 'discurso' de *Las flores del mal* de Baudelaire donde se da un ejemplo explícito e ideal de esta retórica de la dialéctica y la entrevista por medio de interrogaciones y exclamaciones encadenadas: demuestra que tiene posibilidad de transposición a una situación sumamente literaria y poética.

SOBRE LAS ILUSIONES CONFORTADORAS ¹

MIGUEL CATALÁN
mccatalan@uch.ceu.es

Las ilusiones autocomplacientes o confortadoras resultan en general tan necesarias como beneficiosas, y por tal motivo todo el mundo las practica a todas horas ante las adversidades más variadas; de hecho, quien cree no engañarse nunca es quien suele hacerlo de manera más eficaz: aquel que se tiene a sí mismo en la mayor estima, por ejemplo, o atribuye sus acciones sólo a motivos desinteresados, o nunca duda de su buen juicio. Como escribió en cierta ocasión Bulwer-Lytton, la persona más fácil de engañar es el propio yo. (...) En general, tampoco la capacidad intelectual aumenta en lo más mínimo la conciencia de cómo distorsionamos de manera interesada nuestros contenidos mentales: en una reciente investigación del profesor de psicología en la Universidad de Cornell Thomas Gilovich, nada menos que el noventa y cuatro por ciento de los profesores universitarios encuestados declaró desempeñar su trabajo mejor que sus colegas. Sólo con un seis por ciento más, *todos* los profesores universitarios encuestados habrían desempeñado mejor el trabajo que sus colegas. Llegados a ese punto, encontrar a sus colegas sería el único problema que quedaría por resolver.

Tales acrobacias de la voluntad autoengañadora son tan universales que afectan incluso a quienes dedican su vida a estudiarlas. Así, cuando en 1920 Sigmund Freud ve pasar de largo la posibilidad de obtener el Premio Nobel y siente desvanecerse con ella la única ilusión que animaba sus últimos años de vida, escribe a Karl Abraham:

«He soportado bien que el Premio Nobel pasara por mi lado por segunda vez, y he comprendido también que ese reconocimiento oficial no estaría de acuerdo con mi estilo de vida»².

La reproducción del mecanismo autoengañador en dos oraciones yuxtapuestas y contradictorias (la primera refiriendo una desagradable noticia, la segunda sugiriendo que en realidad esa noticia desagradable ha sido más bien agradable) es compatible con otra misiva anterior, esta vez cuando la puerta aún estaba abierta, al enterarse de que Robert Bárány había obtenido el premio en 1914:

«[me ha] producido tristeza ver qué impotente es un individuo para ganar el respeto de la masa. Sabe que no me importa [del Premio Nobel] sino el dinero, y acaso la sal y la pimienta de molestar a alguno de mis compatriotas»³.

La de Freud es una reacción muy común. Cuando por fin se nos deniega un bien por el que habíamos suspirado largo tiempo, solemos sufrir unos momentos de amarga decepción; superada esa primera fase, empero, comienzan a darse cita en el teatro de la imaginación buenas noticias, quizá un poco tardías, aunque excelentes en su conjunto; y es que concurren tantos motivos para desechar el bien antes ansiado, para rebajar sus excelencias y reducir su brillo, que nos sorprendemos de haberle dado en el pasado, cuando aún teníamos esperanzas de conseguirlo, una importancia tan grande; nos parece increíble haberlo juzgado bajo una luz tan favorable, sin los necesarios matices que ahora sí vemos en estos momentos de *lucidez*. La brusca erupción de pústulas en la piel del bien perdido lleva con

1 [Fuente: Miguel Catalán, *El prestigio de la lejanía*, Barcelona: Ronsel, 2004, pp. 44-47].

2 Carta del 31-X-1920.

3 Carta del 31-X-1915 a Sandor Ferenczi.



Ramón, cortesía del Archivo General de la Administración

frecuencia a crear todo un universo colmado de poesía; un mundo arborescente de razones espinosas que ya nunca perforarán nuestra piel. Valga como ejemplo de lo diversos, creativos y a veces disparatados que suelen ser estos razonamientos a toro pasado los esgrimidos por el escritor Ramón Gómez de la Serna. Gómez de la Serna, uno de los ingenios mayores de la historia de la literatura española, nunca alcanzó a sentarse en un sillón de la Real Academia Española que, sin duda, merecía de sobra. Ya exiliado en Argentina, sobrellevando la penuria de sus últimos años, privado de las colaboraciones periodísticas que le habían ayudado a sobrevivir y olvidado de sus antiguos amigos y lectores españoles, dedica todo un capítulo de sus autobiográficas *Nuevas páginas de mi vida* a dar razones por las cuales no vale la pena ser académico (la numeración es mía):

En primer lugar, los miembros de la Real Academia Española no son tan inmortales como dicen: en cierta ocasión se revisaron los bustos guardados en el sótano y muchos de ellos no pudieron identificarse. En segundo lugar, el vacío central de la mesa circular produce vértigo. En tercero, la Academia tiene algo de póstumo: una “reunión de inmortales cuya ocupación principal es esperar que muera alguno de ellos”. En cuarto, el de Secretario Perpetuo le parece un título de intolerable osadía: ¡cómo se ríe la muerte cada vez que agarra a uno de esos secretarios perpetuos! En quinto, las recepciones de nuevos académicos son crueles porque dejan en la antemuerte al nuevo académico (los académicos mueren dos veces: una al salir de la institución y otra al entrar). En sexto, la pechera del frac parece un baberito. En séptimo, las sesiones se dedican a desollar palabras como si fueran ratones. En octavo, un anciano académico se compró un botijo pintado de verde después de leer la definición de “botijo” en el diccionario de la casa, y al día siguiente murió envenenado por la pintura que rezumaba con el agua. En noveno, no se admiten mujeres porque con la pérdida de caracteres sexuales de la vejez a ellos les llamarían académicas, y viceversa. En décimo, él nunca se sentaría en un viejo sillón desvencijado que tiene en los brazos el reuma articular y retórico de su antiguo ocupante. En undécimo, al entrar en la Academia es preciso olvidar el ardor de la juventud y la defensa de lo original. En duodécimo el “Limpia, fija y da esplendor” es un lema de limpiabotas. En decimotercero, las ventanas que dan al jardín vienen cegadas por mármoles. En decimocuarto, los académicos tienen la circunstancia agravante de actuar en cuadrilla. Y en decimoquinto, los residentes cometen el absurdo de usar frac con corbata negra. «Que les den todos los honores que quieran, que yo gozaré sólo el honor ilimitado de no haber entrado, estado en que además no se pierde cierto

romanticismo misterioso que es el perfume mejor de la vida»⁴.

Este inventario de espinas de rosa sobre la tumba de la esperanza perdida ha sido reducido a un solo trazo por el infalible pulso de Marcel Proust. Transitamos un pasaje de *La prisionera*, ya muy próximo el ataque mortal que sufrirá Bergotte en el museo *Jeu de Paume* mientras contemple la *Vista de Delft* de Vermeer:

«No se llega a ser feliz, pero se hacen observaciones sobre las razones que impiden serlo y que hubieran permanecido invisibles sin estos bruscos agujonazos de la decepción».⁵

4 “Soy de la Academia de la Real Gana”, pp. 134-139 de *Nuevas páginas de mi vida* (Madrid: Alianza, 1989). Un escrúpulo de precisión o justicia nos acomete en este punto, pues Gómez de la Serna siempre mostró su desacuerdo con lo que pudiéramos llamar la “Academia real” (Vid. *Ramón Gómez de la Serna*, de J. Camón Aznar, p. 70). No obstante, el triste declive de Ramón en Argentina encaja con la convicción de que se ha cerrado para siempre toda posibilidad de ingresar en una Academia más acorde con sus ideales de la mano de unos académicos diferentes. No deben pasarse por alto las alusiones a la “inmortalidad literaria” en clave menor de la tertulia de Ramón en el Café del Pombo: «En Pombo nadie resultó un fracasado, pues estuvo dentro de la circunferencia gloriosa del Café (...) donde hay siempre una cierta inmortalidad accesible» (Ídem. pp. 96-7) o a “otra justicia literaria”: «(...) misioneros de una justicia literaria frenética frente a la injusticia literaria irreparable que rige fuera de las modestas cuevas de los cafés» (Ídem, pp. 94-5).

5 Proust, Marcel, *La prisonnière*, París: Flammarion, 1984, p. 281.

TAUROMAQUIA RAMONIANA

LUIS BUENO OCHOA
lubuoch@teleline.es
Madrid, febrero de 2008

Con su aspecto melancólico repetía que el torero "no es suicida, sino asesino de sí mismo", y por eso tiene que tener esa palidez de asesino que él llevaba encima.

Ramón Gómez de la Serna,
EL TORERO CARACHO.

UNO

El torero Caracho (1926)¹ de Ramón Gómez de la Serna es la novela que sirve para justificar esto que venimos en denominar, tal como reza el título que encabeza esta colaboración, tauromaquia ramoniana: en suma, la forma de relacionar la obra de Ramón con el mundo de los toros. Y, fruto de esta complicidad, precisamente, hay que destacar, por encima de todo, la plástica y el diálogo con la muerte que tanto caracterizan al espectáculo taurino.

La plástica que se advierte en el rito de los toros tenemos que asociarla, inevitablemente, a la pintura. A nadie se le podrá pasar por alto que la pintura fue una de las debilidades de Ramón. De hecho, se le ha llamado en no pocas ocasiones el Picasso literario². El recurso pictórico en consonancia con lo

1 Las citas que se dirán se corresponden con la edición de las Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1997, vol. X, págs. 643-787.

2 Así, por ejemplo, el *Prologorio* con el que Alfaqueque inicia su estudio con ocasión del centenario de Ramón habla de

taurino es, ciertamente, una buena manera de dar entrada a artistas admirados por Ramón como Goya, Velázquez, el Greco o el propio Picasso (entre otros); sin que sea de recibo a estas alturas omitir esa otra faceta artística, como dibujante, del propio Ramón. Tampoco debemos dejar en el olvido la vinculación existente entre la plástica y una actividad artística pujante, por novedosa, en la época en que se publica la historia del torero Caracho como es el cine. A ello volveremos, aunque con muy escasa dedicación, más tarde.

La muerte es, también, el otro tema estelar que se identifica plenamente con lo ramoniano. Nótese, en este caso, que, ya sea por constituir una forma de llegar hasta el neoestoico Quevedo (porque, cómo decirlo mejor y más rápidamente, "vivir es morir viviendo"³), ya sea porque, de otra manera, no es fácil percatarse de la impronta de algunas de sus obras como, por ejemplo, *Morbideces* (1908), *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) o, incluso, la crucial *Automoribundia* (1948), la muerte es, cabría decir, una constante, o sea, algo recurrente cuando no socorrido en las creaciones de Ramón.

DOS

Tras enmarcar esta doble visión como símbolo del vínculo entre la obra ramoniana y el mundo taurino nos disponemos a conferir continuidad, con pretendido orden, a los dos aspectos resaltados, pintura y muerte, no sin antes hacer una fugaz incursión en el humorismo. Humorismo que, dicho sea de paso, no

él como Picasso de las letras. Rafael Flórez: *Ramón de Ramones*, Madrid, Bitácora, 1988, pág. 11.

3 Recordemos, pues: "Y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo". Francisco de Quevedo: "Sueño de la muerte", en *Sueños y discursos*, ed. de Felipe C.R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973, pág. 195.

deja de estar presente, al menos como contrapunto, como deriva tragicómica, más en concreto, en todo cuanto tenga que ver con Ramón. Y, puestos a descender a algún detalle que justifique o ejemplifique lo anterior, podemos recordar algunos episodios que nos ayuden a introducir esta especie de idilio de Ramón con la fiesta de los toros; a saber:

Las imágenes de un Ramón *antitorero*, al menos estéticamente hablando, en unas secuencias de *Esencia de verbena* (1930), dirigida por quien puede ser considerado uno de sus discípulos, atrabiliario confeso, Ernesto Giménez Caballero (conocido por el pseudónimo *Gecé*). Ramón entra a matar, una y otra vez, como si el estoque fuera una ametralladora, a un toro imaginario de cartón piedra, con una cargante *vis* cinematográfica. La silueta de Ramón está en las antípodas del arte del toreo: se trata de un simulador de torero, bajito y regordete, que se desgañita con formas y ademanes que propagan ansiedad, que distan del temple más elemental ante el riesgo de ser cogido, volteado, por la bestia. Sin embargo, no puede deducirse falta de respeto en esta actitud cómica. Ramón no podía dudar que los toros eran cosa seria y que había que desterrar, aun no exento de ironía, el humorismo de los críticos. En una escena del relato sobre el malogrado Caracho se puede leer que el crítico, asimilado a humorista, es “lo peor que le podía ocurrir a la fiesta, que está necesitada de que hagan la reseña los desconsolados dueños de funeraria... Es algo muy serio para dejarlo en manos de un humorista” (pág. 724).

Ramón fue, conviene recalcarlo, un auténtico aficionado a la fiesta. Incluso demostró tener toreros favoritos, algo que pasa por ser imprescindible para el verdadero aficionado; pues los toros vistos sin fervor militante, esto es, ya sea a favor o a la contra, de una u otra figura del toreo, terminan constitu-

yendo un espectáculo ayuno de pasión y, por ende, desprovisto de interés. Algo parecido pasa, según comentan los entendidos, con el fútbol; es decir, que si no se asiste al espectáculo *sintiendo unos colores* -o en contra de unos colores- la cosa se queda en comedia insulsa (algo que no pasa de ser mero regodeo de ejercicio gimnástico asistido de esférico sobre el césped durante casi dos horas, muchas veces interminables por el aburrimiento que suelen concitar). Pues bien, Ramón fue un aficionado en sentido propio y verdadero. Así lo ha revelado, por ejemplo, uno de sus biógrafos, Mariano Tudela, al señalar que las admiraciones taurómacas de Ramón hacían que nunca faltase cuando toreaba Marcial Lalanda y que fuera un ferviente seguidor, hasta el paroxismo, de Juan Belmonte⁴; y, asimismo, no está de más hacer notar que en la obra enciclopédica por antonomasia de los toros, *summa taurina* conocida por el nombre de su promotor, el *Cossío*, se llega a afirmar, a propósito del relato sobre el torero Caracho, que “no es exagerado decir que esta novela es la más original e importante con que cuenta la literatura taurina”⁵.

4 Cfr. Mariano Tudela: *Ramón Gómez de la Serna. Vida y gloria*, Madrid, Hathor Ed., 1988, pág. 116. El precitado biógrafo de Ramón prosigue aclarando que “la fiesta nacional atrae poderosamente a Ramón” (pág. 116) y que “*El torero Caracho* es una brillante aproximación al mundo de la tauromaquia [...] que no es, naturalmente, ni lo pretende ser en manera alguna, la novela de los toros, sino la novela de un torero, el formidable *Caracho*” (págs. 116-117); para terminar de decir, con ánimo conclusivo, que “*El torero Caracho* es el libro capital de su autor en este año 1926 y, también, una de sus novelas fundamentales. Tiene olor a sangre, tufo a albero, fragor de tarde calenturienta y aroma de buen cigarro de La Habana” (pág. 118). En sentido similar, Camón Aznar llega a afirmar que con *El torero Caracho* “Ramón ha construido una novela completa, redonda [...] Pocas veces ha alcanzado su prosa mayor frescura, mayor energía expositiva, mayor exactitud”. José Camón Aznar: *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Prólogo de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pág. 344.

5 José María de Cossío: *Los toros*, vol. 8 (Literatura y periodismo), Madrid, Espasa Calpe, 2007, pág. 263.

¿Cómo no iba a impactar a Ramón la asociación entre toros y pintura? Ramón fue un escritor que escribía como si sostuviera en su diestra un pincel (y no infrecuentemente, por cierto, una brocha). Párrafos cortos, secuencias que manchan el papel con desmesura efectista, hacen de Ramón, como él mismo se definió alguna vez, algo que se parece mucho a un "pintor de caballete"⁶. Podría ser calificado, por tanto, como *escritor-pintor*; en oposición a esa otra clase de escritores que se aproximan más al género musical. Estos últimos, los *escritores-músicos*, así podríamos llamarlos, reparan en el ritmo, la melodía, la armonía y, en último término, en la improvisación, como ha dicho el famoso escritor japonés, de radiante actualidad, Haruki Murakami, quien "asegura que su escritura surge directamente de la música de jazz y que si no fuera por el jazz nunca habría sido capaz de escribir novelas"⁷. Contrariamente a lo anterior, el estilo, la forma de escribir -plástica- de Ramón tiene que ver con la discontinuidad, con los contrastes; que huyen de lo armónico por su propensión a una pretenciosa perfección que puede acabar impidiendo respirar (léase crear)⁸. Al final, no sería aventurado referirnos

6 Véase, por ejemplo, el retrato que hizo Ramón sobre Wilde en el que se recoge esta observación: "Yo, que en medio de cierta indiferencia de biografías como ésta cuando estaba muy lejos de ser moda el biografiar a todo trance, sentía, sobre todo, el arte del retrato como pintor de caballete". Ramón Gómez de la Serna: "Oscar Wilde", en *Otros retratos*, incluido en el volumen de *Retratos completos (1941-1961)* de la edición citada de las OO.CC., Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, vol. XVII, pág. 686.

7 Véase la glosa que firma Andrés Ibáñez, titulada "Matrimonios imaginarios", en el Suplemento ABCD, Las Artes y Las Letras, semana del 26 de enero al 1 de febrero de 2008, pág. 6.

⁸ Sobre la *discontinuidad* en Ramón, aun cuando acotada a su faceta como retratista y/o biógrafo (nada extraño al ocuparnos de su torero Caracho, una *falsa* novela, como ha apuntado Carolyn Richmond en el Prólogo a la edición de la obra que nos

a una tensión dialéctica entre los escritores que se desenvuelven en el espacio, con visos de permanencia, como su medio natural; y, como contraposición, aquellos otros que aspiran a sintonizar (sincronizar), efímeramente, con Cronos, dios del tiempo. Espacio y tiempo, como se puede apreciar, acogen opciones (que se traducen en formas ser-crear) antagónicas.

Al adentrarnos en la novela vemos cómo se recoge un variado muestrario de alusiones a la pintura y, en particular, a varios de los pintores favoritos de Ramón. Así, por ejemplo, hacen acto de presencia "dos caballos blancos que tenían tipo de caballos del hambre y de la muerte, de los que aparecen en los cuadros macabros del Bosco" (pág. 690), con los que Ramón encuentra la inspiración en el tríptico jardín de las delicias. Las lanzas de Velázquez, también en tono de rendición, son metafóricamente empleadas, con deriva goyesca, al referirse al "lancero de unos tercios desusados, el hombre escapado del cuadro de las lanzas, que quería probar que su lanza era lanza auténtica contra los mamelucos" (pág. 702). En otro momento no se resiste a citar uno de sus cuadros favoritos al exclamar "¡Quizá se esboza en ese lienzo, pintado con sangre de banderilla, el cuadro de *La cogida del torero* o de su apoteosis!" (pág. 731). Otro tanto ocurre cuando describe el toreo de Cairel, el oponente de Caracho: mientras decía de éste que su estilo era animado y sanguinoso, en aquel, en cambio, "su toreo era un toreo del Greco, que dejaba a todos turulatos" (pág. 755). Velázquez aparece de

ocupa; cfr. pág. 37), puede hacerse mención a un pasaje del ensayo de Ponce, según el cual, "la estructura de las biografías de Ramón está siempre montada sobre la discontinuidad. Las mantiene una férrea disciplina interior, pero al manifestarse externamente proceden por saltos y enriquecimientos progresivos. La estructura es una consecuencia directa de los planteamientos del escritor". Fernando Ponce: *Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Unión Editorial, 1968, pág. 118.

nuevo cuando se describe el trágico desenlace del contrincante de Caracho: "Cairel, con un lado de la cara como el Cristo de Velázquez, bajo sangre y pelo caído, cayó por fin en el pozal seco de la pista" (pág. 769).

La muestra anterior no agota, ni mucho menos, ese recurso a la plasticidad que es constante en el quehacer ramoniano. De hecho, podemos desembarcar ahora, a título complementario, en una actitud tan taurina como es la del arte del insulto; y sólo tras hacer una parada en la fonda de los senos-pitones, retomar, para finalizar, el guiño cinematográfico que ya fue anticipado.

El insulto alcanza casi la dimensión de género; su plasticidad nos sitúa en parámetros de plenitud, cabría apostillar. El protagonismo lo tiene ahora la plaza, es decir, el gran Senado, que se siente "dueño de la vida y cimentado en la tarde espléndida" (pág. 697). Se pasa del simple "ladrón" al "estafafor de sudores", "engañador de la industria" y "cómplice del miedo". Se sustituye la mención de torero, matador por mejor nombre, como tercia Ramón, por la de "sepulturero". Se habla de "camándulas", "asaúra", y "so primo" (pág. 718) e, implacablemente, no cesan las llamadas, a veces entre exclamaciones, a los "robajornales", "sanguinarios", "renegados", "mandrias"; sin olvidar al "so maleta", "cobarde", "tío jindama", "capón" (pág. 719) y "parricida", para concluir con el apelativo más sencillo y, tal vez, más hiriente, de "mal torero" (pág. 720).

Los senos, y su símil con los pitones, son también un ejemplo elocuente del aspecto plástico en el que estamos. La sensualidad, en clave analógica, con la que se consuela el matador mezcla realidad y deseo; y es que "nadie puede sentir la dulzura de unos senos como el que ha sentido el golpe de unos pitones de miura y ha sido descamisado tantas veces como yo..." (pág. 742). La plasticidad de los

senos, una tautología, valdría decir, ya había sido objeto de atención en una de las entradas del *Senos* (1917)⁹ de Ramón titulada "Los senos del arte". Aunque empezaba diciendo que "los senos del arte apenas existen. Se materializan en la pintura y pierden su verdad, apareciendo como una cosa ficticia" (pág. 570), Ramón realiza un ejercicio magistral de taxonomía en cuanto al conjunto senos-pintores. Así, durante las páginas 570 a 572 pasa revista a los senos que pintaron Boticelli (senos de mujeres que parecen que los darán deseos de sí mismas a ellas mismas); Cranach (senos de mujeres góticas, idiotas e incitantes); Bronzino (senos vestidos de cortinaje); Tintoretto (los senos más verdaderos del arte, con sus pezones como nadie los ha pintado); Rubens (los senos más falsos); Tiziano (senos como piñas naturales); Goya (senos discretos y elegantes); Velázquez (senos duros y toscos); Watteau (senos como peritas sanjuaneras); el Greco (senos como lengüetas, como triángulos caídos) y Teniers (senos como calabazas sonrosadas), para terminar admitiendo, en un tono un tanto irreverente que no es seguro que buscarse escandalizar, que "el seno -en singular- que más me ha conmovido del arte es el de una Virgen embarazada que se oculta en una iglesia de Malinas que casi no enseñan los guías" (pág. 572).

Si la plasticidad de los senos resulta reconfortante en un contexto taurino que, como hemos visto, trae causa de su asociación con los pitones del toro, llega el momento de retomar el carácter cinematográfico de la pasión taurómaca ramoniana. Como ha resaltado Carolyn Richmond en su prólogo a la edición citada, *El torero Caracho* "se presta igualmente a una lectura cinematográfica [...] En parte *documental*, en parte *film de invención*, *El*

9 Las citas de *Senos* que se dirán se corresponden con la edición citada de las OO.CC., Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1998, volumen III, págs. 531-697.

torero Caracho contiene un homenaje implícito al séptimo arte, lo cual, lejos de disminuir la fuerza e intensidad de sus dramático final, le presta en cambio una dimensión óptica sumamente enriquecedora" (págs. 37 y 38)¹⁰. Esta lectura cinematográfica nos puede servir para incidir, todavía más, aun a modo de recapitulación, en este aspecto plástico de la obra que dedicó Ramón a su pasión taurina.

CUATRO

"La muerte -como ha precisado Tudela refiriéndose a la novela sobre *Caracho*-, tan presente en todos los relatos taurinos, adquiere rasgos que parecen insuperables"¹¹. La muerte es el tema central pues, de un lado, como suerte final, conlleva necesariamente la del toro; y, de otro, el coprotagonista de la fiesta, el torero, se identifica, forzosamente, con la acción de matar-sacrificar (de ahí la mención de matador, mejor que la de torero, como ya se ha dicho antes) que, además, ha de asumir el riesgo de la cogida y ser víctima, por lo tanto, del desenlace fatal.

La muerte constituye, en efecto, el tema principal hasta el punto que a través suyo se accede a otras temáticas. Y así, ciertamente, el recorrido del relato sobre *Caracho* que ahora se propone da paso a la verdad; al destino (puesto en relación con el azar, la

10 Richmond detalla en las páginas relacionadas diversos momentos del relato en los que aprecia "una sensación de escenario cinematográfico". Así, se remite a los capítulos XIV (cuando se contempla la posibilidad de trasladar al cine el arte de *Caracho* con ocasión de la aparición del representante de la empresa Kilometrón); XV (cuando se alude, por ejemplo, a las "películas en cajas de mermelada o actores en cuchitriles espesos de luz eléctrica rancia") y XVIII (que al dar cuenta de la noticia de la muerte de Cairel por "radioemisión" y de la (melo)dramática muerte de *Caracho* en su casa parecen recrear una escena de película muda).

11 Mariano Tudela: *op. cit.*, pág. 118.

providencia y la fatalidad); al sexo; al aburrimiento; a la patria y, por último, a la indumentaria.

La suerte última, la suerte final, equivale a la verdad, a la hora de la verdad. Así, se deja constancia de que "el toro, en colaboración con los picadores, sembró la plaza de verdad, la verdad más verdadera, verdad de hospital, escrita con el descarten de las operaciones realizadas al por mayor" (pág. 667). No falta tampoco cierta actitud mesiánica; así se afirma, por ejemplo, que la corrida, como fiesta del domingo, es "como una rodaja de verdad, un trasunto de la diversión de la vida, la guerra y la paz", que tiene lugar en domingo, siendo éste "el séptimo toro de toda corrida de domingo" (pág. 727).

La suerte, el azar, mantienen una relación polémica, por confusa, con la providencia, con el halo de fatalidad tan presente en el mundo taurino (sin que venga al caso arribar en un terreno próximo como es el de las supersticiones). El azar se define como tener "suerte para descubrir el azar de cada cornada" (pág. 646), puesto que, si no hay otro remedio, "realmente, cuando se muere tan por azar, es que se está tan señalado por la Providencia que no admite réplica la muerte. Se es víctima del juego de los dátiles a que la Providencia se dedica con su afilada faca" (pág. 669). La faena se parece mucho a un vals con la muerte. La incertidumbre está servida, pues, como si se tratara de "un toro del que no [se] sabe la querencia hasta la hora de meter el estoque" (pág. 703).

Con todo, la fatalidad se impone porque aunque "se hizo lo que se pudo... Uno obedece a la Providencia..." (pág. 705), sin que constituya un sacrilegio "la rabia íntima contra la fatalidad", la "gran revolución contra el Destino" (pág. 779) que tiene como presupuesto un hombre al servicio de una misión: "Seré torero pase lo que pase" (pág. 647), empieza diciendo *Caracho* en los primeros lances de su historia.

El sexo, como algo furtivo, es compañía inseparable del matador. Rosario, la querida del torero, está siempre disponible para el descanso del guerrero: "la Rosario, la jamona calurosa en cuyo agrado se prepararía para el suceda lo que suceda del día siguiente" (pág. 659). La sensualidad, como comprobaremos, no está ausente: Caracho acariciaba "los dulces pliegues de la exuberancia"; "iba con ganas de última cena y extremaunción de caricias" (pág. 661); la relación sexual, el reencuentro con el instinto, hace del "goce trémulo" (pág. 777) un (auto)homenaje que se celebra ante la posibilidad de que la despedida (de una eventual cogida) se torne definitiva.

El aburrimiento (*tedium vitae*, como decían los clásicos y evocaba, entre el fastidio y lo sublime, Wilde¹²) bien pudiera ser considerado la antesala de la muerte. El aburrimiento lo invade todo; es decir, tanto dentro como fuera de la plaza, que es el ruedo de la vida. "El maravilloso aburrimiento penetraba en todos contra su voluntad de no aburrirse [...] Nunca el caudal de aburrimiento es tan grande, tan portentoso y tan anfiteátrico como en los toros" (pág. 698). No queda la vida *extrataurina* excluida del

12 *Atormentar mi juventud con hirientes puñales de desesperación./ Vestir, a esta despreciable edad, una vistosa librea./ Dejar que cualquier vulgar ratero hurque en mi tesoro./ Mezclar mi alma a la ondulante cabellera de una dama./ Y no ser más que un mero lacayo, novio y chambelán de la Fortuna./ Juro que detesto mi situación./ Estas cosas valen menos para mí que la volátil espuma/ En las crestas del mar, menos que la luz del verano/ Donde flotan la flauta del cálido viento y un aire sin semillas./ Prefiero permanecer aparte, lejos de la turba escandalosa de tontos/ que deforman mi vida con sus grotescos gestos, sin conocerme./ Un ruín y bajo techo de escondite le viene mejor/ A la breve estancia de esos vagos malditos./ Mejor evitarlos que retroceder a la ronca caverna del conflicto/ Donde mi alma inocente besó, por primera vez, la boca del pecado.* Oscar Wilde: "Tedium Vitae", trad. de Humberto Saldaña, incluida por Dulce María Zúñiga al final de su trabajo titulado "Elogium del Taedium Vitae", en *Tedium Vitae*, núm. 6 (XII/2007), [www.tediumvitae.com]-[Consulta: 20-II-2008].

aburrimiento: "Se ve que la vida es el aburrimiento supremo; pero que el aburrimiento debe ser algo radiante y verdadero como el de la tarde en la plaza" (*ibíd.*). No queda otra alternativa que aceptar ese aburrimiento que comparten las dos clases de vidas, la taurina de la plaza, y la *extrataurina* del ruedo de la vida; se trata, pues, de acatar lo que deviene inevitable porque "hay que saber aceptar ese aburrimiento comprendiendo que la vida es más sórdida y aburrida fuera" (*ibíd.*).

Las alusiones a la patria y al mundo de los toros están en cualquier guión; no en vano la fiesta de los toros es comúnmente conocida como la fiesta nacional. Aludir, entre exclamaciones, a la "¡Gran corrida patriótica! [...] en el arrojito de la España temeraria" (pág. 726) termina haciendo de los toreros, con evidente exageración, modelos de ciudadanos: no sólo dan ejemplo de cómo luchar y vencer sino que se erigen en "los más grandes patriotas porque se juegan la vida gratis" (pág. 730).

La indumentaria constituye uno de los ingredientes principales de la liturgia taurina y con ella nos prestamos a concluir este paseillo con la hora final. "El traje de luces negro y oro de la muerte" (pág. 787) es una imagen crepuscular que repara, con insistencia, en la idea tenebrosa, imbuida de miedo, incluso pánico, ya que "siempre el vestirse para la corrida tiene algo de amortajamiento y embalsamaje" (pág. 749).

CINCO

Toros, pintura y muerte. Este es el mosaico que acoge la narración sobre el matador Caracho. Melancolía, palidez y asesinato son, pues, aspectos correlativos que se citaban en la entradilla (*vid.* pág. 706), antes incluso de desbrozar y dotar de contenido a eso que hemos llamado, tal vez efusivamente, tauromaquia ramoniana. Sin embargo,

lo que no se puede perder de vista es que la novela de Caracho se convierte en un relato que tiene todas las trazas de constituir una biografía; una *falsa* novela, si se quiere, como se anotó antes, pero biografía al fin y al cabo.

Los dos aspectos tratados, pintura y muerte, que conforman el diálogo con el mundo de los toros, representado éste a través del torero Caracho, no son los únicos que se dan cita en el relato. Aparecen otros más; no obstante, son estos dos, a esa conclusión se ha llegado, los que simbolizan más nítidamente qué conjunto de imágenes quiso transmitir el genio de Ramón.

Con miras a ir rematando la faena, debemos situarnos en el trance final de la historia. Éste, por sí mismo, constituye una suerte de igualación, concluyente, de los rivales Caracho y Cairel (de la pugna, aparente al menos, entre *carachistas* y *cairelistas*), quienes, en aquel último momento en "que iban a quedar perdidos y quietos para siempre, se veía lo que el público miente a sus héroes para llevarlos a la muerte, que es donde todo gesto se pierde" (pág. 787). Parece como si, al final, todo esfuerzo fuera en balde; como si nada mereciese la pena. Esa sensación de vacío y sin sentido supo ser captada por unos de nuestros poetas al admitir, con clarividencia, que "después de todo, todo ha sido nada"¹³. En fin, con cierto regusto de crueldad

gratuita, como si se tratara de una actualización de algunas de las escenas de *El árbol de la ciencia* (1911) del nada ramoniano Baroja, se desemboca, fatal e irreversiblemente, "en la corrida a puerta cerrada del domingo interminable del cementerio...".

13 No creo que sea éste el momento para resistirse a la tentación de citar el poema completo, dedicado a Paula Romero, nieta del poeta, que dice así: *Después de todo, todo ha sido nada,/a pesar de que un día lo fue todo./ Después de nada, o después de todo/ supe que todo no era más que nada./ Grito "¡Todo!", y el eco dice "¡Nada!"/ Grito "¡Nada!", y el eco dice "¡Todo!"/ Ahora sé que la nada lo era todo,/ y todo era ceniza de la nada./ No queda nada de lo que fue nada./ (Era ilusión lo que creía todo/ y que, en definitiva, era la nada.)/ Qué más da que la nada fuera nada/ si más nada será, después de todo,/ después de tanto todo para nada.* José Hierro: "Vida", en *Cuaderno de Nueva York*, Madrid, Hiperión, 1998.

SILUETA DE UN GREGUERISTA: CARLOS FLORES

LUIS LÓPEZ MOLINA
lopezmol@infomaniak.ch
febrero 2008

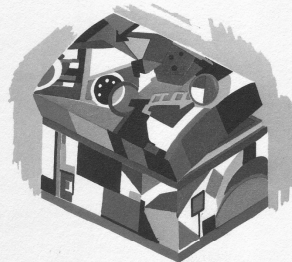
El presente artículo está motivado por la lectura y relectura de las greguerías de Carlos Flores. Por una parte, las reunidas en un libro: Baúl de greguerías, Diputación Provincial de Cuenca, 2006, 196 páginas. Destacables en él la calidad tipográfica más el diseño e ilustraciones interiores de Miguel López Vázquez y el motivo de cubierta de Sonia Delaunay. La palabra “baúl” evoca capacidad, amplitud de contenido y éste es exactamente el caso, puesto que el número de greguerías se acerca a dos mil. La mayor parte de ellas habían sido ya publicadas en la revista Crónicas de Cuenca entre junio de 2003 y el mismo mes de 2005. El autor ha tenido la amabilidad de enviarme casi otras mil, procedentes de la misma revista pero posteriores a las primeras.

Flores adopta una actitud modesta. La dedicatoria de Baúl -“A la memoria de Ramón Gómez de la Serna, genial inventor de las [greguerías] auténticas”- no deja lugar a dudas. Mero seguidor o imitador, las tuyas no pasarían de ser reflejadas o “apócrifas” (así las llama).

En todo caso, Flores se revela como un greguerista caudaloso, rico de registros y acertado casi siempre. Leerlo estimula, divierte unas veces y acongoja otras. Es verdad que entre Gómez de la Serna y él hay **coincidencias** suficientes para justificar en uno la condición de discípulo o seguidor del otro, pero también **discrepancias** reveladoras de una personalidad propia de cada uno.

Me explicaré, hasta donde me sea posible, distinguiendo varios aspectos. Daré a la vez ejemplos, con

BAÚL DE GREGUERÍAS



CARLOS FLORES

portada del libro de Carlos Flores

dos propósitos:

1º) Que sirvan de apoyo a la interpretación propuesta.

2º) Que formen algo así como el anticipo de una antología posible, como un “mustrario” (elijo adrede esta palabra ramoniana)¹ de la capacidad creativa de Carlos Flores.

Los ejemplos, obviamente, podrían ser muchos más, pero he respetado la extensión habitual de las colaboraciones en este Boletín. Espero que los que cito estimulen a la lectura del resto.

Por lo pronto, no se percibe en Flores eco alguno de las greguerías primerizas de Ramón, que no sólo eran muchas veces demasiado extensas, sino que en buena medida eran todavía otra cosa. Su conti-

1 Es el título de un libro, de 1918, que consta de: Nuevos caprichos, Nuevas greguerías y Variaciones.

nidad respecto del maestro se atiene a la forma madura, de brevedad extrema (una, dos, tres líneas), del género impuesta en líneas generales a partir de 1914, fecha de El Rastro. Hay que decir también que la relación discipular no anula el sentido crítico²: *Ramón publicaba las buenas greguerías mezcladas con otras no tan buenas porque, si al caballo le das solamente grano, se indigesta*. Lo que en definitiva cuenta es que los hallazgos brillantes predominan ampliamente sobre las trivialidades, que es lo que ocurre en este caso.

Flores introduce una breve teoría o “poética” del género, ortodoxa (fiel a Ramón), a cargo de las greguerías mismas, mientras que el maestro les dedicó un prólogo extenso y a su manera doctrinal en que las historiaba, definía y justificaba. He aquí lo esencial. Las greguerías han de ser:

A) Breves, instantáneas incluso: *El escritor de greguerías cobra sus derechos de autor en las oficinas de Telégrafos; Toda greguería que supere las veinte palabras debería pagar exceso de peso*. Idealmente, o por reducción al absurdo, según se mire, llegarían al mutismo: *La greguería perfecta sería la greguería sin palabras*.

B) Aptas para la lectura discontinua: *Las greguerías son novelas o ensayos para leer durante las pausas publicitarias de la televisión; La ventaja de leer greguerías es que, sin ningún problema, te puedes apeear en la siguiente; La greguería es una pieza de un gran puzzle que se sabe imposible llegar a componer en su totalidad*.

C) Resultado de una indagación en el subconsciente, de la búsqueda de una forma sui géneris de conocimiento no racional ni sistemático; revelación de algo que permanecía oculto y, en la medida en que es así, sorprendente. En uno y otro caso, el placer de leerlas debe ser como el que provoca un hallazgo o descubrimiento: *La greguería es un*

intento de comprender la vida al margen de cualquier definición o reglamento; La greguería nace cada vez que las cosas quieren decirnos algo; El secreto en las greguerías es que te busquen ellas, no que tengas que perseguirlas tú; Las greguerías son una literatura de fomatón en la que cada una exige un deslumbramiento previo. Una vez elaboradas, deben ser rotundas y naturales: *Una greguería forzada es como una película de los años “treinta” coloreada*.

D) Irresponsables, divertidas, frívolas, lúdicas, contagiosas de alegría, incongruentes, poéticas. En todo caso, opuestas diametralmente a la seriedad, estiramiento, didactismo o moralización de otros géneros breves con los que podrían confundirse: *Solo a través de las greguerías puede resultar admisible mantener simultáneamente una idea y la contraria; La lectura de greguerías pocas veces llegará a conducir a nadie al suicidio; Los aforismos, sentencias, refranes, dichos, máximas, etc., siempre desconfiaron de las greguerías, a las que consideraban como un poco putitas; Las greguerías permiten exponer ideas y sentimientos que incluso podrían expresarse en términos poéticos pero que, así, no da tanta vergüenza*.

E) Su proyecto es acumulativo. Unas pocas greguerías ocasionales o dispersas carecen de relevancia; sólo siendo muchas, sumándose, creciendo poco a poco, pacientemente, llegan a constituirse en género, alcanzan justificación y eficacia: *La greguería es literatura de caja de ahorros; El autor de greguerías lo que pretende es beberse el océano de la vida a sorbitos; Aquel escritor de greguerías ahorra una greguería diaria para cuando fuera mayor*.

De la famosa “ecuación” ramoniana “greguería = metáfora + humor”, Flores privilegia el segundo componente a expensas del primero. No se trata –insisto– de la exclusión de uno u otro, sino de la dosificación de los dos. La exaltación del humor es

2 A partir de ahora, las citas de greguerías van en cursiva.

común –para el maestro sólo gracias a él se soporta el peso de la existencia, el humor está llamado a impregnarlo todo y a garantizar la persistencia en el tiempo de la obra de arte, etc.– pero, en Flores, se intensifica, en detrimento de lo metafórico, que se atenúa. Dicho de otra manera: en Flores abundan menos que en Ramón las greguerías asociativas, es decir, las que establecen relaciones o equiparaciones entre elementos de la realidad distantes unos de otros. Dichas greguerías asociativas –las de mayor potencialidad poética- son las que la crítica ramoniana ha visto como herederas de la agudeza barroca, es decir, de la capacidad para crear “conceptos”, entendiendo por tales aquellos actos de la percepción o del entendimiento expresivos de las correspondencias que se dan entre los objetos.

En Flores, por otra parte, la proporción de greguerías discursivas se incrementa respecto de las asociativas, cuya naturaleza acabo de esbozar. Según mi interpretación³, dichas greguerías discursivas emanan de la capacidad reflexiva o racionante y adoptan, unas veces, la forma de consideraciones sobre la esencia y el sentido de la realidad -revelando, como no podía ser menos, la concepción del mundo, la ideología, la sensibilidad, las obsesiones y la cultura del escritor, su etopeya en una palabra- y otras veces se pronuncian sobre el arte y la creación artística, sirviendo de indicios de un ideario que no alcanza exposición organizada ni perfil conceptual preciso. Unas y otras, salpicada y alegremente, valiéndose de términos concretos para expresar lo abstracto (*En las dictaduras, los lápices de dos puntas se fabrican con las dos puntas del mismo color*) –otro rasgo ramoniano ortodoxo-, exponen a su manera lo que un ensayo al uso diría

3 V. el artículo “Nebulosa y sistema en las greguerías ramonianas”, en *Versants* 1, 1981, págs 109-120. Más por extenso en la introducción al volumen de las *Greguerías en Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, en prensa.

ateniéndose al tipo de redacción y nivel de lenguaje que le son propios.

Cuando un autor lo es de cientos y cientos de greguerías, el conjunto de ellas se impregna, yo diría que inevitablemente, de un aire de época. Así es en Ramón. Hay que pensar no sólo en que desde su muerte, en 1963, ha pasado ya casi medio siglo, sino en que su período de plenitud se sitúa entre c1914 y c1939, es decir, de casi un siglo a tres cuartos de siglo de distancia. En el caso de Flores, las greguerías, como no podía ser menos, también se impregnan de un tinte de época pero de otra época, que es la nuestra. En este caso, no se trata tanto de una diferencia de criterio literario como de una consecuencia inevitable del paso del tiempo. Sin embargo, conviene señalar un contraste: en Ramón están más presentes las cosas (cosas que fueron muchas de ellas eliminadas por el avance de las técnicas) que los usos y costumbres; en Flores, sucede al revés. De ahí que, leyendo sus greguerías, se obtenga todo un panorama, en clave humorística, de la España de hoy.

Una serie de ejemplos: masificación de los viajes (*Las madres con quintillizos están condenadas a overbookings mamarios*), omnipresencia de la publicidad (*Los meteoritos, muestras gratis, propaganda de otros mundos*), difusión de los ordenadores (*Por mucho que se piense que se está leyendo un libro, en Internet lo que realmente se lee es el fantasma de un libro; Las antiguas cucarachas sobreviven hoy transfiguradas en virus informáticos*), nuevas técnicas aplicadas al comercio (*Propuesta no de ley para cambiar, a partir de enero de 2004, las huellas dactilares por códigos de barras*), crisis de las ideologías izquierdistas radicales (*Hoy ya ni el Mar Rojo se atreve a ser rojo: se conforma con ser “de izquierdas”*), migraciones en un mundo globalizado pero desigual (*El escritor, contratando a “negros”, representó ya el primer intento de inte-*

gración racial), violencia juvenil (*Cuesta creer que los matones de discoteca puedan convertirse, en otra vida, en ángeles de la guarda*), preocupación por la naturaleza (*Las hojas secas son octavillas de los partidos ecologistas; Modernidad: pasar de la castiza capa madrileña a la delicada capa de ozono, Hace miles de años el aire estaba hecho solamente de aire*), adelantos de la medicina (*La resonancia magnética es una radiografía con derecho a siesta*), precariedad del empleo (*Papá Noel nombrado, sin oposición, santo patrón de los contratos basura; Para pluriempleo el de los “caracteres móviles” de Gutenberg*), modas de los jóvenes (*Aquel labio inferior siliconado, provisto de su correspondiente piercing, parecía una balsa neumática con motor fuera borda*), prestigio de las casas con vistas al mar (*Chile y Noruega: dos países en primera línea de playa*), tiendas de bajo precio (*Benjamín Franklin era una especie de Leonardo da Vinci de “todo a cien”*), televisión (*Los pintores puntillistas nunca llegarían a enterarse de que habían inventado la televisión; Buscaba un trabajo nocturno –incluso no remunerado– que le librara de la televisión*), liberación de la desnudez (*Los tiburones, si pueden elegir, escogen a las que llevan tanga*), tragedias de la guerra (*La cáscara de plátano era la mina anti-persona de unas épocas menos salvajes*), nueva telefonía (*No pudieron operarle del oído porque resultó imposible separarle del móvil; Inexplicable que desde el triunfo del móvil cueste dinero ir hablando por la calle y nadie proteste*), atrofia del pensamiento crítico a consecuencia de la manipulación (*No llegaba siquiera al “pensamiento único”: estaba estancado en el “pensamiento cero”*), mitos cinematográficos (*La suerte del agente 007 era tener ese número que hacía creer a todos sus rivales que era el de información de la Telefónica*), importancia atribuida al yacimiento prehistórico de Atapuerca (*En Atapuerca se comía siempre en plan picnic; La democracia en Atapuerca: “Cada hombre, una maza”; En Atapuerca iban todos disfrazados de*

Pedro Picapiedra), jerga juvenil (*Hoy los jóvenes se llaman unos a otros, amigablemente, “truncos”; lo malo es comprobar que en muchos casos ello es exacto*), disposiciones para reducir el riesgo de accidentes (*No hay duda de que a las golondrinas –a menos que cambien de comportamiento– va a durarles muy poco el carnet por puntos*), equiparación entre hombre y mujer (*Manifestación callejera de feministas radicales exigiendo del Gobierno que después de cada eclipse de sol haya otro de luna*), cuidado de los niños (*El Sol, cada tarde, se marcha tranquilo porque nos deja a la Luna como baby-sitter*).

Insistiendo en la interacción **coincidencias / discrepancias** se advierte que, aunque el porcentaje de greguerías verbales en Flores no parece mayor ni menor que el de Ramón, sí varía la frecuencia de los procedimientos utilizados. Entiendo por greguerías verbales aquellas en las que se juega con el lenguaje como tal (sonidos, acepciones, expresiones fijas, etimologías, etc), como compartimiento estanco, desentendiéndose de su referencia a lo que está más allá de él, a la realidad extralingüística. Son quizás las greguerías más “irresponsables” pero también de las más divertidas.

Con dichas greguerías verbales –conviene insistir en ello– nos situamos en el polo opuesto a lo doctrinal. Apropiándose la que sería visión de un niño, de un ignorante o de un tonto, el autor se deja llevar por asociaciones, sugerencias y encabalgamientos del vocabulario.

Sería prolijo –tampoco parece necesario– enumerar todos los procedimientos. Mencionaré los tres más frecuentes:

A) Una palabra, acepción, sintagma o frase son objeto de una interpretación sorprendente o distorsionada: *Era exhaustivo no porque agotara los temas que trataba sino más bien porque agotaba a los que le escuchaban; Se diría que el jorobado es*

una persona que se lo echa todo a la espalda; Para lengua muerta la de la ternera en estofado; El matrimonio no puede permanecer inalterable, todo el mundo sabe que es algo que “se contrae”; No es costumbre pero el llamado “traje talar” debería ir acompañado de hacha; Ejemplo perfecto de frase política: “Dábale arroz a la zorra el abad”⁴.

B) Análisis disparatado de los componentes de una palabra: *Moscardón: mosca con tratamiento de don; Año bisiesto: año de doble siesta; Panacea: tratamiento para curar cualquier enfermedad a base de comer mucho pan; Psicolabis: tomar una comida ligera con tu psiquiatra.*

C) Deformación de una palabra –mediante añadido o trueque de fonemas– para acabar en una interpretación disparatada (más en la línea del conocido diccionario de José Luis Coll que en la de Ramón mismo): *Lo grave de los “microbios” es que sean tantos; Osculista: profesional habilidoso que te cura la miopía a besos; Pendonlista: mujer nada tonta, un poco casquivana y que escribe con muy buena letra; Adústero: engaña a su mujer pero encima con mal humor; Poliglotón: devorador compulsivo de idiomas; Horatoria: conferencia de una hora de duración; Putilánime: mujer de poco carácter pero astutamente aprovechado; Iconoplasta: aburría al personal repitiendo, una y otra vez, que era preciso acabar con los mitos; Aquel escritor hipercrítico publicó varios tomos de “lecturas escocidas”; Los contratos basura le producían “furor interino”.*

En lo que se refiere a los temas de las greguerías –a su contenido, a lo aludido en ellas, a la selección de los elementos de la realidad que las inspiran– el juego de **coincidencias** y **discrepancias** arroja un saldo favorable a las primeras. Sin pretensión de agotar la materia, voy a distinguir y a ejemplificar:

A) Tres temas mayores: muerte, personajes modélicos e irreverencia lúdica; B) Algunos motivos menores.

A) Temas mayores.

Muerte. Este tema mayor ramoniano –asociado a la idea estoica de que nacer es ya empezar a morir–, con su corolario de pesimismo y desengaño, se atenúa en Flores respecto de Ramón: *Aquel pintor filósofo pintó un autorretrato y lo tituló “naturaleza casi muerta”; Lo más cómodo sería morir antes de nacer y de ese modo salir ya con los deberes hechos; Algunos nacimientos son prematuros, las muertes todas; No había llegado aún a ese punto de no retorno en el que las chicas de veinte años empiezan a parecerse figuritas “Lladró”; La parte más próspera de la humanidad, tras siglos de heroica lucha, llegó a alcanzar la libertad de ser esclava; No aspiraba a mejorar su nivel de vida, se conformaba con que mejoraran sus sueños; La vida es jugar a la rayuela sobre un pavimento con baches.*

Personajes modélicos. Nótese que se trata de los mismos a los que Ramón dedicó libros enteros (El Greco, Goya, Solana, Azorín) o por lo menos “retratos” (Juan Ramón Jiménez): *La capacidad persuasiva de Goya sólo podría valorarse si conociéramos cuál de las dos Majas fue pintada en primer lugar; La Gioconda, pintada por El Greco, no hubiera pasado de ser un apóstol más; Si El Greco hubiera sido un gordito bon vivant toda su pintura sería un fraude; El sol de las pinturas de El Greco es la luna; El “Café de Pombo”, de Solana, es un cuadro de toreros muertos en la plaza, retratados después de su jubilación; Azorín es un escritor de relojes parados en la hora en punto; La prosa de Azorín produce la impresión de que cada palabra espera pacífica y ordenadamente que le llegue su turno; Juan Ramón Jiménez hubiera sido capaz de asesinar a Platero antes que verlo ejercer como burro-taxi.*

⁴ Conocido palíndromo o frase que se lee igual en ambos sentidos.

Irreverencia lúdica. La llamo así porque es difícil precisar si responde a una verdadera voluntad subversiva o a mera complacencia en el ejercicio del ingenio, a una práctica de la asociación libre o emparejamiento de todo con todo, una vez que todo ha sido despojado de los rangos o categorías vigentes en la mentalidad convencional. Así, inmensidad del universo, creencias religiosas, símbolos venerados, sucesos históricos, orgullo de clase, productos culturales incontestados inspiran greguerías irrespetuosas: Ejemplos: *Desaparición de algunas constelaciones y polvo de estrellas: en el Firmamento han cambiado de asistenta; No quiero ni pensar en los problemas de aparcamiento el día del Juicio Final; Al hijo pijo de la bandera se le denomina gallardete; Parece que Rodrigo de Triana era muy friolero y que lo que en realidad dijo fue: ¡Cierra!; Entre las personas de sangre azul, los glóbulos rojos no acaban de estar bien vistos; Visión apocalíptica: suelta de vacas en los campos de golf, cegando los hoyos con sus excrementos y corneando a todos los marqueses y ejecutivos; El museo Guggenheim de Bilbao es un edificio proyectado a lengüetazos, Si en lugar de mojar magdalenas Proust hubiera desayunado huevos fritos con chorizo su obra hubiera sido completamente distinta; La gran ventaja, para el lector del “Ulises” de Joyce, es que con leerse una página uno se ha leído ya todo el libro; La Gioconda parece que está siempre de visita; “Polvo serán pero tendrán sentido; polvo serán, mas polvo enamorado”⁵ (Y las amas de casa siempre obsesionadas por hacerlo desaparecer.*

B) Motivos menores.

Se trata de los seres u objetos que repetidamente inspiran la creación de greguerías. Flores por lo general comparte los del maestro –en nuestros ejemplos: rana, golondrina, jirafa, ardilla, corrida de

5 Último verso de un soneto famoso de Quevedo: “Amor constante más allá de la muerte”.



Crónicas de Cuenca, número 565/566, 1 diciembre de 2007

toros, tortilla de patatas, sifón, xilófono, luna– pero los trata con un ingenio en nada inferior. Algunos ejemplos: *La rana se tira al agua sin moverse de su asiento; Golondrinas: palomas mensajeras para mensajes urgentes y de breve recorrido; La historia triste y romántica de la jirafa enamorada del payaso, con zancos, del circo; La ardilla es un animal provisto de remolque; Las mulillas se llevan al toro, a gran velocidad, para que el público no se entere de que ha asistido a un crimen; La tortilla de patatas, un punto de encuentro entre la geometría y la gastro-*

nomía; El sifón es un frasco enfermo, siempre con el termómetro puesto; Lo más chocante que descubre la radiografía es cuánto de xilófono llevamos dentro; ¿Qué sería de la dolorida Tierra sin la Luna, su gran aspirina? Un caso especial (asimismo común): las greguerías inspiradas por letras y cifras: La Q mayúscula es una especie de letra-globo a punto de elevarse por los aires; La q es la p de los zurdos; El 8 es una gordita que, a pesar de todo, no ha perdido la cintura; 88: pareja de muñecos de nieve recién hechos; 333: tres señoras embarazadas esperando el autobús; El 8 es el tentetieso de la numeración.

Creo que en estos puntos se resume lo que, sin salir de un discipulado reconocible y reconocido, diferencia a Carlos Flores y a Ramón Gómez de la Serna. Podría citarse alguna otra cosa, por ejemplo, el mayor número, en Flores, de greguerías escatológicas (que son a mi juicio las menos conseguidas) o de las que adoptan la disposición de los chistes de tan ... tan, pero lo que queda expuesto me parece lo más relevante.

Una última reflexión. Alguien que escribe greguerías –no unas pocas, ocasionales, que casi se le pueden ocurrir a cualquiera, sino, con regularidad, cientos o miles de ellas– ¿cómo es visto por sus lectores? ¿Es hacedero trazar el perfil de un greguerista con talento? Tiendo a pensar que sí: un hombre, o mujer, inteligente, culto, enamorado del lenguaje, observador, receptivo, bien dotado de sentido crítico, con experiencia de la vida, escéptico, con sentido del humor (desengañado pero no adusto). Estaría tentado de decir simplemente “ingenioso”, un adjetivo que lo cubre todo. Uniendo con líneas imaginarias –como en ciertos pasatiempos, a escala ínfima, o como para trazar las constelaciones, a escala máxima– los puntos u “ocurrencias” puntuales en que las greguerías consisten se llegaría a constituir la “silueta” (otro motivo ramoniano, por

cierto ⁶) del greguerista: un escritor asistemático y disperso pero no por eso menos complejo y estimulante.

Es el caso de Carlos Flores. Cualquier “greguerófilo” –yo soy uno de ellos– no puede menos de sentirse arrastrado a rebuscar en su “baúl”, en sus “baúles” (lo digo en plural, porque quedamos en espera de otras entregas) en busca de más, y aún mejores, hallazgos que los hechos hasta ahora.

6 Siluetas y sombras, publicado en el nº 20 de la revista Cruz y Raya en 1934.

LOS MUERTOS Y LAS MUERTAS CUARENTA ILUSTRACIONES SOBRE LAS REFLEXIONES DE CEMENTERIO DE RAMÓN¹

DAVID VELA
davidvela67@gmail.com

Para consuelo de los hombres ha puesto Dios esa rasgada risa que queda en la calavera, pero los hombres son tan pedantes que no quieren admitir esa risa que de los que más se reirá será de ellos mismos, de los seriecistas, que lograron que fuese ajena a ellos su propia risa calaveral, pagando así el que no supieron encontrar su afinidad.

Ramón Gómez de la Serna:

Los muertos y las muertas y otras fantasmagorías

“Los muertos y las muertas” es una exposición de cuarenta dibujos que ilustran textos de Ramón Gómez de la Serna sobre el asunto de la muerte. Son en su mayor parte textos escogidos de una de las obras maestras del ramonismo, *Los muertos y las muertas y otras fantasmagorías*, aunque también incluye una docena de greguerías tomadas de otros libros y antologías.

Estas cuarenta ilustraciones intentan ofrecer una breve muestra de las infinitas variaciones que Ramón plantea en torno al concepto de la muerte, a lugares, objetos y sujetos de la muerte: los cementerios, nichos y ataúdes, las lápidas y los epitafios, los cráneos y las calaveras, los esqueletos y los osarios, los muertos y las muertas. Como en mi anterior *Bestiario de Greguerías* la pretensión es,

1 “Los muertos y las muertas” se expone en Alcalá de Henares del 28 de marzo al 4 de mayo de 2008, organizada por el Programa de Humor Gráfico de la Fundación Universidad de Alcalá. En septiembre viaja a Alicante donde, con la colaboración de la Universidad de Alicante se expondrá del 5 de septiembre al miércoles 15 de octubre. Posteriormente podrá verse en otras ciudades españolas.

nuevamente, una invitación a la lectura de un libro que, como afirmaba Pedro Salinas, contiene “algunas de las páginas mejores que ha escrito Ramón”.

Humor y muerte. Ya en “Gravedad e importancia del humorismo” al reflexionar sobre el humor español, apunta Ramón: “El humorismo español está dedicado a pasar el trago de la muerte, y de paso para atravesar mejor el trago de la vida” (...)“El mayor reactivo de la vida, lo que la ataca en lo entrañable es este contraste entre la risa y el llanto, entre la vida y la muerte”. Añadía, finalmente “El humorismo debe ser esa explosión de realidad inevitable que surge en las fiestas y en los funerales, como comentario definitivo del vivir, como preparando al mundo para bien morir”². Y en *Los muertos y las muertas* Ramón se aplica a ese comentario, acompañado por la sombra de Quevedo, con el que parece dialogar en cada una de sus páginas en mil variaciones de ingenio admirable. Los objetos y la muerte. La lectura de *Los muertos y las muertas*, corrobora la observación de José-Carlos Mainer cuando escribe: “por mucho que hable de humor, la esencia de Ramón es la desazón”³. Y Desazón con mayúsculas ante la muerte, que convierte al hombre en un objeto más de ese Rastro gigantesco que es el mundo. Un objeto que –como aquella otra multitud de cosas de las que hace inventario en sus páginas– parece haber perdido su significado en el mundo moderno que da la espalda a la muerte, que pretende ocultar al muerto.

Para Pedro Salinas *Los muertos y las muertas* ilumina una de las claves del ramonismo: “La afición de Ramón a tantas y tantas cosas que parecen muertas, definitivamente terminadas, ese juego con

2 Ramón Gómez de la Serna, “Gravedad e importancia del humorismo”, *Revista de Occidente*, 28, (1930) pp. 348-391.

3 José-Carlos Mainer, “Ramón. La literatura como vida”, *Turia*, 41, Junio 1997, pp. 111-119.

las cosas que ya no existen, revelaba en sus fondos un formidable deseo de vitalidad y existencia. Era expresivo de la constante tragedia de agregación y desagregación por que pasan en el mundo seres y cosas, de esa lucha entre la vida y la muerte que Ramón Gómez de la Serna ha tratado ahora con visión más amplia y con más grave alegría que nunca”.⁴

Tal vez fue César González Ruano quien –precisamente en la hora de la muerte del escritor– descubrió el secreto de esa obsesiva presencia de la muerte en la obra de Ramón: “Ramón estaba muerto hace mucho tiempo. Sólo un muerto puede entender tan estremecedoramente la vida”. “Ramón rondaba la muerte bastante antes de lanzar su *Automoribundia*. Tenía miedo al dolor, como los niños. Pero no al sueño, al que los niños tampoco tienen miedo.”⁵

TEXTOS⁶ DE LA EXPOSICIÓN

Yo me miro a los espejos sonriendo porque veo a mi calavera fumando la pipa sobre la boca rasgada del cráneo pelado. ¡Con qué suficiencia miraba al espejo ladeando la cabeza para que no le entrase la veta del humo por el ojo vacío!

La calavera es la imagen de la muerte, pero en realidad, no es más que una prueba de la innumerable alfarería de la vida.

Uno de los momentos más límpidos en que se ve la muerte es cuando, sentados en el banco público, nos apoyamos en nuestras rodillas y con el bastón

4 Pedro Salinas, “Escorzo de Ramón”, en *Ramón en Cuatro Entregas*, Museo Municipal-Ayuntamiento de Madrid, 1980, vol. 3, p. 33-37.

5 César González Ruano, “Ramón del alma mía”, *Ramón en Cuatro Entregas*, op. cit., vol. 4, 47-49.

6 Los textos citados en su mayor parte proceden de Ramón Gómez de la Serna, *Los muertos y las muertas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1961.

escribimos en la arena un nombre, nombre sobre la puerta de la tierra, y hacemos un semicírculo que es el medio arco de nuestro nicho.

Nos aliviaríamos si comprendiésemos que morir es la última diversión de la vida.

El borracho español siempre está repitiendo la frase del poeta: “Despierta y bebe, que para dormir tienes siglos”.

A la muerte no se la oye porque ya en la intimidad de la casa anda en zapatillas.

Expectamus dominum... parece que los muertos desde que pasaron a serlo comienzan a hablar latín y tomar ensalada de ciprés.

Siempre ha de costar el mismo espaviento meter la cabeza debajo de la ola de la nada.

Sólo somos unos equilibristas que llevamos por unos momentos en vilo y en suspenso lo que sabemos que muy pronto se ha de disgregar.

Vi que aquel omnibus se llevaba todas las colas. En su tablilla ponía: “Al cementerio”.

Los fuegos fatuos se deben a que les ha quedado a los muertos la costumbre de estar encendiendo el encendedor.

La muerte es dejar en casas blancas con ventanas a los que ya están solos y tienen que encargarse solos del nuevo día.

Los muertos de las epidemias son como grandes grupos de transeúntes congregados en manifestación.

En el cementerio era necesario que hubiera un colegio, el colegio de los niños muertos. Habría que

educar en la muerte a esos párvulos que no supieran nada de nada y a los que lo que más les gustaría sería la Geografía.

A las viejas bondadosas y queridas habría que enterrarles en las cómodas en el último cajón de abajo que casi nunca se abre, y en el que se tienen las ropas de menos uso.

De la unión de viuda y viudo sale el niño vestido de luto.

Al entrar en la muerte ¿qué les pasa a los locos? Parece que al entrar en la muerte se vuelven cuerdos, vuelven a ser cuerdos: “¡Ah! ¿Pero yo he estado loco?”, se preguntan, sonriendo al mirarse en el puro espejo que es ante sí mismo el hombre que se muere.

Parece que a esos ermitaños que se pasaron la vida mirando una calavera, cuando mueren es la calavera la que les mira a ellos en justa revancha, fija en sus defectos y repelamientos, pensando en sus largos ratos de contemplación lo que es la miseria humana.

...al abrir el pobre buzo del ojo inmenso –de relojero de los barcos hundidos– el comedor de segunda con sus asientos verdes y su tertulia de confinados, los muertos –sea por la corriente de agua que se estableció o por la alegría de ver al buzo– se levantaron de sus asientos y se movieron en zarabanda de peces humanos, en brujería de corro de prendas, como si se hubiese dado música y movimiento a unos muñecos (...) Cuando le quitaron el aparato de ludión que le empeceraba la cabeza, prorrumpió en las carcajadas y los estornudos de la locura.

El suicidio de Larra es un rasgo de humorismo mudo.

¡Cómo cae la luna en los cementerio! Cae de lleno. La luna es de los muertos. Nos valemos de su luz y

de su lenguaje, abusando de la muerte, puesto que aún no somos más que vivos.

La viuda parece llevar su espeso velo para que no le piquen las moscas de la muerte.

Hay que sentirse una cosa entre las cosas. Sólo esa preparación inerte es buena para la muerte. Hacer el silencio en uno y quedarse desconceptuado entre las cosas, sintiendo el funcionamiento mecánico de nuestra vida, como si nos hubiésemos ido y se hubiese quedado andando el gramófono sólo. Si hubiéramos tenido más confianza con nuestra calidad de aparatos de relojería no nos sentiríamos tan apurados al morir y no nos sentiríamos tan extraños en el muerto que seamos.

Cuando recogemos el guante caído damos la mano a la muerte.

La pala es la primera y la última amiga del hombre, primero en la arena de los juegos infantiles y por fin descansando sobre el último montículo en el cementerio.

Hay que inventar paraguas para los muertos.

Los pasos mueren en las escaleras. Cada paso tiene su féretro en cada peldaño.

El estudiante de geometría, cansado de circunferencias y de medios arcos, harto de dejar los ángulos como baúles abiertos, ahito de intersecciones y elipses, se clavó el compás en el corazón, poniendo el centro geométrico al círculo de su límite, al perímetro de su vida y su muerte.

Aquella muerta me dijo: -¿No me conoces?... Pues me debería conocer... Has besado mi pelo en la trenza postiza de la otra.

La morcilla es un chorizo lúgubre.

Después del vestuario viene el esquelético.

Lápidas de muerte –pensémoslo cuando vamos mirando al suelo por las calles– son todas las losas de las aceras.

Yo he supuesto que en las órbitas o cuencas vacías de las calaveras se ocultan los ratones de la muerte.

El perro se echa a nuestros pies como si ya estuviese guardando nuestro sepulcro.

Los conejos de la muerte huyen por todos los lados.

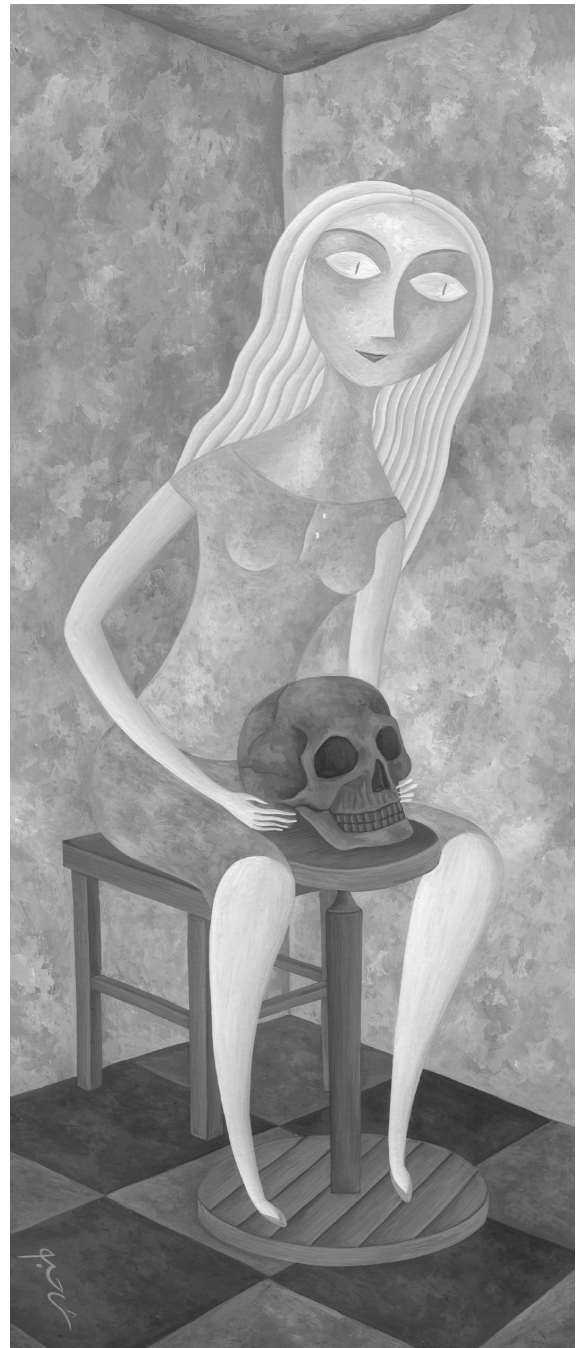
...El gato que vuela no es que vuela seguido en el cielo de la madrugada, porque entonces sería un gran murciélago, sino sólo hace una cosa: que salta de alero en alero atravesando la calle, como si volase. Como los naturalistas nunca andan por las ciudades de cuatro y media a cinco de la madrugada, no han podido anotar ese salto maravilloso –más vuelo que salto– que engatuña el cielo delirante en el entrevero de la noche y el día.

Pensamiento consolador: El gusano también morirá.

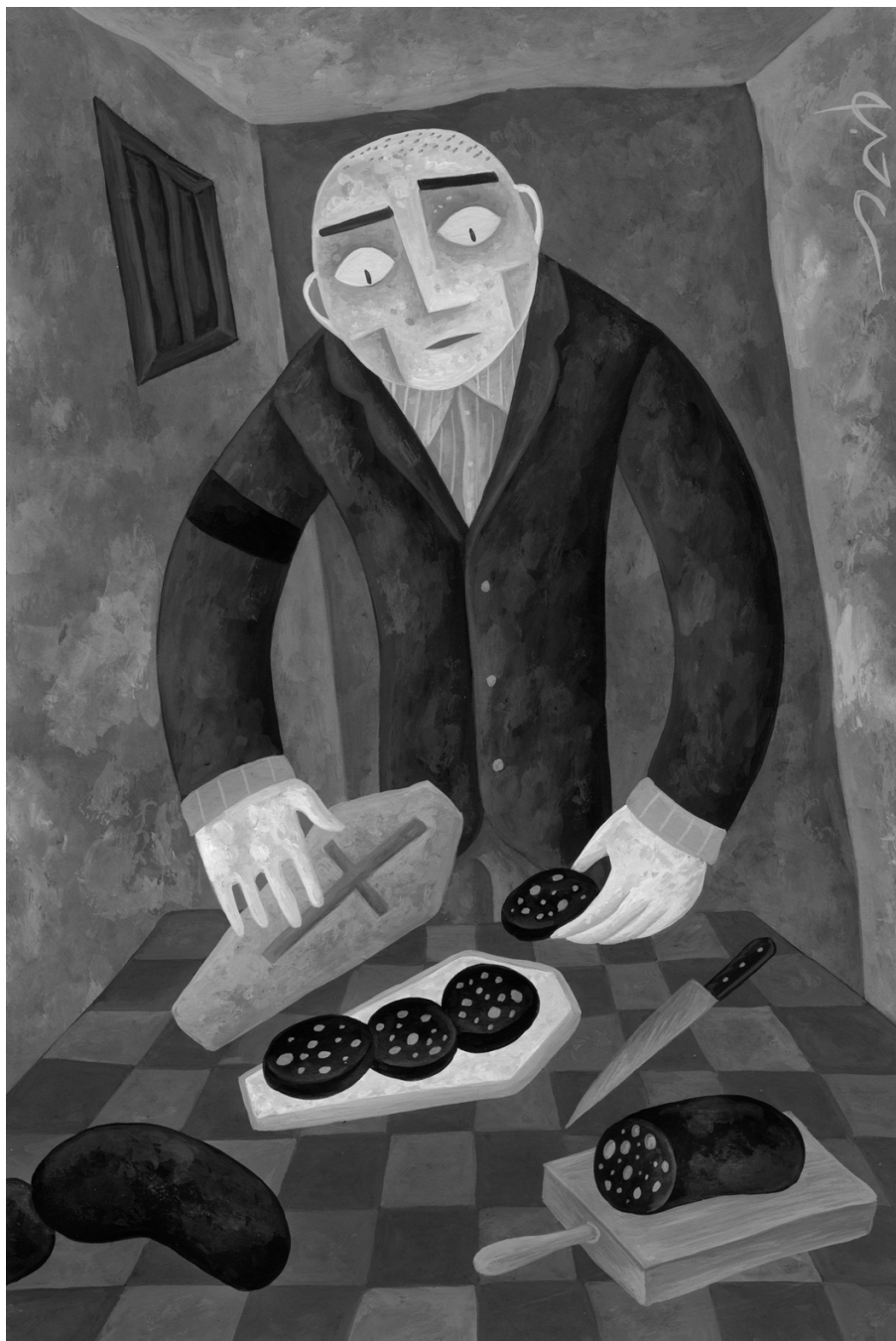
Esa señorita, al asomarse a un balcón que daba a la noche oscura, fue vista por la muerte, el gavilán de esas oscuridades como boca de lobo. Después cerró los cristales con naturalidad y muy lentamente las contraventanas. Se acostó simplemente y se murió aquella noche.

Las placas de “peligro de muerte” son los ex libris de la ciudad.

¡La muerte! Agarrados a trenes que se pierden en el mar, el hígado será submarino y los dientes ajos y las miradas burbujas que se desvanecen en la espuma y ayer nunca en el hoy y bastante en el ayer ¡No nos quejemos! Somos lo inerte, lo perdido, lo disuelto que logró enterarse del vivir ¡A morir ahitos de fortuna, sin protesta, sin paraguas!



alfarería (dibujo de David Vela)



morcilla (dibujo de David Vela)