

■ El equilibrio entre la forma, el contenido y la función en el arte nuevo: Apuntes sobre la teoría artística y estética en Ramón Gómez de la Serna

Juan Francisco Rueda Garrote

El propósito de este artículo es mostrar la implicación de Ramón Gómez de la Serna en el debate crítico en torno a la conformación del arte moderno. Sus textos, con una fuerte carga teórico-artística y estética, ofrecen una visión mucho más compleja y enriquecida —por lo que de "escritura de taller" tienen— que otros considerados como canónicos para el acercamiento al fenómeno vanguardístico. Además, debemos poner en valor una obra que, desde 1909, sostenidamente, depara la actual visión que las últimas generaciones hemos heredado de las postreras revisiones a la primera mitad del siglo XX, es decir, una obra donde se equilibran lo formal, el contenido y la función.

The purpose of this article is to show the implication of Ramón Gómez de la Serna in the critical discussion about modern art conformation. These texts, with a strong theoretical, artistic and aesthetical load, give a more complicated and richer vision —because of their condition of studio writing— than others considered to be canonical to the approximation to avant-garde phenomenon. Furtherwore, we must revalue a work which, since 1909, provides the current vision inherited by lastest generations from the last reviews made during the first half of the 20th century, that is to say, a work where shape, contents and function are perfectly balanced.

INTRODUCCIÓN

Ramón Gómez de la Serna (1888-1962) se presenta como una de las figuras más importantes dentro del panorama creativo español del siglo XX. Su producción literaria es tan amplia como diversa y a medida que han pasado los años desde su muerte ha ido acrecentándose la mirada y afloramiento de otras parcelas artísticas y paraliterarias.

RUEDA GARROTE, Juan Francisco: "El equilibrio entre la forma, el contenido y la función en el arte nuevo: Apuntes sobre la teoría artística y estética en Ramón Gómez de la Serna", en *Boletín de Arte* nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 287-321.

En este sentido se ha maximizado en los últimos años el Ramón dibujante, el Ramón locutor de radio o el Ramón paseante que hizo de sus estancias (gabinetes) y de su torreón todo un espacio artístico —verdaderas cámaras de los tesoros urbanos—. Estos espacios de realización vienen sumándose a una extensísima nómina de actividades y géneros literarios por los que discurre la obra de Gómez de la Serna desde que en 1905 —con un título premonitorio de su obra y persona— se publica *Entrando en fuego*. A partir, por tanto, de 1905, la creación artística española tendrá en Ramón Gómez de la Serna la imagen de la heterodoxia, de la novedad, del humor y de la polémica; todo ello a través de novelas, biografías, críticas de exposición, literarias, greguerías, teatro, artículos de prensa, colaboraciones en revistas de humor, manifiestos, locuciones radiofónicas, dibujos o sendas autobiografías.

Como se aprecia, una labor inconmensurable que justamente ha sido para muchos de sus estudiosos uno de los mayores *handicap* que existen en el estudio de su obra. Esta omnipotencia y omnipresencia es la que llevaría a Azorín aseverar que Ramón era la cabeza de una generación unipersonal.

Desde estas líneas no podemos menos que aceptar la máxima de sus estudiosos, es decir, aseverar que en la ingente obra de Ramón se encuentra un gran escollo para su más plena y compleja aprehensión. Baste certificar que la publicación de sus obras completas por Círculo de Lectores es una labor que se viene desarrollando desde hace más de una década y aún deberemos esperar un lustro para ver finalizada esta magna edición de más de veinte volúmenes.

Hemos aludido a los nuevos "ramones" que vemos aflorar (el locutor, dibujante, el de su torreón...), y no nos resulta extraño observar como se realizan magníficos estudios de todas las retransmisiones radiofónicas de Gómez de la Serna (y que se hagan teorías de la comunicación usando éstas); se ha estudiado todos sus artículos que nombraran París, todos los que hablaran de Madrid; se han instaurado, incluso, premios literarios que abordaran el espacio cuasi-mágico y mítico de su torreón madrileño; se han hecho ediciones fotográficas del Rastro de Madrid por Carlos Saura —aquél universo que descubre en su obra Ramón—, etc..

Sin embargo existe un gran vacío en la parcela fundamental de todo creador. Nos referimos a su concepción del proceso creativo, la teoría del arte y el problema de la estética. No paramos de ver a Ramón a través de numerosos estudios sin ver, aún, la imagen del Ramón esencial, del Ramón que marca todos esos "ramones" a los que, atónitos, asistimos aflorar¹.

¹ Un estudio a destacar es el de Ana Martínez-Collado quien realiza una selección exhaustiva de textos ramonianos que abordan la teoría artística y estética: MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *Ramón Gómez de la Serna. Una teoría personal del arte. Antología de textos de teoría y estética*

1. Gómez de la Serna se hace acompañar de una muñeca de cera asumiendo el mito de Pigmalión. Episodio que muestra la indistinción entre vida y arte



Una imagen que está en nuestras manos construir mostrando la visión reflexiva y crítica en torno al arte de Ramón que parece pesar menos que la propiamente artística de su obra. A esta reconocida virtud artística se le debe equiparar la visión crítica sobre el proceso creativo, la conformación de las vanguardias históricas y su propio concepto

de la Historia del Arte. No nos deben pasar inadvertidas en su obra multitud de claves e indicios del arte de vanguardia europeo —por correspondencia en España arte nuevo—: en él podemos advertir al teórico y al artista, la problemática de Metrópolis, el hombre ante la multitud rescatando a Baudelaire, el concepto evolutivo y formal de la Historia del Arte, el fuerte influjo de Kant y sobre todo Schiller, así como destellos de Nietzsche, Bataille, Sade, Lautréamont, Rousseau, Benjamin, Breton y una peculiar relación con la obra de Wilde.

Muy interesante se presta la comparación tanto formal, teórica como cronológica con Ortega y Gasset, lo que desprende la confianza en el arte emergente, el manejo de conceptos como la ironía, la puerilidad o el azar, y todo ello sin restar un ápice de formalismo respecto al filósofo. Sería prolijo enumerar las similitudes y diferencias entre ambas figuras, aunque a lo largo del artículo se intentará "abusar" de ellas (en referencia, especialmente, a *La deshumanización del arte*), de manera que maximicen la labor ramoniana respecto al texto canónico del arte del siglo XX en España. La comparación con Ortega ha de interesarnos para expandir la posibilidad de la existencia de otras lecturas susceptibles de ser catalogadas "aptas" para la aprehensión del arte moderno en España.

del arte. Madrid, Tecnos, 1988. En este título apoyaré mi labor ya que ha de considerarse que la selección es exhaustiva siendo, en buena medida, una antología que da una imagen veraz del Ramón teórico y esteta.

En este sentido, en la obra de Ramón, contamos con la suerte de una lectura justa —a la par que tremendamente subjetiva y personalísima— de este periodo histórico-artístico realizada en paralelo al mismo y coincidente con revisiones posteriores que nos deben poner en la pista de ella. Tal vez, lo heterogéneo de su contenido illustre la mirada más equilibrada que poseemos de la vanguardia en la actualidad. Tal vez en su obra se unan conceptos, hasta escasas fechas obligatoriamente opuestos, que en su concepción estética no son más que las múltiples facetas de un prisma tan amplio como la vida misma de la que el estilo — las vanguardias— son una traducción. De este modo, la novedad formal, la pureza, la hibridación, el caos, el contenido o la funcionalidad tienen cabida insospechadamente en una obra generosa en indicios, complicada y hermética por momentos, pero rica y sugestiva. Una obra en la que parecen equilibrarse conceptos excluyentes en el devenir del arte moderno; excluyentes como parecen haber sido la función social el arte y la novedad que han centrado algunas de las querellas del XX.

Una obra propia de su espíritu militante o "practicante", complementador al analítico o descriptivo, en la que parece escribir "proclamando" y "manifestando" teniendo, en rigor, un cierto acuerdo con lo que la historiografía ha ido recapitulando como manifiestos de los movimientos de vanguardia.

Al lector queda enjuiciar lo que se exprese a partir de ahora y valorar en qué medida, la visión de Ramón, es nuestra visión de la modernidad e incluso de la época posterior a ella, ambas solapadas y entremezcladas desde un principio.

1909. "CONCEPTO DE LA NUEVA LITERATURA", AVANZADA DEL CORPUS RAMONIANO

Desde *Concepto de la nueva literatura ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!* (*Prometeo VI*, Madrid, 1909) observamos muchos de los juicios acerca del proceso creativo y la teoría artística que definen, a lo largo de su obra, la visión de Ramón.

De entrada, en Ramón existe una iconoclasia de concepto, *ya nada es lo que es por definición, maligno deseo de los escolásticos*², que iría evolucionando hacia unos postulados de mayor radicalidad. Contra lo escolástico, lo asentado, eufemísticamente "lo burgués", el arte libre ha de mostrarse como la solución o alternativa. En esta línea, con un espíritu combativo, se observa el intento de lucha, de rompimiento con lo anterior que debe presidir tanto el arte como la vida nueva: *Todo adquiere un valor actual sobre el etimológico al desprenderse de todo el atavismo*³. Nos podríamos

² GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones!", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 55.

³ *Ibid.*, pág. 56.

preguntar si ese atavismo no es más que la tradición artística, la doctrina católica o la moral que tienden al "crepúsculo de los ídolos". Ramón apuntará que *la labor de la nueva literatura ha de ser la de irnos reconstruyendo, robando a las cosas, descolgando de ellas el pedazo de concepto nuestro que le añadieron los otros*.⁴

Ramón preconizaría ya en 1909 las primeras páginas de *La deshumanización del arte* al afirmar que la nueva literatura sabe lo que no hay que hacer, es decir, lo que hizo la anterior, caer en el sentimentalismo. En este sentido, Ortega afirmará en el capítulo *Sigue la deshumanización del arte* que el placer estético debe ser un placer inteligente y no debe mediar una participación sentimental que impida contemplar la pureza objetiva, disfrutando de nuestra implicación personal y no de la obra en sí⁵. Del mismo modo, Ramón situaría a lo afectado en el punto de mira:

*lo grandioso, lo épico, lo oratorio, que a tantos tópicos dieron lugar, se pierden en el nuevo estilo [...] [antes se] daba demasiada importancia a la naturaleza y se desgañitaban en su honor [...] No habían llegado al dominio de lo pequeño, de todo eso a que naturalmente, específicamente, somos adaptables, y con lo que hay que compensar lo inconmensurable*⁶

Al emplear Ramón el concepto estilo, por un lado vuelve a prefigurar a Ortega cuando dice sobre el nuevo estilo que *ha dejado de ser óptico o corazonado, y sin sedimento religioso ninguno, compromete la complejidad del ser en un orgasmo*⁷, y por otro cuando, citando a Bernard Shaw apostilla que *el estilo es tener que decir algo*⁸. Precisamente, para Ortega, desde unos presupuestos formalistas y rememorando a algunos de los padres de dicha metodología (Alöis Riegl), el camino real del arte se llama voluntad de estilo, donde estilizar implica deshumanizar, deformar lo real y desrealizar⁹. Ramón va más allá al asentar con rotundidad que *el estilo es la vida misma*¹⁰. Quizás se esconda la unión entre arte y vida, no en vano, Gómez de la Serna representa uno de los artistas modernos en los que es difícil aislar su praxis vital de su obra. Él mismo debe ser entendido como un artista, inaugurando o incluyéndose en la extensa nómina de autores como Dalí, Duchamp, Warhol, Tzara, Beuys, Nauman... Sus gabinetes y su torreón deben ser entendidos como tales, como extensión de su propia vida y de su producción artística.

⁴ *Ibid.*, pág. 63.

⁵ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 32.

⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura..." , en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 66.

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *op. cit.*, pág. 30.

¹⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura..." ,en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, p. 63.

Continuando con el concepto de estilo reconocerá, tal como lo haría Ortega en 1925, que *el estilo es hoy una cosa desconocida, feroz, ya sin sombras [...] nunca más complicado que ahora [de entender]; desconcertante y complicado para el que no lo sabe leer, para el que no le ha derrotado (se le derrota, asimilándole en toda su extensión); llega a perderse él, desaparece, y sólo ayuda a que se desvele el concepto. Es un desnudo, cuando antes era un atrabiliario encubrimiento*¹¹.

Si en Ortega se insiste en el error de construir ideas por parte del artista anterior, ya exiliadas por los nuevos, en Ramón este concepto se encontraba al aseverar que en el nuevo estilo no existía correspondencia entre la idea y la frase, donde frase debe ser entendida como forma¹². Gómez de la Serna dirá que *hay que prescindir de los conflictos de la parte de fuera que antes eran toda la inspiración literaria. Trocar la idea de respirar los conceptos por la de transpirarlos*¹³. En el uso del par respirar-transpirar encontramos el paralelo orteguiano del trueque de vivir las formas por contemplarlas, el separar el contenido de la forma prevaleciendo esta última sobre la primera como afirma Ortega¹⁴.

Ramón en 1909 intuye una serie de conceptos de enorme importancia. Enlazando desde las "ideas", y antes que las tesis de Ferdinand de Saussure se difundieran tras su muerte y por sus discípulos en torno a 1920-25, Ramón apunta que *el lenguaje es una cosa accidental*¹⁵ y, en la pérdida de la idea como valor de construcción del arte nuevo anteriormente referido, las *palabras que semejan ideas [...] palabras que adulteran las ideas y las suplantán*¹⁶. Esta actitud —que denota términos como el convencionalismo del lenguaje, el sincronismo, la dicotomía lengua-habla, el estructuralismo, el giro lingüístico y autores como el mencionado Saussure, Barthes o Eco— quedará ilustrada por una cita a Dante: *Estoy completamente convencido de que la manera como hablamos los hombres es defectuosa; resulta de un error*¹⁷.

Otro orden de conceptos no menos importantes para la creación y la vida nueva provienen del hábitat humano, su nueva naturaleza como animal político: Metrópolis. Ramón relaciona directamente lo nuevo con la ciudad y, desde ahí, lo vehicula hacia el nuevo universo objetual del arte y hacia nuevas tendencias —estrategias de repre-

¹¹ *Ibid.*, pág. 64.

¹² Cfr. GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura...", en MÁRTINEZ COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 65.

¹³ *Ibid.*, pág. 67.

¹⁴ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *op. cit.*, pág. 18.

¹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura...", en MÁRTINEZ COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 65.

¹⁶ *Ibid.*, pág. 64.

¹⁷ *Id.*

2. *La originalidad en los comportamientos -la artísticidad de la vida como estilo- es mostrada en la lectura de una conferencia en 1923 desde un trapecio. A ésta hemos de sumar la no menos sorprendente lectura a lomos de un elefante en el Cirque d'Hiver parisino que muestran su predilección por el mundo circense*



sentación—, con un trasfondo social y antropológico. Especial interés debe despertarnos la aparición del primitivismo. De este modo rotundo se muestra a nuestros ojos:

La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada, corita, contundentemente como nunca, bajo una inaudita invasión de luz. De nuestra cópula hecha con un primitivismo que ha necesitado de muchos siglos para libertarse, y para ser genuinamente primitivo, proviene su incremento¹⁸

En cambio, Ortega resuelve el tema del primitivismo con un agridulce *finje la nueva sensibilidad sospechosa simpatía hacia el arte más lejano en el tiempo y en el espacio, lo prehistórico y el exotismo salvaje¹⁹*. En la cita de Gómez de la Serna la presencia de la ciudad es manifiesta, al igual que la cita al primitivismo. Debemos destacar que el primitivismo *ha necesitado muchos*

¹⁸ *Ibid.*, pág. 57.

¹⁹ ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *op. cit.*, pág. 46.

siglos para libertarse, lo que podría denotar que el hombre como tal lleva un primitivo en su interior que ha sido domado y ocultado, quizá creando una neurosis por la moral, la razón y la religión²⁰.

A ello uniremos los artistas viviendo el papel del buen salvaje —las colonias artísticas alemanas o las francesas de la Bretaña por ejemplo— y plasmándolos en sus esculturas y telas, la indagación en las fórmulas constructivas de la tradición del mediterráneo por los arquitectos, así como las exposiciones acerca del arte primitivo, el ibérico o el africano en ciudades como el París de los primeros años del siglo XX. Más interesante aún resulta cómo las publicaciones de vanguardia mostraban una curiosa simbiosis: el arte moderno compartía espacio con el arte primitivo. La mítica *Cahiers d'Art* —ya nos adentramos en fechas posteriores a 1925 mientras que el texto de Ramón es de 1909—, A.C., o la no menos mítica *Documents* —en cuyo frontispicio se leía *doctrines, archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie*— muestran esa unión, esa, en palabras de Gómez de la Serna, cópula de lo primitivo con lo actual.

Saltando a otros términos de la cita de Gómez de la Serna destacaremos la aparición de la ciudad, como se ha comentado anteriormente, y empezamos a

²⁰ José Rallo, en la introducción de *El malestar en la cultura* de Sigmund Freud, afirma que éste entiende por cultura, adelantado ya en *El porvenir de una ilusión* (1927), la suma de producciones e instituciones que distancian nuestra vida de la de nuestros antecesores animales y que sirven a dos fines: proteger al hombre contra la naturaleza y regular las relaciones entre los hombres; en FREUD, S. (1929): *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pág. 17. Sade, por su parte, contra los sistemas sociales constreñidores, en la piel de un moribundo sentenciarla: *Mis únicos remordimientos se fundan en el mezquino uso que hice de las facultades (criminales para ti, para mí las más simples) que la naturaleza me había otorgado para servirla. La he resistido a veces y me arrepiento. Cegado por la absurdidad de tus sistemas, en su nombre he combatido contra la violencia de los deseos, que había recibido por una inspiración mucho más divina, y me arrepiento*; en FRANÇOIS, D. A. (Marqués de Sade) (1782): "Diálogo entre un sacerdote y un moribundo", en NUÑO, A. (ed.): *Marqués de Sade. Elogio de la insurrección*. Barcelona, El viejo topo, 1997, pág. 24. La vuelta al ingenuismo y primitivismo es una escapada de las sociedades extremadamente racionalizadas. Rousseau en su *Discurso sobre el origen y los fundamentos sobre la desigualdad entre los hombres*, en el que aporta la imagen del buen salvaje como un concepto sublime, llega a asentar que *casi me atrevo a asegurar que el estado de reflexión es un estado contra natura, y que el hombre que medita es un animal depravado*; en ROUSSEAU, J. J. (1754): "Discurso sobre el origen y los fundamentos sobre la desigualdad entre los hombres", en ROUSSEAU, J. J.: *Obras selectas*. Madrid, Edimat, 2000, pág. 252. El mito o la imagen del buen salvaje o primitivo es el anhelo de un hombre cada vez más racionalizado y tecnificado; el anhelo del hombre de la naturaleza, superior al hombre de la civilización subyace en el renacimiento de lo primitivo y lo rural: *Dejad al hombre civilizado el tiempo de reunir todas sus máquinas en torno suyo: no hay duda de que supera fácilmente al hombre salvaje; pero si queréis ver un combate todavía más desigual, ponedlos desnudos y desarmados uno frente a otro, y al punto reconoceréis cuál es la ventaja de tener constantemente todas las fuerzas a disposición propia, de estar siempre preparado para cualquier acontecimiento y de llevarse siempre uno mismo, por así decir, todo entero consigo*; en *Íbid.*, pág. 246.

situarlo en la estela de Baudelaire e, incluso, de George Simmel y Julius Langbehn²¹. Con la consciencia desprendida de las ciudades, la lección significativa de la calle moderna, considerables años de prensa diaria, la máquina, todo ha sido una lección de imperialismo y de valor humano que ha acrecentado la voluntad de poder²², Ramón parece apuntar a Metrópolis como la nueva Naturaleza y, aunque, en cierto modo, desprenda un optimismo (indiscernible a la práctica totalidad de su obra) se trasluce un incipiente nihilismo, una carga nietzscheana que llega a patentizarse en la "voluntad de poder".

Inciendo en la ciudad como nuevo escenario, Ramón aseveraría que *la nueva literatura, más amiga del banco de la plaza pública, o de la avenida o de los boulevares, más amiga de la vida de relación, que del sitio sin horizontes de la torre de marfil, no se desapercibe de la cuestión social*²³.

Asegurará que a la literatura le conviene hablar de las últimas modificaciones de la calle y el alumbrado, y si para una mujer, entre las regletas hay que cuidar de que el traje que lleve esté confeccionado según el último modelo. [...] Todo lo que no sea actual es desconcertante y no es tan sabrosamente asimilable como lo actual. Somos de nuestro momento y sería mentir nuestra naturaleza y averirla y resabirla, el creer otra cosa²⁴. Claramente prefigura la urbe como nuestra naturaleza, donde se cobija o florece lo actual como tema del arte pero con un trasfondo, con una cuestión social de la que no se puede desapercibir. Venimos observando desde el principio de este estudio cómo la novedad formal —el estilo de las vanguardias— atiende, como traducción estilística, a la sociedad y espacio que cobija su nacimiento. El repertorio de temas parece estar promovido por éste albergando la intencionalidad del papel transformador del arte, es decir, de un contenido y función social.

Ramón Gómez de la Serna sería el "embajador" del Futurismo en España a través de la publicación en 1909 y 1910 de sendos textos (*Fundación...* y *Proclama...* de Marinetti) en *Prometeo*; precisamente, el Futurismo sería uno de los movimientos más implicados en la vida de la ciudad, sumando a lo formal un fuerte contenido y actitud vital de sus artistas. Como si parafrasease el título de la obra de Boccioni, Ramón, al referirse a la actualidad, aseverará que *somos de nuestra calle y nuestra casa*²⁵.

²¹ Ambos son críticos culturales alemanes de finales del siglo XIX. Simmel encuentra recopilada su obra en español en SIMMEL, G.: *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona, Península, 1998, mientras que la principal obra de Langbehn —*Rembrandt como educador*— no se encuentra traducida: LANGBEHN, J.: *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig, 1890.

²² GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura..." en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 59.

²³ *Ibid.*, pág. 69.

²⁴ *Ibid.*, pág. 71.

²⁵ *Ibid.*, pág. 72.

Resabios de Baudelaire, considerado por Gómez de la Serna el primer poeta moderno, aparecen en la siguiente cita en la que la "masa" y los "muertos" como personajes de las ciudades tienden lazos con los textos del poeta francés e ilustran la labor social y el gran poder que desde Ramón se otorga al arte:

Las masas, las muchedumbres son una cosa muerta, sin carácter considerada en total, pero tienen la admirable condición de llevar en sí el feto del carácter. La literatura ha de aferrarse en esa operación cesárea. Arranquemos a los muertos ese algo vital que no está muerto como ellos y que palpita en sus entrañas²⁶

Sin embargo, en ésta, y a diferencia de Ortega, que también percibe la masa desde su relación (no-relación) con el arte nuevo, se aprecia una semilla de esperanza en la muchedumbre. Ello es debido al poder del arte; si apunta a que son hombres sin carácter dota al arte nuevo de la misión de la *creación del carácter*²⁷. Ramón concede al arte nuevo una intención social, una dependencia con la vida (unión arte-vida).

Ramón otorga un gran poder a las cosas y que queda reflejado del mismo modo en Ortega —reflejado como estilema del arte nuevo— aunque no con la misma intencionalidad o finalidad (en Ortega descripción y en Ramón descripción, uso y actitud):

No sabían tampoco lo mucho que vale la frivolidad. [...] Todo es trascendental, carece de veleidades, carece de bibelots y de nuestros pequeños enseres. Todos se olvidaron del cotidianismo de la vida. [...] El cotidianismo que es lo supremo y lo que nos invade más tota²⁸

Ese "cotidianismo" se percibe en la vida metropolitana, en su universo objetual y en las nuevas ocupaciones como podían ser el mundo de los deportes. Esta cotidianeidad sería esgrimida por Ortega como rasgo propio de los jóvenes que hacían caer al arte en la puerilidad, la ironía, lo absurdo y la ingenuidad. Resulta paradójico cómo, a través de las manifestaciones artísticas, se representaba los nuevos hábitos de la sociedad urbana así como los nuevos mitos y Ortega no llega a percibir en toda su potencia esa imbricación arte-vida o, al menos, la consustancial representación de la vida por el arte. Y es paradójico ya que en *La deshumanización...* llega a afirmar que igual que por la mañana uno abre las ventanas para adivinar el viento según se mueva el humo, así mostrará el arte la vida. No en vano resulta expeditivo al reseñar la *compacta solidaridad consigo misma que*

²⁶ *Ibid.*, pág. 73.

²⁷ *Ibid.*, pág. 72.

²⁸ *Ibid.*, pág. 67.

3. *Ramón en su gabinete. La imagen ilustra el heterogéneo mundo que se despliega en sus despachos. Cabe destacar la comunión entre máscaras, ídolos, títeres, estampas populares de Virgenes, la calavera o la lámpara de espejos junto a las alusiones al barroco pictórico*



cada época histórica mantiene en todas sus manifestaciones²⁹. Y es que, objetivamente, el caso del deporte no es baladí. Es uno de los síntomas más claros de la cultura metropolitana. Así debieron entenderlo los artistas de vanguardia, quienes practicaron con asiduidad los deportes y la preparación física dentro de una praxis vital puramente moderna; ahí quedan, como los mitos de la aviación, representadas las escenas de la vida moderna, las imágenes del deporte³⁰.

Precisamente lo absurdo, lo pueril, lo lúdico e irónico que Ortega observó del arte nuevo en 1925, Ramón en 1909 lo prefigura:

La nueva literatura no puede olvidar los absurdos puesto que por primera vez no es absurda. Tiene por naturaleza la repugnancia de todas las barbaries. Una literatura burguesa, conservadora, sin contagiar por todas las subversiones y por todos los grandes anhelos, impasible ante la colisión silenciosa de todas estas cosas, impasible ante la absorción con que denigran la vida, no es literatura³¹

Del mismo modo aparece el término "burguesa", cuya correspondencia orteguiana sería el de "masa informe". Se cimienta, por tanto, los dos ámbitos de la querrela o la psicomauquia que, en ambos autores, serán la amplia masa de la burguesía como *modus vivendi* y, por otro, la más restringida nómina de artistas libres, torreósofos y hombres egregios.

²⁹ ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *op. cit.*, pág. 12.

³⁰ Una breve pero ilustrativa nómina de obras puede ser la que sigue: *El equipo de Cardiff* de Delaunay, *Elementos de deporte* de Maruja Mallo, *La portería* de Alfonso Ponce de León, *Futbolistas y Foot-ball* de Bores, *Ciclistas* de Jean Metzinger o *Futbolistas* de Moreno Villa entre otros autores y obras.

³¹ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura...", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, págs. 69-70.

4. Ramón parece asistir en sus propias estancias a la fragmentación de la vida moderna



Continuando con esta descripción de lo "burgués", en la línea de Simmel, describe que *el espíritu de esta época es de imposición, espíritu crematístico*³², incidiendo en que *el burgués tendría que hacer un esfuerzo mayor a sus esfuerzos visuales: aglomerar más sangre en el cerebro, y esto es imposible porque la tiene toda agolpada en el estómago, donde no le da abasto*³³. Se denota por un lado la necesidad, lo práctico —el comer—, y por otro lo intelectual en la figura del cerebro.

Esta bifurcación social expresa que encontramos en los textos de Ramón y Ortega era verdaderamente sentida por todos los actantes del panorama creativo. De hecho, la constatación de ello les permitía trabajar en un camino —en una praxis vital—, con la intencionalidad de que el arte era una herramienta de educación y mejora para la sociedad como defiende Ramón Gómez de la Serna, lo que nos permite colocarlo en la estela de Schiller y sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*³⁴.

³² *Ibid.*, pág. 73

³³ *Ibid.*, pág. 76.

³⁴ No me resisto a constatar lo expresado mediante un comentario de Joaquín Peinado recogido en un rotativo de Ronda merced a un homenaje que se le tributa. Peinado, tras exponer en la mítica Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos en la primera-verano de 1925 (junto a Cossío fue el único que remitió obra desde París), y haber levantado críticas positivas de Abril, Bergamín y Juan Ramón Jiménez, diría:

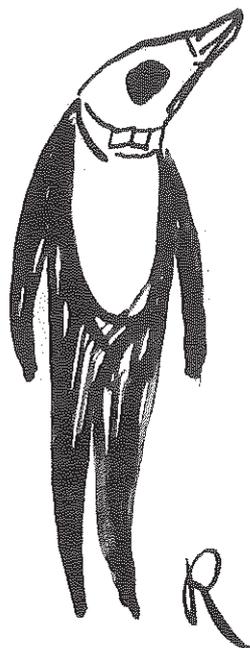
[Mi obra] *Podrá estar ésta, mejor o peor encauzada en el camino del Arte por el cual marchó yo hace bastante tiempo, pero encontrándome apartado de toda manifestación oficial, siguiendo la ruta que pudiéramos llamar de oposición y de la protesta, no hay nada que pueda presentarme a los ojos del mundo en calidad de 'buen pintor' (a lo sumo se me presenta como loco). Mi arte, pues, como el de mis compañeros de tendencia o escuela, se encuentra completamente apartado de la corriente general y es solamente aceptada por una minoría, que va haciéndose mayor por momentos, pero, que no deja de ser minoría;* en GARRIDO, F.: *Joaquín Peinado 1898-1975. Pintor español de la Escuela de París*. Málaga, Fundación Unicaja, 1996, pág. 27.

5. Dibujo en el que se muestra el poder de la metáfora

Ramón piensa que la nueva literatura establece una sensata y acuciadora correspondencia orgánica entre el mundo y el individuo. Es su nexos³⁵. En este punto empieza a aparecer con fuerza el papel creador del artista, que ampliará a lo largo de su producción a de todos los humanos.

En la urbe como el espacio y en la actualidad como el momento, el hombre ha compensado a Dios a su manera, infablemente. Ha aprendido el valor del barro³⁶, el hombre empieza a tener esa voluntad de poder y, con hondo sabor wildeano, ha superado a Dios y a la Naturaleza para convertirse en el hacedor de esa construcción eternamente inconclusa: Metrópolis.

La Naturaleza queda situada por Ramón ajena completamente al escenario metropolitano del hombre. Consciente plenamente de este cambio de ecosistema le resulta paradójico que la naturaleza es para el hombre una cosa en construcción³⁷; ello no ha de ser óbice para que, sintiendo el metropolitano una naturaleza exógena o exterior —en construcción—, la interna, la más cercana a él —Metrópolis— esté, al igual que la anterior, en construcción, y de ahí su imagen incompleta, diversa o multiplicada. Azúa sintetiza este pensamiento proveniente de Baudelaire y Simmel constatando la relación entre un nuevo espacio y la nueva estrategia de representación:



³⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, E. (1909): "El concepto de la nueva literatura...", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 71.

³⁶ *Id.*

³⁷ *Ibid.*, pág. 78.

La Nueva Naturaleza exige un sistema formal adecuado a su propia esencia, incompatible con la mimesis clásica. Y a ese conjunto de estrategias figurativas se le dará, mucho más tarde, el nombre de 'vanguardia'. El término 'vanguardia' equivale a 'representación' de la metrópolis.³⁸

En el sentido anteriormente expresado de que el hombre —con toda la carga cristiana del barro— crea constantemente Metrópolis como nueva naturaleza o ecosistema, Ramón muestra su lectura de Wilde:

El apotegma de Wilde diciendo que la naturaleza debe imitar al arte es de Pompilio y fue escrito en latín antes de ser escrito en inglés 'Natura imita artifex'. Por primera vez sucede eso y cafés y ciudades están paridos por el nuevo estilo.³⁹

³⁸ AZÚA, F. de: *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Barcelona, Anagrama, 1999, pág. 154. La descomposición y la disolución son rasgos propios del arte nuevo cuanto que es nacido en la ciudad, espacio de mixtura, imagen confusa y vida indefinida según Azúa. Éste se base en Simmel para desembocar en este juicio ya que el crítico alemán, al estudiar a principios de siglo XX la cultura urbana, señala que *se alza el tipo de individualidades urbanitas es el 'acrecentamiento de la vida nerviosa', que tiene su origen en el rápido e ininterrumpido intercambio de impresiones internas y externas*; en SIMMEL, G. (1903): "Las grandes urbes y la vida del espíritu", en SIMMEL, G.: *op. cit.*, pág. 247. Este acrecentamiento nervioso lo sitúa Simmel precisamente en el paso de lo sentimental a lo intelectual —de lo rural a lo urbano o de Naturaleza a Metrópolis—: *A partir de aquí se torna conceptuable el carácter intelectualista de la vida anímica urbana, frente al de la pequeña ciudad que se sitúa más bien en el sentimiento y en las relaciones conforme a la sensibilidad*; en *Ibíd.*, pág. 248. Simmel participa de la fuerte crítica a lo industrial y la ciudad convertida como elemento que unifica y fagocita al metropolitano. En Rousseau ya se observa cómo define uno de los caracteres canonizados en el XIX y el XX como propiamente metropolitano, se trata de la vida fragmentada, el cada vez más rápido intercambio de estímulos, la transitoriedad, lo cambiante continuo y contingente que se observa en los rasgos formales de la producción de vanguardia y que es débito de la estructura urbana donde nace: *circunstancias raras en el estado de la naturaleza, en el que todas las cosas ocurren de manera uniforme, y en el que la faz de la tierra no está sometida a esos cambios bruscos y continuos que en ella causan las pasiones y la inconstancia de los pueblos reunidos*; en ROUSSEAU, J. J. (1754): "Discurso sobre el origen y los fundamentos sobre la desigualdad entre los hombres", en ROUSSEAU, J. J.: *Obras selectas*. Madrid, Edimat, 2000, pág. 248. Como se observa en la cita de Rousseau la Naturaleza es uniformidad mientras que los "pueblos reunidos" —la ciudad o Metrópolis como el nuevo hábitat del hombre moderno— es cambio promovido por las pasiones y las inconstancias. Gómez de la Serna, en "Novelismo", recogido en *Ismos*, asevera que *en esa condición de la novela actual está su primera condición de más respirable y conllevable en medio de la discontinua vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas, con grandes claros, a lo mejor, en su circulación, con altas y bajas frecuencias subitáneas*; en GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, pág. 352.

³⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): "Prólogo a *Ismos*", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 115. En relación a la presencia de Wilde y la ciudad creada por los hombres a imitación de la naturaleza, introduzco una cita a Félix de Azúa que, aunque válido para cualquier punto de este estudio en que se enfrenten Metrópolis y Naturaleza, resulta ilustrativa: *Para el poeta moderno, la Naturaleza ha muerto. O más bien, ahora vive en París, selva, cumbre, estepa mil veces más sobrecogedora que el Amazonas, el San Gotardo o Siberia.*

6. El coche, uno de los símbolos de la modernidad (*Blanco y Negro*, 12-VI-1932, Madrid)

Y es que, según surgen nuevos textos, la presencia de Naturaleza irá descendiendo. Esto ocurre en "Movimiento intelectual. El Futurismo" (*Prometeo VI*, Madrid, abril 1909). Aquí la Naturaleza ya no es nombrada, directamente se habla de ciudad, no existe ni siquiera esa confrontación vislumbrada en "El concepto de la nueva literatura".



Abordando de lleno el Futurismo como "momento" del arte nuevo presenta, de nuevo, una serie de ideas que coincidirán con las que postulará Ortega:

[el Futurismo] *Desconcierta, azara, intimida, y todo lo que sea desconcertar, azarar e intimidar a los hombres es ponerles en condición de no ser violables, y de concertar mejor y más fuerte y con más diafanidad. Les desencarcela, les salva, les pega en las piernas como los sargentos a los bisoños, para saber cual es su firmeza. Sólo los señoritos se quejarán de ese monoplazo, eso nos les hará reconocer. Por como reaccionan conocemos a muchísima gente que no acciona a derechas y con franqueza. Los hombres son demasiado linfáticos y tienden al conservadurismo. [...] Con ese afán de orden, de conclusiones con cerradura inglesa, con ese afán de comodidad y cosas fáciles, si no hubiera habido dificultades, transformaciones, el hombre no se hubiera hecho tan apto y tan acendrado, y sin cosas que sobrepasar en dura brega no se hubiera sobrepasado y hubiera sido un animal inferior*⁴⁰

En sus callejas se encuentran fieras infinitamente más peligrosas que el puma y la cobra. En sus barrios bajos y altos viven tribus de caníbales y fanáticos, más temibles que los Motilones y los derviches musulmanes. ¿Tempestades? Hemos vivido las barricadas de 1848. ¿Panoramas? Basta con subir a la torre Eiffel. ¿Gentes distintas y pintorescas? Dése usted una vuelta por el Palais Royal a la hora del crepúsculo; en AZÚA, F de: *op. cit.*, pág. 55.

⁴⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "Movimiento intelectual. El Futurismo", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 80.

En esta cita parecemos entreleer el orteguiano *el arte nuevo hace a la masa sentirse masa*. Ramón incide, aunque no claramente, en la bifurcación social y revela los parámetros que rigen la praxis vital de la masa o burguesía que, incluso, en esta ocasión toman cuerpo de señoritos. Del mismo modo, sigue manifestando su perpetua confianza en las posibilidades del arte para la educación y mejora de la especie humana. En lo relativo a los mecanismos por los que el arte nuevo resulta difícil o complicado de entender trata de defenderlo confiando en que las transformaciones son necesarias para una evolución, prácticamente en el sentido darwinista del término, y máxime en la adaptación a ese nuevo ecosistema que viene a sustituir a la Naturaleza.

En este sentido trataría de aplacar los ánimos o la impotencia ante la incomprensión del fenómeno artístico: *De esa inadaptación de lo que se os dice respecto a vosotros, no debéis deducir un retraimiento, pues en la vida inadaptables han sido en principio los medios, a los que adaptados al fin debemos nuestra superioridad*⁴¹

Seguirá afianzando los conceptos de ciudad y masa en textos que se adentran en la primera década del siglo. De este modo en la Introducción a la *Proclama futurista a los españoles* de Marinetti (*Prometeo XX*, Madrid, 1910) insiste y crea un espacio introductorio al texto del poeta italiano:

*¡Circulación en el aparato venoso de la vida! [...] ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y chauffeurs! [...] ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra: —ese pueril grafito de la voz! [...] ¡Crecida de unos cuantos hombres solos frente a la incuria y a la horrible apatía de las multitudes! [...] ¡Gran galope sobre las viejas ciudades ...!*⁴²

En este fragmento quedan recogidos con precisión algunos de los motivos de principal atención para los artistas, teóricos, historiadores y estetas del arte nuevo. Entre imágenes a los mitos modernos y cotidianos, como los aviadores y los chóferes, se despliega el ámbito metropolitano y su deambulación por él de tan hondo sabor baudelaireano (circulación por las "arterias" o las multitudes), o el alegato futurista por la juventud, las ciudades, los coches, o el galope por una "ciudad que despierta" a lo Boccioni. Hace evidente la separación orteguiana en dos, algunos hombres y la muchedumbre o masa denotada, especialmente, por características propiamente burguesas. Otro aspecto preconizador de Ortega es el uso del término pueril⁴³.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 81.

⁴² GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1910): "Introducción a la Proclama futurista a los españoles de F. T. Marinetti", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 95.

⁴³ Cfr. ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *op. cit.*, pág. 51.

7. Futbolista. Dibujo publicado en *Blanco y Negro* (25-I-1931, Madrid) en el que se muestra la atención al mundo de los deportes como aire de un tiempo y rasgo de modernidad



Saltan a la memoria los personajes que caracterizó Baudelaire como artistas, el *dandy* y el *flâneur*. Ambos tienen una dependencia absoluta de la cambiante muchedumbre y como afirma Azúa en su *Baudelaire ...*, el arte moderno es la asunción del nihilismo que desprende de la masa

Por último destacar quizás la idea más importante que se desprende bajo *basta oír sin tener en cuenta la palabra*. Este atender al hecho, al sonido y a la forma y no tanto al contenido, la palabra que quería mancillar Ortega o desposeerla de su sentido. Extrapolado a la obra de arte vendría a ser sinónimo del puro goce estético.

ARTE Y ARTISTA COMBATIVO: CONTRA LO ESTABLECIDO

Aquél poder creativo emparentado con la divinidad vuelve a mostrarse en *Mis siete palabras* (Pastoral) (*Prometeo* XIII, Madrid, 1910), redactado en un tono agresivo y de explícita militancia, descriptivo en ocasiones y confidente y consejero en otras. Verdaderamente, el subtítulo de "pastoral" no es gratuito. Marca, aunque hermética o enrevesadamente (otra de las características de los textos de teoría del arte y estética), una línea de acción teórica o dogmática.

La capacidad de evocación de *Mis siete palabras* es tremenda, la propia del arte nuevo. En primer lugar juega con las siete palabras de Cristo en la cruz con lo que se arroga el papel de cordero y mártir, pero también la de hijo del Hacedor hecho a su imagen y semejanza y con una conexión directa con la fuente de la creación (no olvidemos el diálogo de Jesús con Yahvé en la cruz). La venida de Jesús tenía como misión su sacrificio por el bien de la Humanidad. Por tanto, Ramón como artista y representando a ellos —a todos los humanos— marca un camino de entrega por una causa "reveladora", así como la de reseñar el poder creativo del artista y su poder de

cambio⁴⁴. Podemos escuchar resonancias del superhombre y la voluntad de poder de Nietzsche, el hombre ha ocupado el puesto superior en la escala y los ídolos deben desaparecer por el horizonte en su crepúsculo merecido.

Estos ídolos son los que se plantea también conducir Gómez de la Serna a su atardecer. Para él no existe cosa peor que lo asentado, *se crea la imposibilidad de deshacer. Nada más alarmante*⁴⁵. Uno de los primeros ídolos a derrocar es la moral y el sistema de valores: *¿Qué cosas categóricas son esas que gobiernan a la gente?*⁴⁶

Patente se hace el cambio de escenario del hombre de su actualidad: *Está afectada la muchedumbre revolucionaria, no con el sueño labriego y rural, sino con el sueño de la ciudad, y de su confort necesitado de esclavos*⁴⁷. Esa necesidad de esclavos es el rédito y lo práctico que aburguesa a la muchedumbre haciéndolos vivir presos, *cumpliendo nuestra prisión en nuestras casas, por la ciudad, en nuestras excursiones y hasta en los viajes más lejanos*⁴⁸.

En esta línea de crítica a la masa —a su moral, ya que de la masa siempre se podría sacar el germen de la vida—, a la falta de lucha, a las creencias, a la mutación de la Naturaleza en esa nueva naturaleza que se presenta incompleta, seguirá presidiendo las obras de Ramón mientras que el arte tenga una misión educativa y de liberalización del hombre:

El vivir de ideas abstractas es una aberración tan aberrada como el onanismo. [...] Para acabar con las abstracciones y con los estrabismos, hay necesariamente que reducir el diccionario, compendiarle en un epítome [...] ir más allá de la debilidad moral de las muchedumbres. Hay que privar de elocuencia a la naturaleza [...] no contentarnos con interpretarla en bueno contra

⁴⁴ Sobre el poder del número siete y el valor de sacrificio del artista rescatamos un pasaje de *Automoribundia* donde utiliza como pretexto las plumas estilográficas: *El escritor es realmente un ser con siete —siete, porque ese es el histórico, bíblico y desequilibrado número, el número simbólico, pues yo tengo en realidad lo menos treinta— plumas estilográficas metidas en el bolsillo que tenemos a mano izquierda en la americana, pero realmente clavadas en el corazón, martirio que resulta aún más verdadero cuando, como yo, se escribe en tinta roja [...] Yo las quiero, y me siento muy unido a su suerte, pues por ellas me desangro. Las miro con esa familiaridad sería con que se mira la jeringuilla con que el médico nos saca sangre o nos inyecta vida;* en GÓMEZ DE LA SERNA, R.: *Automoribundia 1888-1948*, vol. I. Madrid, Ed. Guadarrama, 1974, págs. 298-299. Obsérvese como vuelve a emplear una imagen que ahonda en lo cristiano, en este caso, mariano ya que vislumbra iconográficamente los siete dolores de la Virgen, el Traspaso y Soledad, o las Angustias, advocaciones todas ellas de gran arraigo.

⁴⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1910): "Mis siete palabras (Pastoral)", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 87.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 89.

⁴⁸ *Ibid.*, pág. 85.

los que la han interpretado en malo, sino enseñar que no se la puede interpretar, enmudecerla, sintiendo [...] privarla de muchas cosas bonitas...⁴⁹

Respecto a la cita anterior ha de interesarnos la idea del diccionario. A lo largo del siglo XX se ha coqueteado con la amputación, el sacrificio o la mutación del diccionario como imagen paródica, o metáfora de la vida propia. Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois lo pusieron en práctica para la exposición *Lo informe: modo de empleo* en el Pompidou⁵⁰. Precisamente, ambos autores se basan en Georges Bataille y su diccionario crítico publicado por *Documents* entre 1929 y 1930. Me remonto hasta Bataille para citar la descripción del término informe por las correspondencias con Ramón:

Un diccionario comenzaría en el momento en que ya no daría el sentido sino las necesidades de las palabras. Así, informe no es sólo un adjetivo con determinado sentido sino un término que sirve para desubicar, exigiendo generalmente que cada cosa tenga su forma. Lo que él designa carece de derechos en todo sentido y se hace aplastar por todas partes como una araña o un gusano de tierra. En efecto, para que los académicos estén contentos sería necesario que el universo tomara forma. La filosofía entera no tiene otro fin: se trata de otorgar una levita a lo que es, una levita matemática. En cambio, afirmar que el universo no se parece a nada y sólo es informe es lo mismo que decir que el universo es algo parecido a una araña o un escupitajo.⁵¹

En "Primera Proclama de Pombo" (*Esos Mundos* 1 marzo, Madrid, 1915) aparecerá el "tiempo pasado", como en Ortega, siendo tomado de modo negativo siempre que no permita la palpación espontánea, renovadora y directa. Estos tres conceptos harán enlazar, de nuevo, con Ortega ya que si éste utiliza el término de egregios para calificar a los hombres enfrentados a la masa informe, Ramón, en esta proclama, usará el de renovadores e íntegros⁵².

⁴⁹ *Ibid.*, pág. 89.

⁵⁰ KRAUSS, R. E. y BOIS, Y. A.: *L'informe: mode d'emploi*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

⁵¹ BATAILLE, G.: "Informe", *Documents* VII, París, 1929, pág. 382. Para este trabajo utilizo BATAILLE, G.: *Documentos*. Caracas, Monte Avila Editores, 1969, pág. 145.

⁵² De especial significación se presenta el segundo que alude en el contexto (1915) a la exposición organizada por él en Madrid (*Exposición de pintores íntegros*) que puede considerarse como uno de los primeros actos de vanguardia en un Madrid que aún no había abrazado el arte moderno como lo había hecho ya a esas alturas Barcelona. También apunta al carácter leal y revolucionario de los íntegros que adquieren el papel, con todas las resonancias políticas, de Torrijos y sus compañeros en *El fusilamiento de Torrijos* de Gisbert. Plantea que los íntegros, como nuevos artistas, son fusilados por la masa. Esto hace resonar las palabras de Ortega en *La deshumanización del arte*, apostando por entender a los nuevos artistas, puesto que si no es así habría de fusilarlos.

En lo relativo a los "renovadores" se presenta formalista y se observa un deje amargo que hasta cierto punto es victimismo: *La renovación que es la personalidad de cada tiempo es impedida hoy.*⁵³

Si Ortega apuntaba a la farsa y diversión como rasgo y motor del arte nuevo, Ramón adjudica a este rasgo un valor supremo:

*...las mezquinas intelectualidades, esas que ataron en masas compactas y disciplinadas a las novedades, intentan hacer aplastante la diversión que debe ser el pensamiento, intentando hacer insoluble y mortificante lo que indefectiblemente debe ser feliz, licencioso, disoluto, arbitrario y lunático*⁵⁴

En la siguiente cita observamos cómo la voluntad (de poder en Nietzsche y de suerte en Bataille) ocupa un papel preeminente así como la incipiente presencia de lo azaroso y fortuito, el arte con una misión educativa y bienhechora para la sociedad —lo que nos hace relacionarlo con Schiller—, del mismo modo destila la unión de la vida y el arte, prefigurando la propia existencia como "comportamiento artístico": *el arte y la vida personal son el imperio sumo de la voluntad y por lo tanto del capricho que es la voluntad pura en la que sólo debe haber cierta ley alta y desenvuelta de armonía*⁵⁵.

LA NOVEDAD Y LO FORMAL EN *ISMOS* (1931)

Si en la mayoría de ocasiones la comparación Ortega-Ramón apuntaba, cronológicamente, a una anticipación en la enunciación de conceptos y recursos de Ramón sobre el filósofo, en *Ismos* (1931) se observa un trasvase o diálogo sostenido: *lirico del soborno humano que sufre en la plena deshumanización, las vísceras palpitantes sacando la mano por entre lo diversificante, desfoliando lo virgíneo con verdadera pasión*⁵⁶. La presencia de una "Era" de la deshumanización puede indicar la lectura del filósofo así como su aprobación. Ello no es de extrañar, no en vano, muchas de las ideas de Ortega habían sido expresadas por Ramón con lo que, en rigor, una aprobación a Ortega es una aprobación a sí mismo. Donde dudamos que exista influencia es en las imágenes de las vísceras y el desfolio de lo virgíneo más en consonancia con autores como Bataille, Lautréamont y Sade como ya, en 1909 ("¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!"), parecía interesarse en los autores que habían asimilado ideas a modo de glóbulos rojos, semen, retina, dermis o

⁵³ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1915): "Primera proclama a Pombo", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 101.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 102.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 104.

⁵⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): "Prólogo a *Ismos*", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 110.

8. *La tertulia del Café*

Pombo (1920) de José Gutiérrez Solana (CARS). Ramón, en pie, centra la composición del cenáculo intelectual madrileño



epidermis⁵⁷. Estos conceptos que aparecerán a lo largo del estudio son un nuevo rasgo de lo nuevo. Ortega hablaría de violencia, vulneración y el predominio de la imagen denigrante. Existe en otras obras ("La palabra y lo indecible", 1936), nuevamente, un alegato por maniobrar con lo escatológico, hay *obligación de sentir el terror de la vida*⁵⁸, habiendo un interés por lo ritualista que hace más estrecho el cerco con Georges Bataille (*Sacrificios* o *El año solar*), así como la constancia por su parte de que la poesía es evasión, lo híbrido y la comunión en el caos. Este interés por lo escatológico y lo abyecto debemos rastrearlo en autores coetáneos a Ramón⁵⁹.

Aparece el término aséptico en el prólogo a *Ismos* pudiendo tener relación con lo que el formalismo entendió por autonomía. Esta palabra contempla otras acepciones marcadas por el contexto donde se cita; éstas pueden ser la del alejamiento del artista de la factura, la falta de lo sentimental, e, incluso, tendiendo lazos con Ortega, lo deshumanizador:

*La asepsia es otro valor que se opone al de la belleza y que no tiene que ver con ella. [...] Lo aséptico es algo más que limpio: es lo que ha acabado con ciertos microbios misteriosos que están no sólo en lo exterior de un rasgo del espíritu, sino en lo interior y en su aliento. Sobre el sentimiento rigurosamente moral que se exigía a la belleza, es necesaria ahora la persuasión aséptica. [...] Lo aséptico es lo que no incordia a la mente, que es sensible a lo nuevo...*⁶⁰

⁵⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1909): "El concepto de la nueva literatura...", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 61.

⁵⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1936): "La palabra y lo indecible", en MARTÍNEZ COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 195.

⁵⁹ Sin ir muy lejos, encuentro en algunos lances de Lorca este interés, la llamada de lo natural, del "humano más perversamente humano"; como ejemplos citaré *Bodas de sangre* o *Yerma*.

⁶⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1931): "Prólogo a *Ismos*", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 111.

Como si usara Ramón la imagen orteguiana del arte como el humo que indica hacia donde se dirige el aire, intuirá las exposiciones como las normas y rectoras en el arte moderno, la influencia del arte en la vida y viceversa (da carta de arte y novedad al cine y a la moda), así como otros valores del nuevo arte:

Sobre lo anecdótico está lo fecundativo de las Exposiciones, máximas intérpretes de la inquietud contemporánea, maqueta de lo que es y será silueta de las Grandes Vías y prorrupción en los grandes espectáculos, por más que ahora lo que se ve sólo sea martirizado embrión de lo futuro y como toda belleza embrionaria tenga tipo fetal e infusorio⁶¹

Esta cita mantiene consonancias con Ortega en el carácter de la falta de nitidez de lo nuevo que se muestra por ser germinal o la falta de claridad de un estilo hasta que no se asienta mínimamente. Es interesante cómo maneja el fundamento de que todo arte nuevo, vanguardista y revolucionario, al principio es feo.

También en la introducción a *Ismos* se trata el mundo objetual al que vuelve el artista la mirada llegando a rozar la idolatría. A ello debemos sumarle cómo parece estar dirigida esta mirada a los objetos para desplazar ciertas dependencias del arte anterior e ir ganando una nueva parcela de independencia o autonomía: *Busca en los objetos y en las imágenes desplazadas como objetos la suprema distracción, una especie de idolatría última que le compense de mayores incredulidades. [...] Ahora sólo se quiere ser moderno, y por eso es mayor la evidencia y la descortesía del presente.*⁶²

De nuevo vemos en Ramón el optimismo hacia la labor social. En esta ocasión, la nula conformación de un nuevo arte, afirmará *que no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre*⁶³.

Sobre lo nuevo afirmará que es la esencia de la vida y *no hay otra forma ni concepto de la distancia en Arte que innovar. [...] Ya que se contrae el mundo gracias a la telecomunicación, lo tenemos que ensanchar por la invención. El papel de la invención es cada día más importante*⁶⁴. Lo nuevo es, a grandes rasgos, *lo que se asienta de modo especial sobre tierra fértil y asume la verdad despejada de la vida*⁶⁵. Como apreciamos, no sólo lo nuevo como motivo es tenido en cuenta por Ramón, también lo nuevo formalmente, la invención novedosa.

⁶¹ *Ibíd.*, pág. 112.

⁶² *Id.*

⁶³ *Ibíd.*, pág. 113.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibíd.*, pág. 115.

Gómez de la Serna hará una lectura cíclica y evolutiva de la historia del arte que se apoya en los presupuestos formalistas. Encontramos una lectura más positiva de periodos históricos oscuros y desacreditados. Un ejemplo de este comentario lo tenemos en la diferente valoración del arte prehistórico y primitivo. De esta manera parece tener muy claro que el ciclo del arte sepultará lo nuevo: *estas fórmulas del arte también se convertirán algún día en un ex voto, como ya sólo es un ex voto lo grecorromano*⁶⁶.

Ortega diría de algunas de las nuevas formas que tendían al esquematismo que habían existido en otros periodos de la historia; Ramón al afirmar lo siguiente, ratifica lo expresado por Ortega pero, a diferencia de éste, le otorga un cierto valor positivo, así como nos ayuda a constatar la imagen cíclica que de la Historia del Arte tiene:

*El Arte es juego de los siglos y el último juego ha sido a quién escamoteaba más la realidad. Se sospecha que varias veces los hombres, cansados del repetido decir de la vida, han recurrido a estratagema, y varias veces ha sido enterrada esa manifestación de arte sin que dejase rastro. Hay cosas contra las que vela la monotonía social y así evitan que se vuelva a la primera adoración del hombre que fue una piedra erecta, monda y lironda, en medio del primer valle del mundo"*⁶⁷

El párrafo citado permite reseñar claramente la capacidad artística e idolátrica de la especie humana; sugiere grandes intencionalidades en el "escamoteo de la realidad" que, tendiendo lazos con Ortega, viene a ser lo esquemático. Al hilo de ello, como Ortega, apunta que esta situación del hombre —este estadio—, a tenor de los ejemplos artísticos, se ha repetido con anterioridad. Mucho más amenazante resulta colocar la monotonía social (lo que viene caracterizándose como la masa burguesa) como la fuerza que evite ese esquematismo, ese apartarse de la realidad, esa falta de lo retórico, el paso al poder de la metáfora, el descrédito de lo sentimental encarnado tanto en un menhir como en el arte nuevo: la deshumanización.

GREGUERÍA COMO FORMA DEL ARTE NUEVO

La greguería, surgida en 1910, representaría para su "hacedor" —Ramón Gómez de la Serna— una creación propia del arte nuevo. A fe que para Ortega también, como lo pone de manifiesto citando a Ramón, no sólo por las greguerías, entre los artistas nuevos junto a Joyce y Marcel Proust⁶⁸.

⁶⁶ *Id.*

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *op. cit.*, pág. 39.

Sobre ellas destacará el propio Ramón su jovialidad —la puerilidad a la que aiude Ortega como estilema del arte nuevo— y ante todo que se trata de una prosa poética, con lo que de nuevo surge la figura de Baudelaire que aspiraba precisamente a ello.

La greguería alberga muchos de los conceptos estéticamente modernos. Ramón afirma que la greguería puede acertar o no, pero no existe interés alguno en ella con lo que es desinteresada (Kant). Apunta que nace del contacto con lo urbano y que es *amiga de lo nuevo*⁶⁹.

En la forma final de la greguería no existe, al menos se debe intentar, sentimentalismo y descripcionismo, rasgos prototípicos del arte anterior. La greguería, pieza del engranaje de lo nuevo, es una imagen sin regla pero no "dislocada" que ha de luchar por combatir las reglas, quitar el "copaje matemático" de palabras e ideas (lo vimos en lo referente a Bataille) y disolver lo humano para dar una nueva imagen, lo que en términos de Ortega vendría a significar "deshumanizar".

Pero la greguería como tal no nace con Ramón, éste, si acaso, le da carta de naturaleza y como tal acoge las anteriores a él y las que surgen por "el público" a raíz del éxito de su obra. La supuesta jerarquía del artista en la pirámide creativa tenderá a perder su vértice; el artista tiene conexión con la fuente de la creación, pero como hombre que trabaja en ese sentido, como otro hombre, con la misma capacidad, labora en otros menesteres⁷⁰.

El trabajo de creación y el sello de autor tendrán un protagonismo preeminente en todo el arte del siglo XX. El propio Baudelaire pedía "acabar con la *maniera* y la figura del yo en la poesía, quizás como reacción ante la figura del genio romántico, aunque, precisaba que el artista debía distinguirse. Azúa, citando a Baudelaire, apunta que mientras menos esté presente ese yo, el autor es más independiente y su creación más ensimismada y autónoma ya que sólo responderá el lenguaje⁷¹.

A partir de aquí aflorará uno de los conceptos con mayor fortuna dentro de la producción artística del último siglo: el azar.

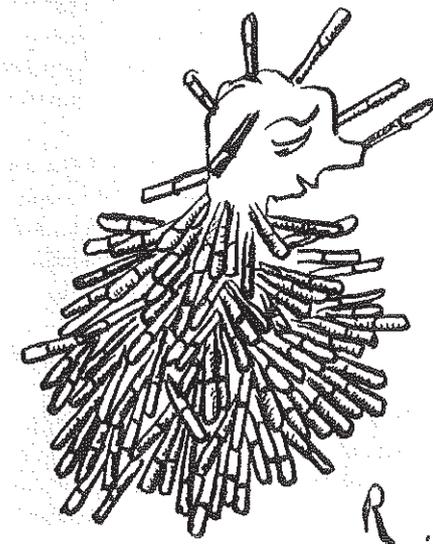
⁶⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1918): "Prólogo a Greguerías", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 142

⁷⁰ Eso parece observarse cuando Ramón recoge greguerías de personas sin más, sin ningún prestigio artístico e intención de ello, y las cita y califica haciendo, por tanto, descender la pretendida consideración de su obra o, en su defecto y virando el barco en el sentido opuesto con la misma intención, elevar cualquier manifestación —eso sí, no se pueden olvidar los criterios técnicos y de calidad— a lo puro y propiamente artístico. Del mismo modo, la negación del genio romántico puede intuirse tras la ausencia de inspiración, de la musa, que es sustituido por el puro trabajo, el artista al modo de Baudelaire como transmisor de un lenguaje libre o como obrero que ennoblece lo más vil.

⁷¹ Cfr. AZÚA, F de: *op. cit.*, pág. 42.

9. Dibujo publicado en Blanco y Negro (7-VIII-1932, Madrid)

Para Ramón la greguería debe nacer por azar, *que debe ser el bautizador de los mejores hallazgos*⁷². Pero del mismo modo, una greguería no se puede improvisar: *¡Qué difícil es trabajar para que todo resulte un poco deshecho!*⁷³.



Por tanto, el azar cumple la función que se le encomienda, disolver la huella de autor, encaminándose a una independencia o autonomía formal casi absoluta, ni siquiera, como pretendía Baudelaire, hablaría el lenguaje; ni siquiera *la lógica de una obra sustituye cualquier postulado moral*⁷⁴.

Pero otras herramientas que se asoman y se prefiguran en las greguerías y en la explicación de ellas por Ramón es el uso de la metonimia, la sinécdoque y la metáfora. Son herramientas que especialmente los surrealistas usarían. Respecto a la metáfora, Ortega ya avisa en *La deshumanización...* de su potencia y uso por los nuevos artistas. De sumo interés me parece la actitud de Ramón al buscar un título aleatorio a sus composiciones bautizadas como greguerías. No sólo el hecho de la elección del término tras sacarlo de una bolsa al más puro estilo dadaísta (es azaroso aunque en

⁷² GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1918): "Prólogo a *Greguerías*", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 125.

⁷³ *Ibid.*, pág. 126. Es decir, debe parecer azaroso pero ha de estar trabajado; debe borrarse la huella del autor, pero el artista ha de estar presente. Esta dicotomía revela, al menos, lo ambiguo que resulta la producción azarosa del arte. Qué duda cabe que, basándose en las herramientas del azar (qué paradoja si el azar tuviera herramientas) o en la imagen esteticista de lo azaroso (no menos paradójico, puesto que intentar realizar una obra para que se recepcione como azarosa implica unos presupuestos iniciales para nada arbitrarios), el sello de autor se pierde, la manera se disuelve. El objeto encontrado, ¿es azaroso? Me imagino que el azar ha de estar tan presente en su fortuito encuentro como que el autor, operando en él, obtenga una metáfora o lectura aprehensible para sí mismo y para el espectador.

⁷⁴ Recogida de *Sur Mne. Bovary* en AZÚA, F de: *op. cit.*, pág. 48.

la bolsa se encontraba una relación de términos escogidos con anterioridad), sino porque piensa el autor que el título prejuzga la obra y el género; esta dislocación del título permitiría la ruptura con el "anclaje" de la obra. Precisamente la adopción de "sin-títulos" es un ejemplo de ello, de mantener la intencionalidad artística y no coartar la comprensión del receptor, como aparece en Danto⁷⁵.

Ortega alude a Ramón por extremar el realismo para superarlo, *atender lupa en mano a lo microscópico de la vida*⁷⁶; esta atención a lo trivial, al universo objetual de Metrópolis que encarna Ramón es la que subyace en la greguerías. Para el creador de éstas, en ellas existe un fin educativo y de mejora, una praxis vital, en la línea de la ironía propugnada por el arte moderno:

*Afirmar lo que de trivial hay en el hombre es inducirle a no ser ni riguroso, ni desleal, ni malo, ni fanático, ni inconvencional para nada ni ante nada. Aceptar la trivialidad es hacerse transigente, comprensivo, contentadizo. Nada más solucionador que la trivialidad hallada, cultivada, comprendida y asimilada hasta la temeridad. No los principios abstractamente revolucionarios, sino la trivialidad admitida será lo que cree la libertad espiritual, resolviendo todos los problemas insolubles, que serán solubles, más que por la solución, por la franca disolución, por la incongruencia y las pequeñas constataciones que apenas parecen tener que ver con ellos*⁷⁷

En lo trivial se encuentra implícito la negativa a lo asentado, a lo fijado, en definitiva, a la verdad absoluta y trascendida que se debe combatir, también, haciendo una obra abierta, dejando intersticios:

*Trabajar de este modo [disolución] es la única manera de ser leales, de dejar intersticios, porque esos intersticios es lo más que podemos conseguir. [...] Algún día se verá que es lo único que se puede hacer, lo único que se debe hacer. Lo otro es amontonar dolores, materialidades mucho más duras que es la materialidad jamás, pedruzcos insolubles, graves sombras, graves pegajosidades, algo ingrato como no pudo sospecharse frente a su apariencia amena de cosa literaria.*⁷⁸

⁷⁵ DANTO, A. C.: *La transfiguración del lugar común*. Barcelona, Paidós, 2002.

⁷⁶ ORTEGA Y GASSET, J. (1925): *op. cit.*, pág. 39

⁷⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1918): "Prólogo a *Greguerías*", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 138. Si a lo largo del texto se ha intentado reseñar las relaciones de Ramón con otros autores, tanto extranjeros como ajenos a su marco temporal, se ha intentado desarrollar mediante comparaciones y citas

⁷⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1918): "Prólogo a *Muestrario*", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 162. Si a lo largo del texto se ha intentado reseñar las relaciones de Ramón con otros autores, tanto extranjeros como ajenos a su marco temporal, se ha intentado desarrollar mediante comparaciones y citas, en relación a estas palabras de Gómez de la Serna hemos de situar unas preconizadoras de Sade: *...el más ciego de los dos debe ser, sin duda, el*

10. Portada de *Ismos* (1931). Para la cubierta de la primera edición se utiliza el retrato que de Ramón hiciera en 1915 Diego Rivera con motivo de la *Exposición de pintores íntegros* (1915) en la que participa el mexicano y que organizara Ramón

I S M O S
R A M O N
G O M E Z D E L A S E R N A
(N U M E R O S O S G R A F I C A D O S)



Sólo haciendo esto con verdadera limpieza jugaremos limpios, seremos honrados en el juego⁷⁹, es la unión de arte y vida que parece prefigurar Ramón y que es tomado, tratándose de un *homo ludens* como él, a la manera de un juego en el que, quizás, todo el mundo pueda participar en una partida colectiva que nos mejore como hombres ya que su tiempo, como todo tiempo no admite lo definitivo⁸⁰.

Subrepticamente, en esta última cita, se encuentra el concepto de modernidad baudelaireano, el del deseo de la novedad y la sorpresa. La comentada unión arte-vida y la clara funcionalidad del arte en la mejora del hombre ha de hacer tomar posiciones al artista que, como insinúa Ramón, sufrirá el escarnecimiento.

Seguirá arremetiendo contra la verdad, *toda verdad es sospechosa*⁸¹; el arte anterior se cargó de verdad, responsabilidad y de lo definitivo con lo que el nuevo se debe cuidar de dar *una comprensión en la que nada le forme irreformablemente*⁸².

Por último defiende la presencia de lo que en la actualidad puede ser la categoría de lo abyecto y "lo otro". Hemos de intuir que la creación de *hombres perversamente hombres*⁸³ —esa deshumanización, el asco a lo humano que ve Ortega— en Ramón

que se pone una venda antes que el que se la arranca. Tú edificas, tú inventas, tú multiplicas; yo destruyo, simplifico. Tú acumulas error sobre error, yo los combato a todos; en FRANÇOIS, D. A. (Marqués de Sade) (1782): "Diálogo entre un sacerdote y un moribundo", en NUÑO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 27.

⁷⁹ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1918): "Prólogo a *Muestrario*", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 163.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Ibid.*, pág. 163.

⁸² *Ibid.*, pág. 165.

⁸³ *Ibid.*, pág. 167.

es el quitar lo que la moral y la religión ha obrado para crear el constructo "hombre". Lo abyecto, como lo hemos bautizado trayendo a nuestra actualidad el pensamiento de Gómez de la Serna, tiene una influencia de Nietzsche, Sade y Bataille que en fragmentos anteriores fue comentada: *Hay que reconocer toda perversidad y consentirla y reglamentarla*⁸⁴. Sade, en este sentido, ya en 1795 había mostrado esta idea: *¿No resulta extremadamente singular que un gobierno no sienta vergüenza por sumirse durante mil quinientos años en un error tan grave, como lo es suponer que es preferible tolerar los desbordamientos más infames, a cambiar las leyes?*⁸⁵

RECURSOS HASTA AHORA OCULTOS: LOS OBJETOS Y LAS "ARMAS PSÍQUICAS"

En 1917 Gómez de la Serna soportaba ya una importante carga teórico-artística reflejada en diversos textos. En muchos de ellos, como se puede desprender de nuestro estudio, asomaban algunos estilemas surrealizantes. En las ediciones posteriores a la primera de las greguerías (1917), el acercamiento intuitivo a los postulados del Surrealismo venidero obtendría el respaldo total. Lo surreal también se intuye en el prólogo a *Muestrario* (1918) y en "Las cosas y 'el ello'" (1934). De hecho, el "ello" debe ser entendido como el fondo del subconsciente evidenciándose débitos a la corriente psicoanalítica freudiana en la que "el ello" es uno de los elementos, junto al yo y el superyó, de la estructura psíquica básica. En este sentido, Ramón, no sólo se alinea con lo surrealista antes de su propio nacimiento, sino que, entendiendo lo surreal como una revolución espiritual, encuentra en la línea ideológica y de actuación del Surrealismo su línea propia. Ramón no ha de ser entendido como deudor del Surrealismo. Él no se adscribe al movimiento, sino que su actitud —su praxis vital—, y su obra convergen, en buena medida, con los postulados de los "distintos surrealismos".

El Surrealismo puede ser entendido como el último movimiento de la *intelligentsia* europea de pre-guerra⁸⁶. Tras el conflicto bélico, un Ramón nostálgico, parece, como curso natural surrealista, desembocar en el lago del Existencialismo, aunque, en todo rigor, no es Ramón ni surrealista, ni existencialista.

Ramón, por su parte, sigue persiguiendo sus fines, una misión más amplia del arte, no sólo una descripción afectada de un fragmento de la realidad. En estos

⁸⁴ *Id.*

⁸⁵ FRANÇOIS, D.A. (Marqués de Sade) (1795): "Aline et Valcour ou le Roman Philosphique", en NUÑO, A.(ed.): *op. cit.*, pág. 115.

⁸⁶ Cfr. BENJAMIN, W. (1929): "El Surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en BENJAMIN, W.: *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus, 2001, págs. 43-62. El cotejo de ambos textos, los presentados en Ramón y éste, puede deparar multitud de relaciones, incluso coinciden en la cita de fragmentos de fuentes surrealistas, sólo que los textos de Ramón vienen a adelantarse diez años respecto a los de Benjamin.

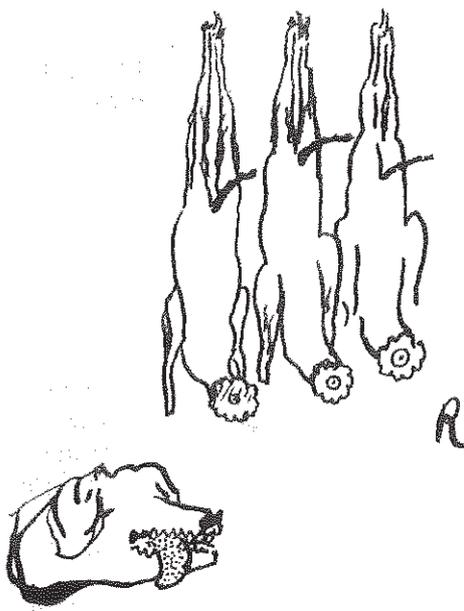
11. Lo escatológico y la casquería
 en un dibujo publicado en
Blanco y Negro (11-V-1930,
 Madrid)

términos se centra su continua visión de lo mundano, del universo objetual que continúa siendo legado por Metrópolis y que es operado por el artista con una potencia inédita.

De este modo el interés por lo ínfimo, como cataloga su interés por lo baladí y trivial ha de traernos lo subconsciente. Realmente el interés por lo habitual, lo cotidiano, la mirada astuta que quite el copaje matemático a los objetos, operaría con gran fortuna y una potencia inédita en el Surrealismo.

Apuesta por una hermandad del humano con el objeto (Warhol, en su *Factory* lo superaría con el afán de ser objeto, *quiero ser una máquina*), siendo una condición *sine qua non* de lo humano el tener ternura por los objetos que llegan a situarse en la condición ramoniana cercana al tótem.

El valor que se da al objeto es extremo cualitativamente, ya que *vive para la construcción total del universo*⁸⁷. Pero este valor no está en el objeto *per se*, sino que la trascendencia radica en la superposición de las cosas, las fantasías y las asociaciones de ideas (el fortuito encuentro lautreamontiano), por lo que el objeto ha de operarse en el subconsciente, dando una importancia y misión involuntaria pero fundamental al ser humano. Saltan a escena las asociaciones, las imágenes paródicas, el azar objetivo, el subconsciente, Freud... una visión de conjunto "del" y "desde" el Surrealismo: *¡Cuántas cosas hay en 'el ello'!... Todo un caudal poético abandonado,*



⁸⁷ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1934): "Las cosas y 'el ello'", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 176.

*que ahora sacan los poetas nuevos con el gancho de sus plumas, que cayeron desdoblándoseles las puntas.*⁸⁸

En las cosas y "el ello" (1934), junto a la arbitrariedad y convencionalismo del lenguaje y el rechazo de lo perfecto y unilateral del arte anterior, se mezclan términos más recientes como el azar, la intuición, el desvarío y lo inconsciente. Del mismo modo habla de perseguir la simbología del sueño y la vigilia —el estado previo de somnolencia donde la mente se encuentra totalmente liberada—. Petición y vocación compartida por los artistas surrealistas y ejemplarizada lejanamente por Baudelaire en sus *Onerocritie*. Sus prioridades se vuelven a manifestar: lo incongruente frente a la lógica y lo unilateral, así como lo incompleto, deshecho, discontinuo y difuso (propiciado por Metrópolis) frente a lo perfecto.

Todas estas preferencias y directrices del proceso creativo darán como fruto salvar la limitación de cada individuo y su monotonía. Parece que el Surrealismo, como revolución del espíritu o destilado del estado de ánimo es tomado como un *tour de force* donde vencer nuestras reticencias, nuestras marcas y taras burguesas.

El estilo, como término e idea, vuelve a afforar para, en esta ocasión, prefigurarse tanto en la vida como en la poética compartiendo espacio con el concepto. Tanto la vida como la poesía es una mezcla de estilo y concepto, pero en mayor medida, según afirma Ramón, de estilo. Baudelaire profiere que el mundo sensible debía darse dentro de un universo cerrado en sí mismo. Aseguraría que la poesía se sustentaría por sí sola pretendiendo que la idea naciese de la propia poesía, de lo técnico.

De lo anterior obtenemos la constatación de lo técnico como caldo de cultivo de la idea, de lo expresado. Rosalind Krauss, al debatir sobre formalismo y post-estructuralismo, parece abordar lo que Azúa denomina estrategias figurativas. Quizás, el medio o la expresión —el lenguaje— es el mensaje y final con el que se pretende operar en las vanguardias:

*al afirmar que tras esa superficie literal [de la obra] no hay una serie de significados a los que apunta o modelos a los que remite, que no hay un conjunto de términos originarios sobre los que se proyecta y de los que se deriva su propia autenticidad, esta teoría no está prolongando la vida del formalismo ni está afirmando lo que, según Mr. Dickstein, 'todos sabemos': que la escritura trata sobre la escritura. Porque en esa fórmula, la expresión 'sobre' se sustituye por un objeto diferente: una obra no trata 'sobre' la Monarquía de Julio o 'sobre' la muerte y el dinero, trata 'sobre' sus propias estrategias de construcción, sus propias operaciones lingüísticas, su propia revelación de las convenciones, su propia superficie*⁸⁹.

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 183.

12. *Cartel de la Exposición de pintores íntegros que organizara Ramón en 1915*

En otro orden de cosas, y relación al poder educativo y de redención que otorga Ramón al arte, el poeta-creador tomará cuerpo del visionario que ayuda al mundo, a sus congéneres y apunta que cree en una recepción colectiva de la obra. En este sentido se hace evidente la praxis vital del artista moderno, su involucración social dirigiéndose a la colectividad. Se patentiza también un cierto carácter balsámico o terapéutico: *El literato tiene el aliento largo y sostenido que necesita la vida para desenlazar-se, para deshacer nudos*⁸⁹; muy relacionado con la vida en la urbe, con la indefinición y discontinuidad, el arte aparece como tabla de salvación y el artista como cumbre moral⁹¹ para que el metropolitano no se guíe por la utilidad y el beneficio:

*agravadas las acedías de la vida, erizados los problemas del vivir, variadas de sentido muchas cosas bajo la luz de los grandes focos de la boba electricidad actual, viene esta manera original del arte a calmarlo todo en el aturdimiento de la diversidad, en la superación de incongruencia, en la cristalografía de la absurdidad*⁹²

LOS PINTORES ÍNTEGROS



CATÁLOGO- INVITACIÓN

para la exposición, que se
celebrará en el Salón

Arte Moderno
Calle del Carmen, 13

desde el día 5 al 15 del ac-
tual mes de Marzo, de siete
a ocho el día de la inaugu-
ración y de seis a ocho los
demás días



⁸⁹ KRAUSS, R. E.: *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza Editorial, 1996, pág. 307.

⁹⁰ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1936): "La palabra y lo indecible", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 197.

⁹¹ Recojo esta idea de Félix de Azúa en AZÚA, F. de: *op. cit.*

⁹² GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1936): "La palabra y lo indecible", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 196.

EL HUMORISMO

El humorismo es uno de los conceptos fundamentales en la teoría artística y en los textos de estética de Ramón. Lo que Gómez de la Serna llama humorismo viene a definir uno de los procedimientos más inequívocos del arte de las vanguardias que se ha sucedido hasta nuestros días. Es, sin duda, producto de la sociedad urbana contando con un trasfondo social, de transformación y funcionalidad como viene a barruntar al decir que el humorismo *inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas*⁹³. Este humorismo ramoniano equivaldría a lo que en Ortega es la ironía, perfectamente descrita como un rasgo del arte nuevo. De hecho, Ramón parece establecer el humorismo con el fin del arte anterior a las vanguardias como lo hace Ortega y con un prurito de subversión:

*En el momento de girar la épica hacia otro avatar, surge lo humorístico como la fiesta más eternal, porque es la fiesta del velatorio, de todo lo falso descubierto y de todo lo que estuvo implantado, y a lo que le llega la hora de la subversión*⁹⁴.

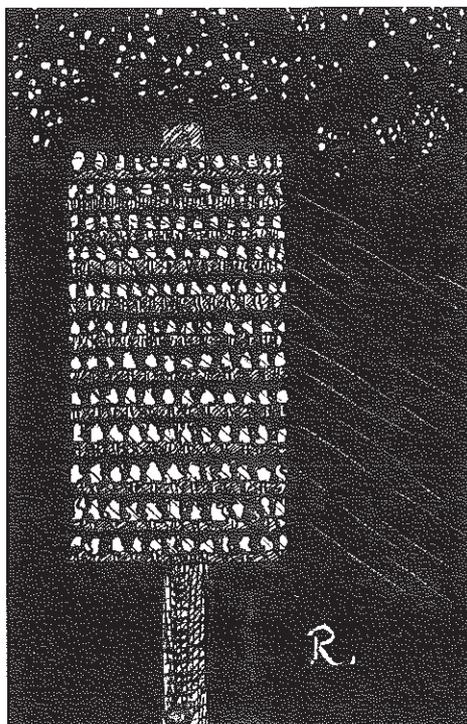
Lo humorístico adquiere un valor de continuo abatimiento de lo establecido, lo estanco y de lo final que tanto repudiaba Ramón presentando, nuevamente, al arte en su faceta crítica y conformadora del propio hombre. El devenir y sucesión de movimientos, lógicamente inspirados o publicitados al calor de una proclama, es comparado por Ramón con eras geológicas que se suceden y deben luchar por sucederse. En este sentido avisa al lector haciéndole notar que las proclamas deben ser efímeras y temporales ya que si no se dogmatizarían y academizarían naciendo las malas hierbas de siempre. De aquí se puede obtener, por un lado, el afán vanguardístico de continua revolución, de romper con lo hecho y, mejorándolo, presentar la nueva visión del mundo y el arte. Un tinte formalista inunda ciertas apreciaciones acerca de la evolución y sucesión de los movimientos llegando a tener su culmen en la enunciación de lo cursi como cerramiento de cualquier periodo⁹⁵. Con esto observamos un

⁹³ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1930): "Gravedad e importancia del humorismo", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 203.

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 204.

⁹⁵ GÓMEZ DE LA SERNA, R.: "Ensayo sobre lo cursi", *Cruz y Raya*, nº 16, julio 1934. *Lo cursi supone el epílogo tanto para nuestra vida como para la de las formas en una clara correspondencia: Lo cursi corona la vida y de alguna manera se ocupa de poner consagraciones de panteón a nuestra posible muerte*; en GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1934): "Ensayo sobre lo cursi", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 241. Y es que, para Ramón, lo cursi cierra cada etapa o periodo significando, a su vez, lo más característico del conjunto total del periodo, *sólo lo cursi de cada momento histórico se salvará...*; en *Id.* En este sentido, lo cursi es el final ineludible que se repite —periódica y cíclicamente— al final de diferentes periodos, con lo que nos hace recordar el esquema vital de las formas de Focillon cuyo "coronamiento" —tras lo experimental, clásico, de refinamiento y académico— es la fase barroca: *En lo cursi está la corona de cada tiempo, el regalo de aniversario de cada veinte años para los otros veinte años, la herencia característica. Ancla de cada tiempo, radica el pasado que en todo lo otro es*

13. Dibujo que muestra otro de los símbolos de la modernidad: la luz eléctrica (Blanco y Negro, 23-VII-1933, Madrid)



concepto evolutivo y biológico —de vida de las formas— que parece traslucirse de algunas sentencias de Ramón. También, y por el otro lado, encontramos un matiz hegeliano en la idea de que cada movimiento lleva la semilla o el germen del siguiente, que su floración, usando la imagen de Hegel, es posible porque el movimiento anterior lo propició en una de sus ramas. En definitiva, una tesis-antítesis-síntesis.

El humorismo operará para, en una figura muy nietzscheana, *desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos lo que sucede*⁹⁶; el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* parece aflorar:

*El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.*⁹⁷

abstracción, sentimiento vago e invisible, resbaladiza posibilidad de todos los tiempos, cristalización mineral más o menos bella, más o menos rica; en Ibid., pág. 242.

⁹⁶ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1930): "Gravedad e importancia del humorismo", en MARTÍNEZ-COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 204.

⁹⁷ NIETZSCHE, F. (1871): *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 2000, pág. 69.

Si en *Mis siete palabras* se desprendía una posible presencia del super-hombre nietzscheano, la misma sensación emana de "Gravedad e importancia del humorismo" al caracterizar al humorista: *es el rey sobrehumanado, es el rey con facultad de juicio y de ironía*⁹⁸.

La condición otorgada al humorismo es tan alta para Ramón que debe ser la función vital de las más variadas obras de arte para, así, desengañar al mundo de sus etiquetas y prejuicios. El humorismo es una actitud ante la vida, sentencia Ramón⁹⁹, y tiende lazos con la autonomía formal del arte. Anteriormente se citó a Rosalind Krauss ilustrando cómo el arte se representa a sí mismo, a sus estrategias. Ramón agradece al humorismo salvar los temas (superar en mi opinión) y perdonar la calidad de obsesivo de los mismos. Como si de un ensimismamiento se tratara, Ramón apunta a que *el humorismo acaba en sí mismo, se completa en sus propios cuadros*¹⁰⁰.

Un fragmento revelador de la condición plena de vanguardia otorgada a todos los ismos es constatada en la siguiente cita: *En el cubismo, en el dadaísmo, en el surrealismo y en casi todos los ismos modernos hay un espantoso humorismo que no es burla, ¡cuidado!, ni estafa, ni es malicia callada, sino franca poesía, franca imposición, franco resultado*.¹⁰¹

El término burla nos vuelve a acercar a la obra de Ortega, quien afirma que el arte actual es la "burla de sí mismo", ridiculizando al propio arte. Quedan definidas, en esencia, por uno y otro autor, una de las características del arte nuevo.

Para finalizar este artículo citaremos un fragmento amplio de *Gravedad e importancia del humorismo* para ilustrar algunas de las actitudes y deseos de Ramón ante el arte nuevo. La presencia de Metrópolis, el artista crítico, la impopularidad de lo nuevo (usando el epígrafe orteguiano), la unión vida-arte, el amparo de todos los ismos -sin apartar y coaccionar alguno- y otros conceptos desarrollados a lo largo de este trabajo:

La burla es no creer en lo que se dice, distanciarse de ello, no amarlo apasionadamente, encontrarlo ridículo, y en todos esos humorismos del nuevo arte hay solaz que termina en su propia obra, y están sus artistas unidos

⁹⁸ GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1930): "Gravedad e importancia del humorismo", en MARTÍNEZ COLLADO, A. (ed.): *op. cit.*, pág. 212.

⁹⁹ Cfr. *Ibid.*, págs. 205-206.

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 211. ¿Se refiere Ramón al encerrarse en sí mismo? ¿Al ensimismamiento o autonomía del arte?

¹⁰¹ *Ibid.*, pág. 225. Hemos de destacar como Ramón otorga a movimientos o ismos bien diferenciados y que han obtenido una fortuna crítica muy diversa el mismo rasgo del humorismo

espiritual y carnalmente a sus temas, encontrándolos gallardos y dignos, pudiéndose decir que los lloran con emoción al mismo tiempo que los ríen.

Por eso cuando el público, ante las cosas modernas, cree que el autor es un guasón, es que no comparte la complacencia interior de otros motivos que los que a ese público le complacen, es que no ve que como objetivo de contemplación el artista actual siente otras cosas divergente, rotas, sugerentes de otros mundos.

Cuando a mí me dicen: 'eso del alma y expresión de los faroles o de las chimeneas lo habrá dicho en guasa', yo me revuelvo, pues he sentido el contraste de esas cosas de la noche y ese sentimentalismo me ha parecido menos amanerado, menos cargante que otros sentimentalismos que atraen la atención de los que no comprenden la poesía que se levanta sobre lo cotidiano.

Lo que no puede el arte contemporáneo es delatar su humorismo y disociarlo de su intrínseca seriedad.¹⁰²

¹⁰² id.

