

EL BAZAR EFÍMERO: IMÁGENES DEL CONSUMO EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

José Miguel Marinas

Ramón Gómez de la Serna quiso ser un objeto de consumo. Al menos esa es una de las imágenes que gracias al documental filmado guardamos de él¹: un Ramón tocado con chistera y cachimba, inserto entre los muñecos de pim-pam-púm que mecánicamente suben y bajan incapaces de esquivar las pelotas de trapo que les lanzan hilarantes jugadores. Esta imagen de los años treinta se dobla con otra imagen verbal, casi un epitafio en vida, que circulaba entre sus contemporáneos: «todo lo que se le ocurría lo escribía, todo lo que escribía lo publicaba, todo lo que publicaba lo regalaba»². Citado por Bachelard, reconocido muy

¹ Se trata de *Esencia de verbena*, documental de Giménez Caballero. La última vez que ha podido contemplarse, a mi saber, fue en la exposición de Lorca en el Centro de Arte Reina Sofía, verano de 1998.

² Creo que está en la biografía de Gaspar Gómez de la Serna. En todo caso su primer libro de fuste, *El libro mudo (secretos)*, se anuncia en su revista *Prometeo*, n.º XXIII, 1910, de esta manera: «Acaban de publicarse dos nuevas obras de Ramón Gómez de la Serna. *El libro mudo (Secretos)*, tomo de 250 páginas en 4.º mayor. NO se vende. Puede pedirlo directamente al autor todo desconocido...». En Ileana Zlotescu, *Advertencia a la edición de El libro mudo*, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 9-10.

pronto por la crítica contemporánea francesa³, desde 1929 miembro, en compañía de Chaplin, Bontempelli y Pitigrilli, de la Academia del Humor de París, colaborador con Joyce de la revista *900* e incluso reseñado por Walter Benjamin⁴, resulta uno de esos autores excesivos a los que los hábitos de edición y lectura hacen bien en dejar dormir de vez en cuando, para volver a él con mirada nueva, para aprender el arte de la visión. En este episodio de la fábula del bazar lo abordo como uno de los más sugerentes teorizadores, esto es videntes, de la cultura de este siglo, no reducida al contexto español ni al pasado⁵.

Si de Ortega resulta clara la vinculación, vía Simmel y Sombart, entre otros, con las primeras miradas críticas de la sociedad de consumo conspicuo, en Gómez de la Serna tenemos la figura polimorfa⁶, llena de innumerables sugerencias para ver, de un maestro de la contemplación activa de la sociedad tecnológica, de las ciudades refundadas, del mercado que accede a la vida íntima de los nuevos ciudadanos. Cercano, en

³ Bachelard. G., *L'air et les songes*, París, Ed. José Corti, 1943, p. 19. Hilda Torres-Varela, *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, vol. II, París, Ed. Klincksieck, 1971. Tomo estas referencias del excelente trabajo de Ileana Zlotescu: «El libro mudo, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna», O.C., pp. 13 y ss.

⁴ Este hallazgo, que debo a Pablo Carbajosa, fue traducido y publicado en *La balsa de la Medusa*, n.º 34, 1995, con el título de «El circo de Ramón»; el original es una reseña para la *Internationale Revue*, de Amsterdam de 1927, se encuentra en sus *Gesammelte Schriften*, tomo III, Suhrkamp, 1972, p. 70. El tomo III de las O.C. de Ramón que está editando Galaxia Gutenberg y el Círculo de Lectores —por ella cito cuando no menciono otra cosa—, da noticia en introducción y en las guardas del libro, de esta reseña que en su día editamos.

⁵ En 1983 se celebra en el centro Pompidou de París una exposición *RGS y José Ortega y Gasset*, animada por su amigo y valedor temprano, Jean Cassou.

⁶ Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Madrid, Siruela, 1989, p. 84, sitúa a Gómez de la Serna, junto a Valéry, Stevens, Benn, Pessoa, Bontempelli y Borges entre los escritores que se agrupan «bajo el emblema del cristal», la tensión hacia la exactitud expresiva, el poliedro de caras bruñidas. Ver I. Zlotescu: «Prólogo General» a Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas I*, Madrid, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 12-13.

José Miguel Marinas, de la Universidad Complutense y actualmente en el CSIC, ha trabajado en sociología de la cultura.

estas visiones, al talante de un Pessoa o del propio Benjamin, sin dar, en apariencia, una medida igual en su elaboración conceptual –aunque la tiene Ramón y en forma, como se verá, sorprendentemente precisa– es posible ahora intentar verlo como teórico de la sociedad de consumo incipiente. Sobre todo si a teórico no le restamos su significado originario de «quien ve», quien sabe y enseña a ver. Gran pedagogo por la acción, gran caricato –esto es fisonomista⁷– y excelente crítico, tiene la cualidad de ponernos en contacto como pocos con la crisis y el entramado de conflictos y brotes de nuevas formas de vida, en un contexto como el de la Europa que atraviesa del Antiguo Régimen a la cultura de masas.

Ser un objeto de consumo –reivindicar infatigable e insaciablemente la lógica, el saber, la memoria pero también el anuncio guardado en las cosas– supone una estrategia de autoconocimiento. En un primer momento, adecuarse pacientemente al mundo de la proliferación que en el período del principio de siglo irrumpe en las ciudades y en las vidas hasta el punto de que las modifica en lo que tienen de menos ideal: en sus sentidos, en su propio tegumento. En un segundo gesto, dar una vuelta de tuerca para mostrar el revés de la trama: el lado oculto pero detectable, si uno aprende a ajustar la mirada, a sorprender los espacios y los tiempos del mercado y la vida en lo que tienen de realidades peculiares. El gesto de quien, habiendo reconocido su objetivación consumista, puede afirmarse como un sujeto que despega de aquel entramado cósmico para hacer un mundo.

Así, este derrotero de alguien que se dio a ser consumido y consumido como pocos testigos del alba del siglo más moderno y atroz, implica el hallazgo de una capacidad de visión. Palabra testigo, esta, de otros autores de esta fábula del bazar, y que indica, más que la capacidad de analizar tendencias y etiologías, la tenacidad por afirmar lo que viene, mirando en el revés de lo que hay.

Lo que recorreremos a continuación son dos vertientes de esta fábula del bazar que empieza con el siglo. Veremos, en primer lugar, con el rótulo de *La máquina de Ramón* cuatro dimensiones de su modo de fabricar los relatos de la sociedad cambiante: las vanguardias y el barroco, la sensibilidad del tiempo, lo inconsciente, lo biográfico. En la

⁷ Me apresuro a señalar una palabra testigo que ya apareció en Baudelaire (*Spleen de Paris*) y en Benjamin (*Das Passagenwerk*), entre otros: *fisiognómica*, incluye la capacidad de descifrar lo peculiar de los sujetos en la sociedad-masa y, por extensión, la de interpretar las señales de los nuevos espacios urbanos.

estas visiones al cobro de un peso o del propio Benjamin sin dar en
 apariencia una medida igual de la libertad conceptual—sobre la
 tiene Ramón y sus temas—comienzo sorprendente proceso—en
 posible sobre intentar verlo desde la perspectiva de consumo
 incipiente? Por donde se ve el mundo se significado original
 rig de la vida. Como pedagogo por la
 acción tan crítica—esto es—este crítico tiene la
 calidad de nos en contextos de la crisis y el crisis
 mado de conflictos y protejes en un contexto
 como el de la Europa que se desmorona y la cultura de
 masas.
 omisión de la vida es el carácter
 ser un objeto de consumo—
 mente la lógica, el saber la memoria
 en las cosas—sobre el mundo
 momento
 en el mundo
 vidas por
 ideal, es
 da un
 pero
 des peculiar
 50 años
 que el mundo
 mas como poco resiste
 implica el trabajo de una vida, esta, de
 otros autores de esta fábula del bajar y la capaci-
 dad de analizar tendencias y ecologías. La capacidad por formar la que
 viene, teniendo en el texto de la que haré un estudio
 que los recipientes a continuación son los vestigios de esta
 fábula del bajar que empieza con el siglo. Vestigios en primer lugar
 con el fondo de la historia de la humanidad y sus dimensiones de su tiempo
 de fabricar los telares de la sociedad cambiantes las vanguardias
 barroco, la sensibilidad del tiempo, lo inconsciente, lo biográfico. En la



ha, ICIC la de tendencias y movimientos. Benjamin (1891-1940) ha
 Me apresuro a señalar una palabra teórica que se refiere al carácter
 (Benjamin) entre otros fenómenos incluye la capacidad
 de descubrir lo peculiar de los sujetos en la sociedad—mas y por extensión, la de inter-
 pretar las señales de los nuevos espacios urbanos.

segunda parte, *El mercado ramoniano*, recorreremos algunos territorios de los textos de Ramón que más directamente tienen que ver con el imaginario del consumo: lo cursi, las cosas, el despilfarro y la colección, la moda, las ciudades.

I. La máquina de Ramón

La máquina significa el caudal de transformación, de producción que pone en actividad Ramón en su proceso de escritura. Y significa también el contexto plagado de innovaciones tecnológicas que se aplican a la vida cotidiana⁸. De su fascinación por la técnica y la maquinización de la vida tenemos numerosos testimonios a lo largo de su obra. De su ambivalente referencia, entre fetichizadora y desconfiada, dan fe copiosísimas imágenes diseminadas en sus novelas, ensayos y, sobre todo, en las incesantes greguerías, verdaderos flashes de la contemplación y el choque con los hallazgos maquínicos.

Este acercamiento, en último término, metafórico entre producción y escritura –del gran productor que fue Ramón⁹–, se asienta en un contexto del consumo que es posible caracterizar como el del tránsito entre el productivismo masivo, como espejo general de la cultura, y la pauta de consumo de masas de la sociedad y la cultura desde la segunda posguerra mundial. Esta transición, que recorre medio siglo (desde la década del 1880) alberga en sí mutaciones profundas: al capitalismo de producción le están brotando progresivamente formas de consumo y de vida de orden ostentatorio, improductivo, reducidas primero a una elite (Veblen) y paulatinamente accesibles como espectáculo y luego como pauta de emulación a las clases medias ascendentes y a los trabajadores

⁸ En este campo parece haber también una verdadera constelación en el orden de las representaciones plásticas. Desde las construcciones del cubismo, que Ramón recoge, entre otros, en su brillante artículo «Botellismos», en *Revista de Occidente*, XC, oct.-dcbre., 1930, tomo XXX, pp. 303-320, hasta las fascinantes tiradas de *Cinelandia*, ed. Cosmópolis, 1924. El correlato con el maquinismo de Chaplin *Tiempos Modernos* (1936) hasta las parodias tecnoconsumnistas de Jacques Tati (*Mi tío*, *Play Time*, *Las vacaciones del Sr. Hulot*) es indicio de una misma sensibilidad de época.

⁹ Hay abundantes referencias a la forma de trabajar de Ramón. Desde el torreón de Velázquez, 4, en Madrid, se instaura un estilo que consiste en una doce horas de escritura diarias sólo interrumpidas por las salidas sabatinas a la cripta del Pombo. En *Nuevas páginas de mi vida*, escrito en 1957, sigue testimoniando y recomendando la escritura nocturna, Madrid, Alianza, 1970, pp. 21 y ss.

y ciudadanos de la primera entreguerra. Así la caracteriza John Berger¹⁰ tanto en lo material como en sus ecos subjetivos.

El engranaje del sistema imperialista mundial; opuesto a éste, una internacional socialista; los cimientos de la física, la fisiología y la sociología modernas; el incremento del uso de la electricidad, la invención de la radio y el cine; el inicio de la producción en cadena; la publicación de periódicos de circulación de masas; las nuevas posibilidades estructurales ofrecidas por el acero y el aluminio; el rápido desarrollo de las industrias químicas y de producción de materiales sintéticos; la aparición del automóvil y el aeroplano: ¿qué significa todo ello? Sólo algunos de quienes viven en ese momento pueden comprender todo el significado del cambio cualitativo que está teniendo lugar; pero todos son conscientes de que los tiempos están cambiando: el futuro, en lugar de ofrecer una continuidad, parece avanzar hacia ellos.

Transición esta que es crisis de la sociedad y la cultura, desde las grandes representaciones a las formas de la vida cotidiana. Este período, que es el de las vanguardias artísticas¹¹, y el de los ascensos del nazismo y fascismo, tiene en el contexto español determinantes precisos¹². Las formas de relación con los objetos y productos suponen una innovación en la medida en que se convive con dos modos –productivista y consumista, utilitario y representativo, necesitarista y espectacular– lo que genera vivas tensiones en las formas de identidad y en los relatos que las establecen y las narran.

En España el nuevo consumo se pone de manifiesto en los bazares y grandes almacenes que popularizan, gracias al crédito y

¹⁰ J. Berger, «El momento del cubismo», en *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 156.

¹¹ *Ramón y las vanguardias* es el título del ensayo de F. Umbral, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

¹² Es interesante por sus referencias contextuales y bibliográficas, José M.^a Arribas, «Antecedentes de la sociedad de consumo en España: de la Dictadura de Primo de Rivera a la II República», *Política y Sociedad*, 16, 1994, pp. 149-168. Véase también Luis E. Alonso y F. Conde, *Historia del consumo en España: Una aproximación a sus orígenes y su primer desarrollo*, Madrid, Debate, 1994. Me refiero en concreto a su distinción entre dos estilos de consumo *suntuario* (prefordista) y el modelo *fordista* que incoa la pauta de masas posterior (pp. 66 y ss.). Esta tensión aparece en la obra ramoniana, en numerosos ejemplos.

la venta a plazos —una de las formas fundamentales de socialización del gasto salarial y de disciplinamiento de la clase obrera—, bienes de consumo duradero como el gramófono, máquinas fotográficas, baterías de cocina, bicicletas, máquinas de escribir, máquinas de coser, aparatos de radio —se comienza emitir en 1923— o productos como la estilográfica y los cosméticos. El automóvil, concebido al principio como un objeto de ocio, destinado al paseo, estuvo limitado a las clases altas, aunque en la segunda mitad de los años veinte comienza a popularizarse a través del vehículo de alquiler y los precios del famoso Ford T lo hicieron accesible a sectores profesionales y de negocios; en 1926, Ford ofrece su coche al hombre negocios que «exige que su coche trabaje lo mismo que él» —*La unión ilustrada*, 1926— (J. M. Arribas, 1994: 153).

En ese contexto surge el itinerario ramoniano, el de alguien que, además de hombre de tertulia y café, de torreón burgués solitario y de callejeador por los *badlands* de la ciudad mudable —señas del modelo «suntuario»—, se dedicará intensamente a los diarios y a la radio¹³ y no pierde ocasión de acudir o provocar intervenciones espectaculares orientadas al gran público¹⁴. Esa tensión entre lo aristocrático *demodé* y los nuevos modos populares, con la tarea del ensayista como quien deshace (*¡Oh, si llega la imposibilidad de deshacer!...*, son las siete palabras del programa de Ramón) define ya sus primeros escritos en la revista *Prometeo*.

Y ya están dichas mis siete palabras. ¿Las asumirán un día y morderán en el cuello de los conspicuos, y humillarán, laminándolos, haciendo abono de sus tierras, todo ese privilegio monu-

¹³ Unión Radio, precursora de la SER, instala micrófonos en su casa, en la calle Villanueva, 38, de Madrid, en 1930, para que desde allí haga su programa semanal.

¹⁴ Luis S. Granjel, *Retrato de Ramón*, Madrid y Barcelona, Labor, 1963, p. 80: «Dos de sus más recordadas intervenciones públicas tuvieron lugar dentro de un marco circense. Ramón ha disertado de torero vistiendo traje de luces y sobre Napoleón imitando su más conocida postura; de acusada originalidad en su factura fueron la conferencia sobre humorismo dada en Bilbao en 1915 y la que hablando de los faroles pronunció en Gijón ocho años después». Las del circo, en un elefante y en un trapecio tuvieron lugar en París y Madrid. No consta la que Benjamin le atribuye en un circo de Milán, *vid.* «El circo de Ramón» [*vid., supra*, nota 4] Tal vez se deba al prólogo de los Fratellini en la edición francesa de *El circo*.

mental que hoy les humilla? ¿Les contentarán los pequeños anticipos y en vez de ser ingratos e insurgentes, después de aceptarlos, se harán mesócratas? ¿Será la mesocracia el porvenir? ¡Oh!¹⁵

¿Cuál es la fábula específica que sale de la máquina de Ramón? En este panorama estamos sosteniendo y sopesando la conjetura, que se comprueba en los diversos autores de modo desigual, según la cual los convecinos de esta mutación la nombran sobre todo con recursos expresivos. Así, Ramón entra de lleno en la categoría de escritor, de no académico y, por ello, de quien proporciona más retahilas y textos metafóricos que conceptuales. En el caso de que esta dicotomía (concepto/metáfora) fuese tajante en la realidad de los autores, descubrimos más bien que, como rasgo generacional, cómo estilo intelectual, el ensayo unifica –más que el tratado o la investigación sistemática y canónica– los modos variados de los fabuladores del bazar. Lo cual no excluye, como es bien sabido, que cada cual haya producido ensayos en los que lo conceptual y riguroso prime sobre otras formas discursivas.

Pero, por lo que venimos observando, casi todos (empezando por el Marx que anuncia el método jeroglífico, la atención a la fantasmagoría, la mirada del fetiche como método para descifrar lo nuevo del consumo, método que ilustra con la imagen de «dibujos animados» con que ejemplifica el valor de cambio de una mesa¹⁶) además de conceptos que han pasado al acervo de las ciencias sociales y la filosofía, tejen metáforas, construyen alegorías con las que intentan nombrar lo nuevo. Con el recurso a la metáfora o al mito, con la ruptura de códigos expresivos o gremiales, dan voz y escena a los conflictos y mutaciones que no han alcanzado a decirse todavía entre los contemporáneos¹⁷. En el caso de Ramón, su estilo y modo de relación con el campo de objetos que forman el universo auroral del siglo XX, se va formando a partir del aprendizaje ético y estético que le pone en condiciones de construir lo que llamará, en término provocador, pero muy sintomático de la cultura de las marcas, el *ramonismo*¹⁸.

¹⁵ «Mis siete palabras», ensayo, 1910, en *Obras Completas*, I, p. 189. Es relevante que vuelven a aparecer como lema al comienzo de su Prólogo a *El Rastro*, 1917, O.C., III, p. 73: no es un libro costumbrista.

¹⁶ K. Marx, sobre el fetichismo como forma de la mercancía *El Capital*, libro I., de su testa de palo...

¹⁷ Esta es la tesis de mi «Paisaje primitivo del consumo: alegoría frente a analogía en los Pasajes de W. Benjamin», *La balsa de la Medusa*, n.º 34, 1995.

¹⁸ Este es el título de uno de sus trabajos del año 1923. Pero también *Ramonismo* acoge como rótulo todo un conjunto de libros y ensayos y greguerías, vols. III-IX de las

Pisaverde



¹² «Mis siete palabras», ensayo, 1910, en *Obras Completas*, I, p. 189. Es relevante que vuelven a aparecer como temas al comienzo de su prólogo a *El Rastro*, 1917, O.C., III, p. 73: no es un libro costumbrista.

¹³ K. Marx, sobre el fenómeno como forma de la mercancía *El Capital*, libro I, de su *testa de palo...*

¹⁴ Esta es la tesis de mi «Paralelo primitivo del consumo: algo más frente a analogía en los Pasajes de W. Benjamin», *Las Ideas de la Música*, n.º 34, 1992.

¹⁵ Este es el título de una de sus tarjetas del año 1923. Pero también *Ramona* recoge como título todo un conjunto de libros y ensayos y preguntas, vols. III-IX de las

Soy sólo una mirada ancha, ancha como toda mi cara [...] no soy ni un escritor, ni un pensador, ni nada. Yo sólo soy, por decirlo así, un mirador, y en esto creo que está la facultad verdadera [...] algo que es la facultad de que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito¹⁹.

Podemos decir que aquí está el programa y el estilo enteros. El bazar y lo efímero y el modo de abordarlos. El punto de partida es una pasión escópica. Un afán de ver y registrar los múltiples derroteros de las cosas nuevas y viejas en su combate espectacular. Los modos viejos y nuevos de la vida. Pasión escópica y afán de presencia que tiene un antecedente claro en la forma despojada y atenta con la que el viajero Montaigne registra el fulgor, entre fascinante y terrible, de los pasajes europeos después de la batalla, de las guerras de religión. A Montaigne todo lo viene bien –*c'est toujours mon chemin*²⁰– y el registro minucioso de todo modo que caracterizó la transición premoderna asemeja este momento de balance entre dos mundos²¹.

La mirada se configura no sólo con la intencionalidad sino con la impregnación de un mundo variado. Como contaba Benjamin en el libro de los pasajes, los mirones de París al terminar la jornada iban a ver, tras los cristales diáfanos, cómo en *La Belle Jardinière* hacían caja. Pero la mirada ve escenas que no parecen reales, que son *fantasmagorías*²². Todo el mundo, todo el universo de consumo como un gran bazar está al alcance de una facultad escópica que conecta con otras dimensiones de los sujetos del siglo: las dimensiones no conscientes²³.

obras completas: lo biográfico y los relatos de la cultura y de la moda, en sentido simmeliano, son aquí inseparables.

¹⁹ RGS, *Pombo*, párrafo titulado «Yo», recogido por I. Zlotescu, O.C., III, p. 29.

²⁰ M. De Montaigne, *Diario del Viaje a Italia*, edición de J. M. Marinas y C. Thiebaut, Madrid, CSIC-Debate, 1994.

²¹ Es significativa la recuperación de Montaigne en este período. Ejemplo es el trabajo de Francisco Primo Sánchez «Montaigne, encrucijada», publicado en *Cruz y Raya*, n.º 15, junio de 1934, coincidiendo con las colaboraciones de Ramón en dicha revista.

²² Tanto Marx como Benjamin emplean el término *fantasmagoría* para designar las nuevas distorsiones alucinatorias de las nuevas imágenes ideológicas. Ramón escribe *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, en O.C., V.

²³ De la pasión escópica en relación con el deseo dan cuenta los desarrollos psicoanalíticos, especialmente los trabajos de J. Lacan. De la presencia y su metafísica surge una

Estamos ante un mundo que se da como un todo, al que ya los poetas de las vanguardias vieron así: Apollinaire, en *Alcoholes*, declara su embriaguez por haberse bebido *el universo*. Un mundo de elementos significantes –participio presente activo– que componen significados nuevos sin cesar. Por primera vez, dice Berger, el mundo como totalidad, dejó de ser una abstracción y se hizo *imaginable*²⁴. Redes de significaciones, renovadas como las piezas de la nave Argos, en las que la sociedad en crisis pretende ajustar la promesa de la abundancia ilimitada –aplazada desde los albores de la Revolución Industrial, ahora, por fin, al alcance de la mano, expuesta de forma universal– pretende ajustarla con las nuevas fracturas sociales entre elites ascendentes, incipientes clases medias y una clase trabajadora que se estructura internacionalmente y se extiende, pero también con la presencia urbana de los restos, los efectos no deseados de la modernización: los nuevos *lumpen* junto a los primeros grandes almacenes del imperio.

Ramón lo mira todo con un «monóculo sin cristal» (*Nuevo Mundo*, 19 de diciembre de 1923) para «estar sobre aviso y calar bien las cosas». Ramón lo advierte haciendo el remedo irónico del Antiguo Régimen: la mirada ha de ser selectiva –el *flâneur*, como sabemos, es un monarca de incógnito– pero también recomendando distanciamiento en esa inmersión. Este mundo global, rico y variado como un bazar, merece el comentario de Bergamín. En un artículo²⁵ recién descubierto por mí –ya tenía yo en marcha el emblema del bazar– vincula la potencia de las exposiciones con la vertical de la torre Eiffel, raspa del gran pescado del banquete ferial del que España queda, orgullosamente, al margen.

El siglo veinte, que empezaba para los franceses con la torre Eiffel, para los españoles ha empezado con *Don Tancredo*.

No podemos decir el *siglo veinte* sin sentir que se nos llena la memoria de imágenes de bazar. Sin duda, porque a nuestros primeros recuerdos va unido ese rótulo comercial, tan frecuente entonces, y que se conserva todavía. Pero también, sin duda, porque hay en ello otra resonancia que hoy toma un sentido alegórico...

convulsión que atraviesa la ontología heideggeriana y sus efectos diseminados en la episteme del medio siglo.

²⁴ J. Berger, «El momento del cubismo», en *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza Forma, 1997, p. 156.

²⁵ J. Bergamín, «La estatua de Don Tancredo», *Cruz y Raya*, mayo, 1934.

La Exposición francesa del novecientos era el enorme bazar de todo aquel mundo o feria de vanidades que el esqueleto de la torre Eiffel ha perpetuado mortalmente... Si desafía al tiempo, lo hace por haberle entregado su carne y su sangre totalmente: toda la mascarada mortal que entraba por el siglo nuevo con tanto ruido, y que se deshizo en el aire...

... como todo lo sólido –podemos apostillar– en chocante convergencia con la frase de Marx. Así contrapone Bergamín ese símbolo camaleónico, cosmopolita, prefigurador de la sociedad de naciones con la España que, sin rebozo, en ese mismo momento «levanta ante nuestros ojos la estatua de Don Tancredo», casi «un filósofo» carnal e inmóvil. Símbolos –concluye– ambos arbitrarios y gratuitos, pero propios de esta fatal disonancia. Aquí se une a RGS: en la atención por la alegoría que compone lo nuevo, en la forma de escenarios comerciales, por contraste con lo dado, el atavismo taurómico en este caso, alegorizador de otro eje cultural.

Analicemos un poco esta mirada, porque es la mirada del crítico. ¿De qué está hecha esta visión? De cuatro cosas: la incorporación de las vanguardias con el barroco; la sensibilidad ante el tiempo; la apertura a lo no consciente; lo biográfico como vía de conocimiento de la época.

El consumo es barroco

La forja de un estilo como el de Ramón es abigarrada y peculiar. Pareciera inevitable referir el entorno en el que escribe, aquel que en la mitología *El escritor en vacaciones* compuso Barthes para señalar con perspicacia la tendencia a repetir espacios que adopta el estilo –que es lo que en la escritura cae del lado del cuerpo– de quien escribe. Ramón acumula y expone en el espacio íntimo un sin fin de *collages* que tapizan paredes y techos de su torre madrileña, de sus sucesivas casas y que reproduce en la última de Buenos Aires. Pero esta alusión ecológica, que puebla sus libros, que incluye farolas, maniqués, fotos de Ortega, carteles de toros, y el más largo etc. imaginable en la cultura del *pop*, no alcanza a indicar el enorme y apasionado trabajo de elaboración textual con el que Ramón confecciona su metodología: el modo de entrarle a las cosas del tiempo. Lo importante es notar que participa de y crea en una intersección de variadas corrientes estéticas y morales que caracterizan el ensayo de la época.

La forma de un estatua de Ramon es abigarrada y peculiar. Parecia inevitable el ser el primero en descubrir que en la mitologia/Escritura las palabras correspondian para señalar con precisión las características de los espacios de los edificios - que es lo que las caracteriza del lado del edificio. Ramon siempre y exponer al espacio interior de los edificios que se ven desde el exterior. En su serie de dibujos sus sucesivas casas y que reproducen la última de ellas. A veces, como en la última, que muestra sus libros, que incluye faros, manípulos, fotos de Oregón, carteles de toros, y el más largo etc. imaginable en la cultura del pop, no alcanza a indicar el enorme y apasionado trabajo de elaboración textual con el que Ramon conecta su mitología: el modo de cambiar y las cosas del tiempo. Lo importante es notar que participa de y crea en una intersección de variadas corrientes estéticas y morales que caracterizan el ensayo de la época. (J. Bergamín, "El estatua de Don Tancras. Que se acuerde a la memoria")

Mastuerzo



Mallarmé y su *libro único*, la tensión por convertir, subvirtiéndolo todo, el mundo en libro, el universalismo y la globalidad de las imágenes que aparecen en los escenarios de la publicidad, los trasvases entre vanguardias pictóricas y creación publicitaria son otros tantos escenarios textuales e icónicos en los que Ramón se inicia y resulta pronto inventor reconocido. Su base la da la nueva sociedad que convive con los poetas simbolistas, que recibe la consigna transgresora de Rémy de Gourmont «¡la civilización no es más que una serie de transgresiones!», a la que el joven Ramón replica «¡cumplamos las nuestras!».

Por eso es significativa la traducción y publicación en 1910 –en su propia revista *Prometeo*– de la *Proclama futurista a los españoles*²⁶ de Marinetti. RGS con su heterónimo *Tristán* clama en la entradilla

¡Arenga en un campo con pirámides! ¡Conspiración a la luz del sol, conspiración de aviadores y *chauffeurs*! ¡Abanderamiento de un asta de alto maderamen rematado de un pararrayos con cien culebras eléctricas y una lluvia de estrellas flameando en su lienzo de espacio! ¡Voz juvenil a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra –ese pueril grafito de la voz! ¡Voz, fuerza, volt más que verbo!

Marinetti no quiere que España sea un paraíso del turismo, como Italia, prefiere que antes haya industrialización. Y Ramón integra esta veta. Pero el recodo propio de Ramón, como bien han visto entre otros Antonio Saura en su selección ilustrada²⁷, la greguería, condensa «la visión instantánea y saltarina, simultánea y polifacética, *a un tiempo barroca, cubista y surrealista*».

El presente que vuelca sus mercaderías y hallazgos aun en medio de las guerras –tras la Gran Guerra–²⁸, el pasado con su tenaz presencia de ruinas y poderes y el futuro como urgencia señalada por artistas y vendedores, dan el tono del sustrato social de estos movimientos. Son las mentalidades y los modos de vida los que se ven atravesados por los movimientos artísticos. Precisamente porque el arte, capítulo especial

²⁶ O.C., I, pp. 302 y ss.

²⁷ «Carta imaginaria a Ramón Gómez de la Serna», en *RGS: Flor de greguerías*, Madrid, Círculo de Lectores, 1989, p. 24. Tomo este dato de O.C., vol. III, p. 15.

²⁸ En uno de sus viajes a París, señala Ramón que los mercadillos de l'Odéon se venden ropas y pertrechos de los soldados norteamericanos que participaron en la primera guerra mundial. O.C., IV, *Variaciones A*.

de las exposiciones universales, se convierte en campo privilegiado de los objetos del consumo conspicuo y modelo del consumo no productivo en general²⁹.

El surrealismo y el cubismo merecen un tratamiento prolijo en Ramón, no exento de ciertos momentos irónicos, en los que quien ve el juego de las palabras y las cosas tan pronto como el primer dadaísta, si no antes, se ve menos reconocido a veces, incluso por alguno de sus contertulios del *Pombo*. Hay incorporación crítica en su texto *Mi hijo surrealista*³⁰, y hay afecto y perspicacia en su estudio sobre el «botellismo» –remedo chusco del «cubismo».

En esa voluntad de marcar las relaciones impensadas de las cosas, las redes de la reificación, en las que queda dormido el conflicto tremendo y el encantamiento posible entabla Ramón su condición barroca. La reificación es un olvido, dijo Adorno, y este es el esfuerzo por componer lo no dicho, que –como los laberintos de bodegas de algunas localidades vinícolas o, en general, como las rutas del alcantarillado de las metrópolis– es más que lo que emerge.

Ya hemos sugerido en otro momento que el linaje barroco entronca, por vericuetos que aún habría que desbrozar, con la cultura del consumo en su variante sur. Pero sí que hay desde el comienzo de la estrategia ramoniana una voluntad de vincularse con los efectos de los campos de objetos, con las leyes que traman lo que hoy llamaríamos el universo del consumo, dándole a este término no un valor metafórico sino conceptual, denotativo: el mundo como mercado, como bazar. Un primer escenario económico y cultural que empieza a cerrarse como autoimagen³¹: una enorme factoría multilocal, dotada de recursos infinitos que llegan a diario a los mercados y en cada Exposición Universal

²⁹ «Botellismos», en *Revista de Occidente*, XC, oct.-dcbre., 1930, tomo XXX.

³⁰ En *Revista de Occidente*, 1930.

³¹ Baudrillard en su celeberrima *La société de consommation*, sienta el principio sociológico –de rancio abolengo maussiano– de la propia representación de la sociedad de consumo como el verdadero objeto de consumo. Este hecho social global se trama, a mi entender, antes de la pauta de consumo de masas de posguerra (contexto de Baudrillard). Es no sólo intuido por Gómez de la Serna sino que gran parte de sus metáforas universalistas (por ejemplo la paz universal firmada en un circo) y los desplazamientos de escenarios forman su «suelo natural» desde los años 20. Este escenario global es, evidentemente, vivido en su medida por los sujetos del cabo de siglo, en los que las exposiciones universales permiten representarse por primera vez el universo de las mercancías. Walter Benjamin lo recoge, como hemos visto, en un capítulo sobre *Exposiciones, Publicidad*, de su *Das Passagenwerk*, o.c., capítulo C, vol. VI, pp. 232 y ss.

están al alcance –como representación– de todos los que concurren³². Pero ese contexto que trama los hechos tiene una veta específica que remite a la cultura, la propia operación de cultivar y nombrar estos procesos en la forma de la literatura y el arte.

Dice Octavio Paz³³ que, aunque en este tiempo hay un tardío interés por el barroco, otrora condenado como «momento de decadencia»,

las semejanzas entre la doctrina estética del barroco, tal y como la expresaron en el siglo XVII un Gracián o un Pellegrini, y las ideas de los vanguardistas son notables. Para Gracián, «el concepto es un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». La agudeza será tanto mayor cuanto menos visible sea esa correspondencia. La conocida definición de la imagen poética de Pierre Reverdy no es sino una variante de la fórmula de Gracián: «La imagen no nace de la comparación sino del acercamiento de dos realidades [...] la imagen será tanto más fuerte y eficaz cuanto más alejados entre sí se encuentren los objetos y más necesarias aparezcan las relaciones entre ellos.

Lo que mejor nos da la pauta del barroquismo de Ramón es su decidida voluntad de usarlo para medirse con un mundo en sí barroco: el mundo de las mercancías. Benjamin intuye que en el corazón del barroco yace una mirada no lineal sobre la crisis de la cultura y –tras su diagnóstico *Trauerspiel*– aborda barroca y alegóricamente la sociedad de consumo. Ramón reclama una mirada del barroco que pase del retablo a la calle. De la vertical a la horizontal, dice en el principio de su ensayo sobre *Lo cursi*.

La alegoría es una actividad no un tropo literario. Y la mejor comprensión del entramado de cosas, objetos, marcas y usos es tratar de arrimar sentidos para componer una fábula que explique y que dé armas para salir del entramado, de la red que se cierra en el mundo que se globaliza, tanto en la paz como en la guerra. Por eso del surrealismo, sobrerrealismo, no retiene el juego de las palabras sino la intención del humor.

³² W. Benjamin, o.c., *ibid.*, recoge el dato importante de cómo aprovechando estos escenarios mundiales se reunían en ellos las secciones de la Internacional de Trabajadores.

³³ O. Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, pp. 78 y ss.

El humorismo es el gran químico de disolvencias y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y al decir antisocial, antipolítico... Vive de poner en espectáculo lo menos espectacular, y consigue con sus dislates una nueva movilización de la vida, una particular aceleración de su ritmo, un salirse de sí por montañas rusas que dirigen a mundos lunares y como marginales de mundo. En el humorismo está la fraternidad de todas las cosas y los absurdos que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizarán al fin en una especie de vida sobrenatural³⁴.

Y junto a lo sobre-real, lo cotidiano visto de otro modo. La actividad publicística, publicitaria, de Ramón es el dispositivo que muestra la elaboración ramoniana del presente. La escritura se precipita y decanta todas las influencias en un ritmo —el estilo es el cuerpo— robusto y vivaz, humorístico y descreído de las formas. Son innumerables las obras que comenzaron siendo artículos de prensa, de quien, por lo demás no tenía otro medio de vida profesional³⁵. Pero la publicación fugaz no implica pérdida de atención por un ritmo distinto, por una dimensión latente de la vida moderna, aparentemente a contrapelo del fulgor de las vanguardias y del futurismo. Ese *momento y estilo* del barroco en el que la sociedad de entreguerras produce continuos significantes para suturar los huecos y los conflictos es el tiempo que mejor describe Ramón.

La otra cara del progreso

Hemos visto en su momento como Simmel se refiere a un nuevo *tempo*, a una *rítmica interna* que caracteriza la moda, es decir la defini-

³⁴ RGS, «Gravedad e importancia del humorismo», *Revista de Occidente*, XXVIII, 1930, pp. 353 y ss.

³⁵ La relación de medios en que colabora (*La Tribuna*, *El Liberal*, *La Voz*, luego *El Sol* —cerca de Ortega—, *Crisol*, *La luz*) incluyendo sus colaboraciones americanas y «de ida y vuelta» pueden verse en Luis Granjel, *Retrato de Ramón*, Guadarrama, 1963 (coincide con la muerte de Ramón), s.t. pp. 59 y ss. De todos modos, su padre le consigue dos trabajos: en 1909, como secretario de pensiones de la oficina española de París y desde 1914 a 1923 —año en que Primo de Rivera suprime esos cargos— oficial técnico de la Fiscalía del Tribunal Supremo. Puesto este al que Ramón dedica unas horas a media mañana.

ción del tiempo del consumo, por debajo del tiempo aparente de la producción y del progreso. Ramón se mueve desde muy pronto entre esos dos tiempos.

Ocuparse de la actualidad nos descontenta. Sabemos que es algo ingrato, aun para los que profesionalmente lo hacen a diario, porque se sienten superiores y extraños a ella, por esa misma superioridad íntima y honesta. Nosotros oímos, sabemos, olemos, vemos, tocamos quizá la actualidad, pero nos sentimos inactuales dentro de ella, llenos de otra actualidad más densa. Sólo los que no tienen esa actualidad íntima son los que «hacen» esa actualidad terrible y excesiva que suena a huevo, así como los que no tienen patria íntima «hacen» esa patria terrible y excesiva, irrespirable»³⁶.

Ese paso atrás o esa espacialización del tiempo –configurado en dos escenarios de diversa rítmica– no deja de recordar los ensimismamientos, convertidos luego en metodología indagatoria, por el Benjamin de los *Pasajes* (tiempo del progreso/momento de la iluminación) o el Pessoa del *Libro del desasosiego* (señales de la ciudad/cifra oculta).

Seguramente en la intención del escritor está el contar el mundo. Todo y tal como es. Desde los primeros textos conocidos existe esa voluntad de mimesis que le lleva a reproducir el discurso político y las primeras muestras de la publicidad³⁷. Y ese es el otro componente que, desde su posición de publicista, le lleva a ser continuamente consciente de su intervención en la historia que cuenta. Los tempranos textos de juventud, sobre todo en *Prometeo*, con crónicas del presente parlamentario español y los conflictos internacionales³⁸, lo avalan. Incorpora, tras una simpatía inicial por la veta anarquista, a los críticos de la cultura burguesa. De Marx dice que quienes lo critican no lo han leído, sobre todo no son conscientes de que aquél desmontó los excesos de la burguesía porque «privaba a la gente de las condiciones idílicas de su exis-

³⁶ *La tribuna*, 10 de junio de 1914. Texto recogido por I. Slotescu, O.C., vol. III, p. 16.

³⁷ En la revista *El Postal*, manuscrita y multicopiada entre 1902 y 1903, primer texto del Ramón adolescente, titulada «Revista defensora de los derechos estudiantiles», incluye «anuncios de las vecinas tiendas de la calle de Fuencarral, pero también de Nestlé o de la venta de un (h)otel». *Obras completas*, I, Preámbulo de I. Zlotescu, p. 83.

³⁸ En *Cruz y Raya*, n.º 33, publica un a modo de diario del año 35: «Historia de medio año», a la que caracteriza «novela de los tiempos actuales».

tencia», del potencial de mejora que la promesa industrial había desencadenado³⁹.

Pero no cesa en su talante desmontador en sus incursiones en la crítica ideológica que va espaciando en la forma de ensayos-novelas, es decir de libros que no tratan de sino que enfrentan un objeto único. En todos ellos existe una vivísima sensibilidad por la historia y por su revés. En escritos de madurez nombra así esa capacidad para ver lo nuevo, aun en medio de un gesto, abundantemente etiquetado de nihilismo, que a mi entender tiene más del creacionismo presentista de las vanguardias.

Yo sabía lo que significaba la novedad del mundo antes de que los historiadores dentro de un siglo se den cuenta⁴⁰.

Desde 1910 —hace treinta y seis años— me dedico a la greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo de su precipitada depuración y disolución radical, la Greguería. Desde entonces, la greguería es para mí la flor de todo lo que queda, lo que vive, lo que resiste más al descreimiento.

El modo de contar en tiempos de ruptura del comunitarismo y casticismo, su estilo, tiene más que ver con un despojamiento que con una carencia. Otro de los tópicos en torno a Ramón, si tiene o no estilo, que a mi entender se juzga de manera esteticista, sin tener en cuenta las dimensiones de su intervención ideológica.

Esta no adscripción real a una escuela sí se puede entender como la de quien elabora tras las vanguardias en un momento de crisis de las representaciones y de los «estilos» artísticos de la crítica convencional. El romanticismo, dice un contemporáneo de Ramón, Wladimir Weidlé, «que es la muerte del estilo, también es la conciencia de su necesidad vital» y añade: «cuando la comunidad se desliga, se extingue el estilo y nada puede ya remediarlo»⁴¹. Algo de esa soledad orgullosa, de ese romanticismo como punto final del estilo le caracteriza a Ramón a la hora de enfrentar la desazón del tiempo. Pero sobre todo sostiene la potencialidad creativa, la riqueza del imaginario romántico como momento acentuado de la historia.

³⁹ Ensayos de crítica social, O.C., I, p. 200.

⁴⁰ Prólogo a la edición definitiva de las *Greguerías Completas*, Ed. Janés, BBAA, 1947.

⁴¹ «La muerte del estilo», *Revista de Occidente*, n.º xxxvii, abril de 1936, pp. 51 y ss.

El Romanticismo ronda los grandes momentos, las treguas de Dios, y es menester aprovechar su hora, porque así se vive el festín grato de la vida, y después otras generaciones más desgraciadas comerán las migajas de ese festín y chuparán sus huesos⁴².

De ella brotará no el sinestilo, sino el idiolecto estilístico, convertido luego en marca y sometido al mercado que es el *ramonismo*. El antaño, el allende, la otra escena. Como Benjamin, descubre en los espacios de los márgenes, en lo no productivo, en el espectáculo, el atisbo, el entrecortinas de ese otro tiempo.

Todos estamos con el fondo de un lago encantado en ese salón lleno de luz y pedrerías en que, leyendo los cuentos de niño o yendo al circo nos hemos sentido muy lejos de la tierra⁴³.

Hay en Ramón, gran glosador del tiempo de la técnica en la vida, una sensibilidad por el tiempo femenino («¡la mujer es fiesta!», llega a exclamar como una condensación, que se puede leer yendo más allá de lo que dice), es decir una atención a un tiempo de consumo no productivo según el modelo tecnocrático. Tiempo del gasto o de la pérdida que lo emparenta con Bataille.

La apertura a lo inconsciente

Lo que gritan los seres desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas⁴⁴.

La literatura es un estado de cuerpo (*El libro mudo*).

El itinerario de conocimiento de las cosas y los productos de la época tiene, de la mano de las vanguardias y de la visión de la otra escena del tiempo, una marca que resulta peculiar, precisamente en un momento en que se desarrollan formas de indagación del sujeto de la cultura del protoconsumo.

Los modos de socialización de este primer consumidor tienen que ver no sólo con procesos premeditados y conscientes, con procesos de elección

⁴² RGS, «La acinesia y el corazón», *Revista de Occidente*, CXLI, marzo, 1935, p. 253.

⁴³ RGS, *El circo*, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1967, p. 12.

⁴⁴ Prólogo a la edición definitiva de las *Greguerías Completas*, Barcelona, Ed. Janés, BBAA, 1947.

racional, sino con todos los modos de impregnación y proyección, de vinculación con los objetos, con las mercancías, atribuyéndolas a éstas un poder que revierte en la propia identificación. Esta dinámica del fetichismo se completa, como ya hemos indicado, con la postulación de una dimensión no consciente, con otra escena interior que Freud, analizador de personas en un contexto de crisis de la cultura —la Viena de fin de siglo sin cuyos escenarios de primer consumismo y sus crisis no puede entenderse el hallazgo psicoanalítico— nombra con la hipótesis de lo inconsciente.

Ramón, como Ortega, se hace eco pronto de esta posibilidad de leer los acontecimientos y las transformaciones culturales y subjetivas. Ortega lo hace, como es sabido, por su propia vinculación con la cultura alemana, que le lleva a fomentar la traducción temprana de las obras de Freud⁴⁵ y toda una serie de incorporaciones a la interpretación de la cultura del protoconsumismo, entre otras, la que indica la diferencia entre necesidad y deseo en los hábitos y expectativas de los españoles.

Ramón entra de la mano del surrealismo, o del sobrerrealismo, en el campo de las relaciones no conscientes en su vertiente poética, constructiva. Pero todo parece indicar que completa su familiaridad, no especializada —y por ello más llamativa en sus expresiones— a partir de los debates que en torno a la tertulia de la Revista de Occidente lidera el propio Ortega⁴⁶. Llama, con toda la atención, que RGS aplique este modo nuevo, casi una constelación de conceptos borrosos, a la analítica de los objetos de la modernidad del mercado.

De las conexiones entre sobrerrealismo y psicoanálisis hay numerosos frutos bien estudiados —uno de los últimos puede ser la constelación de J. Lacan—. Pero conviene llamar la atención sobre la vinculación entre las nuevas producciones formales que dadaísmo y cubismo traen a la escena del consumo cultural y las nuevas representaciones del sujeto, de lo inconsciente. Hans Arp observa que «la ley del azar que contiene en sí todas las demás leyes, y es inaccesible, como las fuentes insondables de donde emana la vida, sólo puede captarse mediante una entrega total al subconsciente»⁴⁷.

⁴⁵ Carlos E. García Lara, *Ortega y el psicoanálisis*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

⁴⁶ Luis S. Granjel, en el citado *Retrato de Ramón*, p. 71, dice: «allí oyó Ramón comentar la obra literaria de Kafka, de Huxley y Lawrence, la psicología de Jung y las doctrinas filosóficas de Spengler, Simmel y Keyserling». A propósito de Simmel, la primera colaboración de RGS en la Revista «María Yasilovna (falsa novela rusa)» aparece entre la primera y la segunda parte de la versión de *Filosofía de la Moda* de Simmel. II, 1923, pp. 183 y ss.

⁴⁷ Citado en J. Berger, *El sentido de la vista*, «El momento del cubismo», p. 176.

Este término que, como se sabe, designa genéricamente la hipótesis de lo inconsciente antes de la primera tópica freudiana, circula abundantemente en la obra de Ramón, desde sus primeros trabajos autobiográficos. En el viaje interior de *El libro mudo*, pero también en las formas del teatro (O.C. II), que no podemos aquí entrar a comentar, postula una lógica de lo no consciente que circula por entre las cosas y los seres y que es preciso escuchar, atender. En el trabajo *Suprarrealismo*, en su recopilación *Ismos* (1931), proclama: «por primera vez hemos tocado los senos blandos de lo subconsciente, novedad que vuelve a meternos en otras épocas de las cavernas, cavernarismo íntimo». Es esa regresión o entrada en la otra escena, mediante los efectos de sentido de las nuevas cosas la que marca la peculiar mirada de Ramón. No declina el análisis político, cultural, pero reclama otra entrada en materia, es decir en la afectación por el lado no consciente de la vida moderna.

En relación con la fantasmagoría que supone el cine, en su trabajo sobre las sombras⁴⁸, registra esta forma de comunicación que va por otro camino.

Actúa un metabolismo extravertido entre el cuerpo y el espacio, y el pensamiento aprende a segregarse en el espacio, muriendo en las sombras, entregando sus folículos al viento inmóvil de la oscuridad.

En la oscuridad respira lo subconsciente y se alargan nuestros tentáculos.

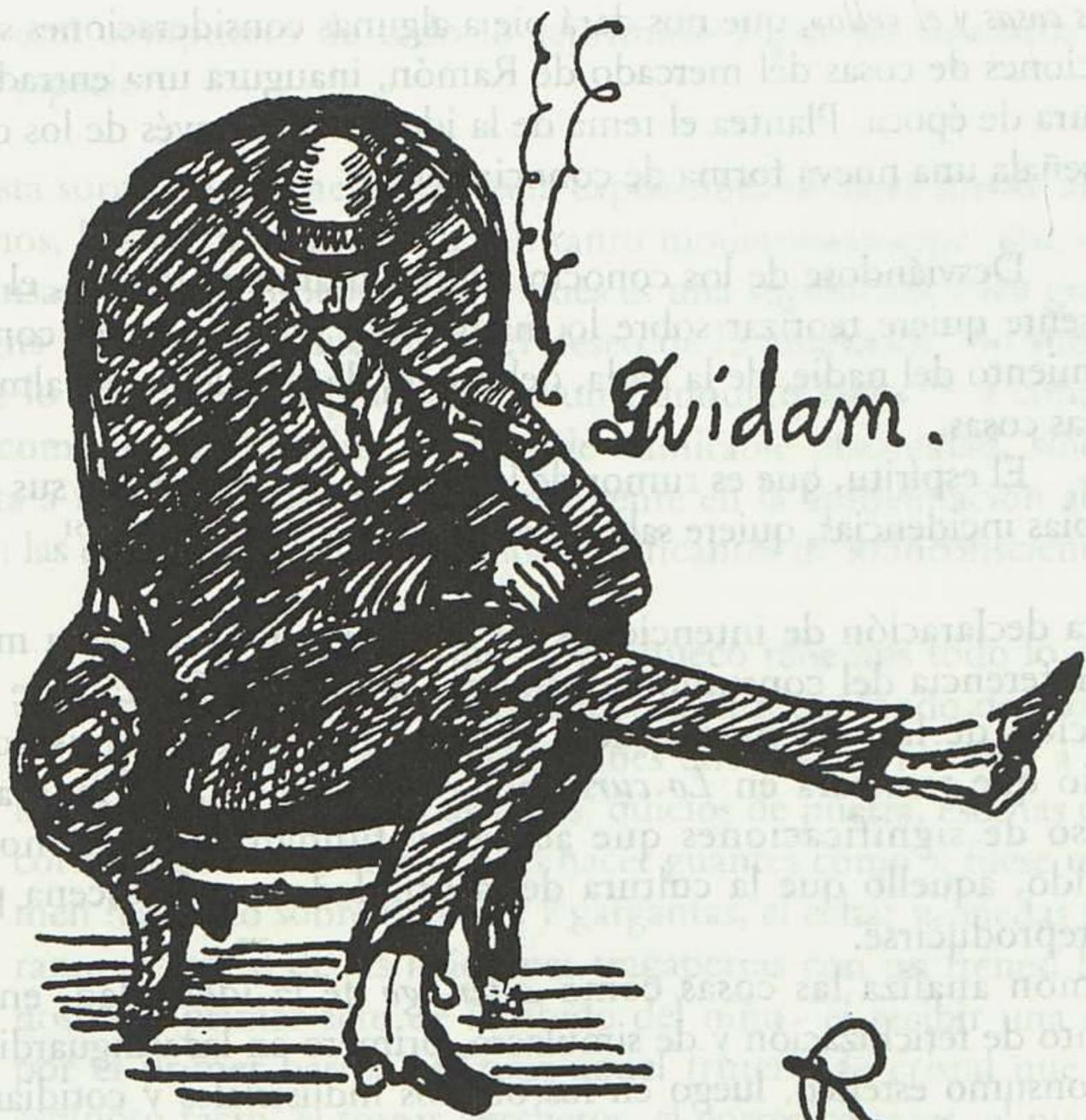
El término «inconsciente», como sinónimo de lo subconsciente, está presente, como ejemplo, en su trabajo anterior *Botellismo*⁴⁹: «todo esto ha estimulado inconscientemente al pintor, que se ha puesto a dar vueltas alrededor de la botella, como el magnetizador alrededor de la bola magnetizadora. En la botella veía claro el pintor su destino de pinturante».

Pero los trabajos relevantes, porque nos ofrecen una nueva luz sobre el tema de los objetos del mercado, son *Las cosas y el «ello»* (1934) y *Las palabras y lo indecible* (enero de 1936), última colaboración de Ramón en la *Revista de Occidente*⁵⁰.

⁴⁸ RGS «Siluetas y Sombras», *Cruz y Raya*, noviembre 1934.

⁴⁹ O.C., p. 313.

⁵⁰ «Las cosas y “el ello”», *Rev. Occ.*, tomo XLV, julio-sept. 1934; pp. 190-208. «Las palabras y lo indecible», n.º CLI, enero 1936, pp. 56-87.



Quidam.

R

Las cosas y el «ello», que nos dará pie a algunas consideraciones sobre las lecciones de cosas del mercado de Ramón, inaugura una entrada en la cultura de época. Plantea el tema de la identidad a través de los objetos, y señala una nueva forma de conocimiento:

Desviándose de los conocimientos puramente lógicos, el presente quiere teorizar sobre lo inadvertido y quiere tener conocimiento del nadie, de la nada, del no-yo, de «el ello» y del alma de las cosas.

El espíritu, que es rumor de la materia, un espejeo de sus propias incidencias, quiere saber más de sus piezas interiores⁵¹.

Esta declaración de intenciones remite a algo más que una moda o una referencia del consumo cultural del momento. Se trata de una destilación de las enseñanzas del cubismo, más el barroquismo en ejercicio que teorizará en *Lo cursi*, por cuanto que da entrada a un universo de significaciones que acotan y fundan lo no dicho, lo reprimido, aquello que la cultura de la utilidad saca de escena para poder reproducirse.

Ramón analiza las cosas como *alter ego* de la identidad, en un momento de fetichización y de simulacro, primero en las vanguardias y en el consumo estético, luego en los objetos industriales y cotidianos. Para ello, rectifica «la idea del subconsciente, según los últimos adelantos que le han dado el título de «el ello»⁵².

Ahora, después de esta virtualización de las cosas, vamos a ver la teoría nueva que voy a insinuar: cómo caen las cosas en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano.

Ellas pasan al compartimento del yo, que recoge del exterior las percepciones y del interior las impresiones afectivas, trasciende el super-yo, lo consciente, formado por sentimientos y tendencias no reprimidos, al servicio del yo, pasan a lo subconsciente, integrado por tendencias e instintos capaces de hacerse conscientes aunque no lo sean aún y, por fin, llegan a lo inconsciente, que

⁵¹ «Las cosas y “el ello”», o.c., p. 190.

⁵² El término «Ello» traduce *das Es* freudiano, que incorpora en su segunda tópica, «El yo y el ello» (1923). He descubierto una cita sobre «ello» en *El libro mudo*, introd. de I. Zlotescu, p. 59, pero todavía no tiene este sentido psicoanalítico preciso.

está compuesto de todo lo reprimido y por los instintos de la especie⁵³.

Esta sorprendentemente correcta exposición, de cuya fuente aún no sabemos, le sirve para pregonar, un tanto modernistamente, que «hubo un cansancio de lo subconsciente, pues es una suposición cuya gratitud repugna a los que se mueven en el deseo de lo auténtico... lo subconsciente lo habíamos adoptado como un tranquilo fácil». Y a continuación compone una página no sólo de admirable plasticidad, sino que apunta a una hipótesis realmente sugerente en la aproximación al consumo: las cosas se relacionan con los significantes de lo inconsciente.

Ahora va a resultar que en ese hueco tenemos todo lo que se amontonó sin orden y sin conciencia... En ese fondo de boardilla hay personas, gestos, conversaciones que no nos miraron a nosotros, pero, sobre todo, hay cosas, quicios de puerta, escenas de ver cortar la cabritilla blanca para hacer guantes como si fuese un crimen realizado sobre descotes y gargantas, el echar monedas por la ranura vertical de las máquinas tragaperras con un frenesí libidinoso —el primer acto de la libido del niño— el recibir una chapa por el primer bastón, el tirar aquel frutero de cristal que tenía espinoso tacto, el torear percheros, el correr cortinas, el oír cadenas, el mirar columnas salomónicas en ébano, el comprobar la sangre fría de los termómetros, el sentir el olor mareante de los hules nuevos, el levantar lámparas, el ver barrotes de camas, el mirar agujerillos de sillas con asiento de paja cruzada, el frotar con los pies limpiabarros de casas ajenas⁵⁴.

La secuencia, una entre tantas brillantes de este trabajo, recoge tanto la biografía de los objetos como el proceso histórico y concreto de construcción de lo inconsciente biográfico. El mundo de los objetos de consumo, de las cosas de la vida cotidiana, sus significaciones propias, las vinculaciones que entre ellas se traman, desembocan en una dimensión inconsciente, que no es abstracta ni profunda. Lo inconsciente, dice Lacan, no es íntimo sino éxtimo. He aquí una de las claves de la máquina ramoniana, de su afición por la mirada sobre lo menudo, la

⁵³ «Las cosas y “el ello”», o.c., p. 198.

⁵⁴ «Las cosas y “el ello”», o.c., pp. 199-200.

importancia civilizatoria de lo trivial del consumo. Lo ve muy bien uno de sus comentaristas próximos, Antonio Marichalar, quien, ya en el año 1924⁵⁵ subraya: «para Ramón lo importante es lo trivial, ha dicho un crítico. Pues qué, ¿no es importante lo trivial?... En definitiva, lo trivial, para serlo realmente ha de poder llevarnos –de acuerdo con su auténtico sentido– hasta esa encrucijada que al autor obsede».

En esa ecuación que plantea mi pregunta, dice Ramón, «no hay misterio de subconsciencia, sino elementos reales, cosas excitación de cosas, dientes enseñados por las cosas en mueca inolvidable y calidades de tiempo». Y como en su estilo no está la solemnidad, remata con dos píldoras en las que se recoge el saber psicoanalítico como aliado de la mirada sobre los nuevos escenarios –el territorio interior está construido de objetos perecederos– y también un cierto humor que no hace dogma ni secta.

Meter en el psicoanálisis las cosas con amplia matización es lograr el secreto de lo que muchas veces ahoga al hombre, ese motivo de enfermedad que veinte especialistas no encontraban y que un dentista encuentra en una muela

Todo lo externo se engarabita en el interior. Las cosas no tocadas dejan una irresolución que es difícil interpretar.

Desde entonces llevamos crispada en «el ello» una confitería indestructible como símbolo de lo que de empalagoso hay en Sevilla⁵⁶.

Hiperestesia y pasión de las ciudades que se dejan ver con otra luz que no niega la biografía inconsciente. Y recuento de sueños, como una confesión de lo limitado del repertorio del sujeto de la cultura del consumo. Dimensión esta que sorprendentemente cala bien Benjamin cuando reseña *El circo*, en 1927:

Sus notas dicen lo más importante sobre el inventario completo del circo: es decir, hasta qué punto lo que hace más confiada a nuestra fantasía es básicamente un gastado inventario de sueños⁵⁷.

⁵⁵ A. Marichalar, «RGS: El alba y otras cosas», *Revista de Occidente*, enero-marzo 1924, tomo III, pp. 119-125.

⁵⁶ «Las cosas y “el ello”», o.c., p. 204.

⁵⁷ «El circo de Ramón», en *La balsa de la Medusa*, n.º 34, p. 4.



* RGS, «Las palabras y lo indecible», n.º C.I.I. enero 1936, p. 63.
 * RGS, «Las palabras y lo indecible», n.º C.I.I. p. 72.
 * «Cada vez estoy más convencido de que la biografía es una cosa que el biógrafo merece o no merece hacer. Si merece, valdrá la pena; y si no lo merece, inútil será escribirlos y enseñarlos... la biografía será crimen cadavérico, ensañamiento post-mortem», En I. S. Granid, o.c., p. 240.
 * RGS, España (1929), ed. Aguilar, 1989; RGS, RGS, RGS (1940), ed. Aguilar, 1989.

Las palabras y lo indecible, texto brillante y poderoso, nos pone en una época tensa en contacto con esta dinámica del revés de la cultura. Relaciona los procesos inconscientes con el lenguaje. Las palabras que intentan apresar los sentidos no dichos destacan precisamente esa característica de repertorio y de combinatoria significativa que designa el otro lugar, el inconsciente. Las dimensiones de lo latente se manifiestan en las cadenas de sentido. Hallazgo que Ramón pone como emergente de la época.

El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía al horror, una reacción contra ese horror⁵⁸.

Menciona a Breton, quien cree que una cosa se vuelve «preconsciente» «gracias a la asociación con las representaciones verbales correspondientes, revelaciones instantáneas de las huellas verbales». Y da una cifra importante de su mirada acerca de las cosas en relación con el proceso de nombrar.

No hay necesidad de mostrar las cosas sino señalar el sitio que debían ocupar con una cifra, con un punto, con una síntesis mágica.

Este azar de las palabras, este automatismo de la expresión que no es un juego, este descubrimiento de las frases más extrañas saca almas del purgatorio de lo subconsciente⁵⁹.

Ramón marca registrada: la biografía de época

«Las biografías hay que merecérselas», dice Ramón⁶⁰ que escribe efigies y retratos de contemporáneos⁶¹ como modo de catar lo peculiar del tiempo más allá de la mirada de los historiadores positivistas. En este

⁵⁸ RGS, «Las palabras y lo indecible», n.º CLI, enero 1936, p. 63.

⁵⁹ RGS, «Las palabras y lo indecible», n.º CLI, p. 72.

⁶⁰ «Cada vez estoy más convencido de que la biografía es una cosa que el biógrafo merece o no merece hacer. Si merece, saldrá bien; y si no lo merece inútiles serán esfuerzos y esmeros... la biografía será crimen cadavérico, ensañamiento *postmortem*», En L. S. Granjel, o.c., p. 240.

⁶¹ RGS, *Efigies* (1929), ed. Aguilar, 1989; *Retratos contemporáneos* (1940), ed. Aguilar, 1989.



Tres biografías sobre Ramón, de tres momentos: Miguel Pérez Ferrero, «Vida de Ramón», Cruz y Raya, septiembre 1935; la mencionada de Ganjel, 1963; Mariano Pardo, «Vida y obra de Ramón», Ed. Harbo, 1988.

Los textos autobiográficos de Ramón comienzan con El libro grande (1910). La segunda copia de Pombo (1924), Autobiografía (1948), Cruz y Raya (1950), Nostalgias de Madrid (1956), Nueva página de mi vida (1957), Diario poético (1971) y en realidad todas las novelas y casi todos los ensayos.

proceso, en este síntoma muestra una vía de conocimiento de la cultura de la época que está hecha con los materiales de lo peculiar. Él mismo es un autor autobiografiado desde muy pronto y merecedor de biografías de otros también desde los comienzos de su vida pública⁶².

Ramón, constructor de personajes que son otros tantos tipos del momento de transición del casticismo al consumismo, triunfa especialmente construyendo su propia imagen. Convirtiéndose de Ramón Gómez de la Serna, licenciado en derecho y escritor, en una poderosa imagen de marca: RAMÓN, una verdadera factoría, a juzgar por la versatilidad de sus producciones y el *merchandising*, «avant la lettre», con el que disemina y refuerza su presencia en el mundo del mercado editorial, en el mundo de las letras, en el escaparate de entreguerras.

Ramón se construye como personaje, en un anticipo de lo que la cultura de masas dará bajo la forma del prescriptor de tendencias y modas, precisamente en el momento en el que la propia masificación hará más difícil la transmisión nominal, de alguien con nombre propio, y la sustituirá por el cada vez más intrincado mundo de las marcas y los personajes contruidos del mercado de hoy. Esa construcción empieza en el campo de la propia escritura, cuando todos los párrafos de *El libro mudo* comienzan con un conativo «Ramón...». Un sujeto desdoblado en segunda persona, que es más que un hallazgo de estilo.

La síntesis y destilación de los estilos de las vanguardias, como ya hemos apuntado, se concretan en la autodefinción de *Ramonismo* (1923) con la que apunta una tendencia o, mejor, una convocatoria a seguir un modo de tratar las cosas. Pombo y su cripta es un proceso conocido de formación de una secta que no se hace tanto en virtud y alabanza de su nombre, sino como un laboratorio de gestación de ideas—su factoría— en el que la frecuencia semanal (no es una tertulia rutinaria), la temática, los invitados e incluso las extravagancias calculadas llevan el sello de Ramón. Versátil y buscador de un reconocimiento que cree avalado por su hipersensibilidad literaria y por su abundantísima obra, es capaz de asistir a dos homenajes a su persona que se dan el

⁶² Tres biografías sobre Ramón, de tres momentos: Miguel Pérez Ferrero, «Vida de Ramón», *Cruz y Raya*, septiembre 1935; la mencionada de Granjel, 1963; Mariano Tudela, *RGS. Vida y gloria*, Ed. Hathor, 1988.

Los textos autobiográficos de Ramón comienzan con *El libro mudo* (1910), *La sagrada cripta de Pombo* (1924), *Automoribundia* (1948), *Cartas a mí mismo* (1956), *Nostalgias de Madrid* (1956), *Nuevas páginas de mi vida* (1957), *Diario póstumo* (1971) y en realidad todas las novelas y casi todos los ensayos.

mismo día y a la misma hora⁶³. La prensa de Madrid exhibe titulares como «Ramón busca piso», «Ramón deja su torreón» y las presencias públicas, periodísticas y radiofónicas, le convierten en un personaje, en un objeto de consumo.

No extraña, pues, que en los comentarios de *El circo*, Díaz Canedo, glose, en *El Sol*, su actuación en el trapecio, diciendo: «cuando en tiempos futuros se escriba la biografía de Ramón Gómez de la Serna, el episodio que ayer presenciamos adquirirá tal vez proporciones fantásticas... RGS número de circo, tiene ya mucho camino andado para el aderezo anecdótico de su biografía»⁶⁴. Pero esta donación gozosa e irónica, que celebra los escenarios del margen, de la fiesta, es capaz de censurar con ironía y con humor al torero castizo y —como se ve en el documental *Esencia de verbena*— al orador dotado de una gran mano para atemperar a las masas.

Hay una construcción de sí, una formación de un personaje que necesita tanto blindarse frente a la depredación, como darse exhibicionistamente ante la pasión devoradora en que consiste todo público.

Esa es la ambivalencia del Ramón que se da continuamente en autobiografías y que se reboza en personajes. Que se presenta como un *alter ego* despojado o que se pertrecha tras tantos protagonistas de sus novelas.

De las autoimágenes a las imágenes del mercado, de la vida, circula este itinerario ramoniano.

No estaban desencaminados aquellos rapazuelos que un día que yo exploraba el barrio de la California dijeron al verme:

«¡Anda con el tío de la pipa; parece un titiritero con pipa!»⁶⁵

Me agrada mi nombre, no sólo porque lo veía tan mecido en los jardines por ese Himno Nacional de la infancia que es el «Ramón del alma mía», sino porque el nombre Ramón tiene redondez, es cariñoso y cuando se bautiza a un niño se le prepara un destino pacífico: de empleado de correos o de hombre de letras⁶⁶.

⁶³ El 13 de marzo de 1923, uno se celebra en *Lardy* y el otro en *El Oro del Rin*. M. Alcántara, o.c., p. 111.

⁶⁴ En O.C., III, pp. 805-806.

⁶⁵ *El circo*, o.c., p. 11.

⁶⁶ Citado en M. Tudela, o.c., p. 31.

Sus contemporáneos son sensibles a sus mutaciones y autodefiniciones, desde el joven con chalina y cachimba, al maduro que traviste con los pombianos de petimetre romántico, al transterrado bonaerense con una eterna pajarita al cuello. En *Automoribundia* se ve de lejos como un «muchacho con chalina, de esas chalinas de una telilla ajada que son como lazos de corona. Iba vestido de luto y mi recuerdo es como si me hubiera metido en un laberinto de cipreses». Esa imagen del Ramón interior, tan melancólico en el fondo, se repara y colma en sus autodefiniciones, «un gigante pequeño», en la magnetización de diverso efecto a que asisten sus compañeros y su público. Desde Pla que señala zumbón, cómo Ramón transfigura su normalidad de hombre pequeño cuando se sienta y preside, hasta el reciente retrato de Carmen, la madre de Julio Caro Baroja, *Memorias de una hija del siglo*) en el que ve a Ramón con el mismo tipo de esas señoras de poderosas nalgas y caderas que se disfrazan de hombre por carnaval.

La destilación, los componentes de lo que ya no se lleva, ese el tono de un Ramón –cómo evitar otra vez el dicho montañista: Yo mismo soy la materia de mi libro– que acomete su *Automoribundia*, como «un retrato complejo, historia de un viviente y de una pequeña época... Muestro así una vida fuera de concurso, una vida sin pedantería ni ambición, entre de espectador, de transeúnte y de actor, una vida optimista y desgarradora, porque se la ve ir paso a paso hacia la muerte con la ingenua alegría de no ir»⁶⁷. También en esta vertiente de la ingente máquina productiva ramoniana– cientos de biografías e innumerables retratos – su reto, en el que resulta tan siglo XX, tan precursor del que hemos llamado, en otro lugar, «síntoma biográfico», su apuesta es capturar lo que está en juego en una época y en una vida. No una contextualización erudita, sino el rápido lote que cada vida del siglo entrega como carga y alivio, como enseñanza del único aprendizaje posible: el de la paradoja.

Yo a los ocho años era un caballero imponente que he dejado de ser ahora. El niño se suele creer un hombre de categoría y se sueña barbudo, con macferland y copa. La paradoja de la vida es esa. Entonces nos matan los hombres para que ahora nos maten los niños. Vivimos la vida en contradicción de momentos y somos hombres cuando somos niños y niños cuando somos

⁶⁷ L. S. Granjel, o.c., p. 242.



Este elemento bambalinesco que es toda la ciudad [...] su gre-
guerta se impone sobre el ciudadano (Matorres).
M. Tula, en el libro "El mundo de los sueños" (Matorres).
Cita en M. Pérez Ferrer, Vida de Ramón del Valle-Inclán, O.C., t. V, p. 1176.
M. Tula, en el libro "El mundo de los sueños" (Matorres).

hombres. Me creí un tío mío y aquel tío mío se creía yo y me sonreía como si se sonriese a sí mismo, como si se viese niño, jugando a lo que a mí tenía sin cuidado⁶⁸.

El barroquismo que crea nuevas alegorías, tras los desmontajes de las vanguardias, tiene como meta la reversión moral de tiempo de un antiguo régimen que se resiste al surgimiento de una sociedad de técnicas y mercados abiertos; el troquelado que estos van operando en las conciencias hace que quien analiza sea sensible a los procesos excluidos, reprimidos, no conscientes; el punto de llegada es la reflexión sobre las condiciones biográficas de los procesos personales y sociales: de qué está hecho el sujeto de la sociedad del consumo que deja de ser elitista y minoritario.

Veamos ahora algunas de las imágenes que salen de esa máquina ramoniana. Qué relación concreta traba con estilos, cosas, colecciones, modas y ciudades.

II. *El mercado ramoniano.*

Greguería: vocerío o gritería confusa de la gente (Diccionario RALE).

Ramón es un habitante de la ciudad del mercado, un callejeador, un catador de ciudades. Y nos planta delante con la ebullición sin fin que supone la greguería: hallazgo terminológico que no tiene sentido sin ese rumor marítimo del rastro, del mercado. Entre la Ribera de Curtidores y el París de los pasajes comerciales –que frecuenta desde muy joven– construirá Ramón su inagotable imaginería del consumo moderno. En su obra temprana *Morbideces* (1908) aparece una *greguería* «sin otra connotación –dice Ioana Zlotescu– que la de su genuino sentido de «griterío confuso». Greguería no es pues ocurrencia hermética, metáfora + humor, según la fórmula que luego acuña RGS, sino voz del mercado, voz de las cosas en el espacio del consumo. Esta es la transición entre dos definiciones.

Este elemento bambalinesco que es toda la ciudad [...] su greguería se impone sobre el ciudadano (*Morbideces*).

⁶⁸ Citado en M. Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, o.c., p. 10.

Género de los bancos públicos [...] de los cafés, bancos públicos al fin (*Prometeo*)⁶⁹.

La greguería, cifra del mercado, va de la calle al producto manufacturado por la firma RAMÓN. M. Tudela aporta el dato de que su origen es parisino⁷⁰, que la acuña Ramón en su escapada a País (1909) con Carmen de Burgos, *Colombine*. El mercado de Ramón se abre—mediante esta alegoría menuda que sigue el gañido de los gurriatos tras la madre, es decir el halo de signos que dejan tras sí las cosas— a los espacios del consumo que se percibe más allá de la utilidad, es decir desde el punto de vista de la identificación. Se mueve en el filo entre los procesos de la producción que resultan cada vez más inaccesibles y mágicos y el consumo de objetos, por primera vez clara y públicamente obsoletos. Las ventas modernas, de los pasajes y luego de otros establecimientos con escaparates y cajas registradoras, con etiquetas y precios, no se entienden sin ese exutorio de la muerte moral de las cosas que son Les Puces, el Rastro, los lugares en donde las ruinas muestran sus signos posibles su combinatoria nueva.

La técnica y sus efectos son vistos en su regreso de París con nuevos ojos⁷¹ y con la ambigüedad humorada, que testimoniará Bergamín:

La torre Eiffel es ese juguete recuerdo de Santander o de París que toma unas proporciones enormes sin dejar de ser el juguete mezquino, cursi y trivial. «¡Abajo la torre Eiffel!», gritaría yo⁷².

Lo cursi: adiós al antiguo régimen

RGS —como Benjamin, como Pessoa— no es ningún *dandy*, pese a no incurrir en el «torpe aliño indumentario» machadiano, pero su sensibilidad ante las cosas de moda, ante los nuevos estilos de la cultura entre suntuaria y popular resulta enormemente perspicaz. Precisamente porque tampoco incurre en la estética del *snob*: la de quien celebra apresuradamente lo moderno. Como Ortega —como Simmel— se mueve en

⁶⁹ O.C., I, Introducción de Ioana Zlotescu, p. 24.

⁷⁰ M. Tudela, o.c., p. 65. «Los tranvías de la gran capital parecen ferrocarriles que llevan a Rusia (Boulevard Sebastopol)».

⁷¹ «Telefonistas», en *Variaciones A*, O.C., V, p. 1176.

⁷² *Variaciones A*, O.C., V, p. 1174.

la encrucijada de decir adiós a un estilo de vida marcado por la segregación y la ambivalencia ante los grandes tragos de cosas, marcas y masas que el presente les está proporcionando sin cesar.

Ramón compone un tratadito titulado *Lo cursi*, que publica en la revista *Cruz y Raya* (1933) y luego recoge en una colección (1943). En él expone una teoría del barroco en el consumo y de las lecciones morales y políticas, de las estrategias ante el nuevo orden del mercado.

Con el programa «quiero hacer descender de lo barroco a lo cursi», instaura una mirada que sopesa la cultura cotidiana, la de los objetos y de los estilos a partir de una definición sencilla de lo cursi como lo recargado, lo que amuebla la vida sin dejar suturas, el mundo de los objetos que tapiza el espacio y el tiempo. Esta mirada resulta original, como veremos a continuación, pero más lo es su afán de leer lo barroco y su herencia, en una anticipación modernísima, de la recuperación más reciente⁷³: «Lo barroco lucha en la alegría por conseguir lo que la dura materia rechaza con mayor resistencia, *la libre pasión*. Lo barroco se debate entre un purgatorio de lo deseado, no llegando a tocar lo eterno y no resignándose a la caducidad». Este es el proceso de transformación concretamente expuesto:

La arquitectura comienza a ser un mueble más que la aspiración a un templo o a un panteón. Se pliega hacia la conciencia interior del que ha de vivir dentro de ella como si intentase ser su concha sinuosa, el revés de su mascarilla total [...]

Convencidos los arquitectos de que la arquitectura es trabajado baúl para vivir, más que pirámide o acrópolis para traspasar los siglos en ininterrumpida admiración, dieron un cierto intimismo trágico y caluroso a las portadas que les encargaron.

Lo barroco desciende a Churriguera y a lo *churrigueresco* — ¡que faltó a los cinco órdenes de la arquitectura! — y así caminó hacia el mueble cursi.

Lo cursi representa la cultura del consumo conspicuo en la medida en que esta modalidad se va generalizando y transvasa, mediante lo sun-

⁷³ RGS, «Ensayo sobre lo cursi», o.c., p. 9: «Hay ahora una tendencia extraña en los barbilíngües y en los mesurados en querer medrar a costa de lo barroco en quererlo definir, cosa que les debía estar prohibido a los que no se comprometieran, a los que no se lanzaran a todo evento, a los que no viven sentados en la acera de la calle. Ya que gozan de lo melífluo, de lo fácilmente ambidiestro y de lo conservadoramente seguro, debían respetar lo barroco y no rozar aquello de cuya morfología sólo nos pertenece juzgar a los extravagantes callejeros, sin hogar seguro, sin academicidad posible».



Mariposon.

R.

tuario urbano y doméstico, a las capas medias ascendentes. Semejante a lo que en contexto germánico se llama *lo kitsch*, o en el contexto popular español se denomina *lo hortera*. Estructuralmente lo cursi representa una constelación de objetos y usos, una metamarca, como hoy decimos *lo light*. En cuanto a su circulación social no es directamente mimesis de clase, como el par anterior. Es más bien un residuo de la cultura de objetos que encuentra un último bucle en momentos de despojamiento y funcionalismo. La oposición que Ramón señala – entre lo cursi bueno y lo cursi malo – recuerda la oposición más de fondo que recorre los productos urbanos y domésticos en la crisis de fin de siglo. En el fondo, la encrucijada del *Jugendstil*: función o forma.

Lo cursi malo es lo que recoge el diccionario: *lo que con apariencia de elegancia o riqueza es ridículo y de mal gusto*. Ramón lo llama «lo cursi deleznable o sensiblero». Lo cursi bueno es «perpetuizable y sensible o sensitivo». Y el diagnóstico de época que Ramón construye indica que en momentos de crisis suele prevalecer lo cursi malo.: «en lo sensiblero muere la sobrepujación de las cosas, su afán de sobrepasarse y de ser heroicas sorbiendo su flema pobre»⁷⁴. Este proceso remata la decadencia del antiguo régimen.

Estaban tan encima en 1868 de la eclosión de lo cursi, que confundieron sus detalles, y al clasificar a los cursis lo hicieron por lo menudo, por si llevaban los zapatos de charol pespunteados de blanco, por si colocaban los cigarrillos en locomotoras imitadas que decoraban sus chimeneas, o por si pegaban calcomanías en las pantallas de sus quinqués.

Ramón hace ver de otro modo esta diseminación que tiende a recubrirlo todo, analizando la función de lo cursi: «para comprender su seriedad, su condición astringente para evitar guerras y odios, tanto, que si se estatuyó tanto el admirable siglo XIX fue por lo que tuvo precisamente de casero y cursi, defendiendo sus lámparas y sus cajitas...». Este siglo aceptó lo cursi como ingrediente vital, como conservador de la paz, como anclaje del tiempo»⁷⁵. Él fue un experto, confiesa, en descubrir lo cursi malo en los escaparates, como cazador del objeto más idiota que había en cada plaza.

El gesto de ver el antaño, de entender lo propio, lo cursi de cada época que es lo que permanece de ella, aquello en lo que el espíritu sen-

⁷⁴ RGS, «Ensayo sobre lo cursi», O.C., p. 14.

⁷⁵ RGS, «Ensayo sobre lo cursi», O.C., pp. 15 y 19.

sitivo se deposita, aquello que seduce, es un gesto un tanto benjaminiano. Responde a un criticismo que no anula sino que intenta comprender el sentido de lo consolidado en las vigencias del consumo de cada momento. No tiene esto que ver con la consagración del gusto de antaño, sino con la comprensión de lo que en eso estaba depositado. Lo cursi es la adonística espontánea, ingenua, que quiere mimarnos frente al vacío. He aquí una clave de su función y un principio del método que indaga las formas de las cosas por muy estrafalarias, descabaladas, amorfas y sinsentido que parezcan a la mirada escueta de la modernidad.

En las cosas se deposita, como en un jeroglífico, un sentido acuñado que permite reconstruir las relaciones que estaban en juego y los afectos.

Las casas han mudado su relación con las cosas desde la óptica de lo cursi compensatorio y expresivo. «Cuando las casas eran totalmente de una sola familia no había necesidad de ese compendio del mundo que necesitaron los pisos» y más lúcido aún: «La familia, en verdad de verdad, no ha girado muchas veces más que alrededor de un objeto cursi, y ese objeto ha sido el vínculo»⁷⁶.

El ensayo se despliega de manera fascinante y desemboca en la gran enseñanza, en la primera lección de cosas, que es lección de estilo: tras la cultura, tras la literatura (tras la poesía de JRJ se encuentran objetos cursis) anida un repertorio de modos de vivir y relacionarse depositados en las cosas como su cifra y su fantasmagoría. Entenderlos implica plegarse a sus formas y a sus espacios y momentos.

Lecciones de cosas: el pionero del simulacro

Tanto me ha acosado el deseo de una felicidad sincera, asegurada entre humana y sobrehumana, que, al fin, he encontrado lo que quisiera ser: «¡Ah, sí! ¡Neumático Michelin!»⁷⁷.

Las cosas significan no los meros objetos sino el proceso de su producción, distribución y consumo y los efectos que tal proceso suscita y

⁷⁶ RGS, «Ensayo sobre lo cursi», O.C., pp. 22 y 29.

⁷⁷ RGS, *Pequeños relatos ilustrados*, selección de J. L. Rodríguez de la Flor [a partir de los textos publicados en la revista *Buen Humor* que Ramón recogió en *Variaciones* (1923) y *Ramonismo* (1924)], Ed. De la Torre, 1987, p. 93.

hace consolidar en las instituciones y los sujetos. Entre otros en la noción de verdad, en el sistema de representaciones de la época⁷⁸. Pero también en las formas de trabarse la argumentación en el mercado, los relatos del yo.

Ramón se llama a sí mismo protector de las cosas⁷⁹ y ese hechizo –fetichismo– le acompaña en sus casas madrileñas⁸⁰, como dice su primer biógrafo M. Pérez Ferrero hasta el punto de que «no podría imaginarse de otro modo el tesoro de un pirata acumulado a lo largo de una vida llena de deslumbrantes sucesos»⁸¹. El *collage* de origen cubista se materializa aquí en los espacios domésticos, comenzando por el propio espacio del escritor.

La enseñanza ramoniana está hecha de una hiperestesia notable. La hiperestesia parece como cualidad femenina en las novelas⁸² y es una etiqueta clínica de época que revela la afección por las cosas. Lo que va desplegando es el efecto que las cosas deja en los ciudadanos, en los consumidores que transitan de los objetos sin marca a los objetos marcados y especializados. Con Apadurai⁸³ reconocemos aquí el origen de lo que él llama «fetichismo metodológico»: «debemos seguir las cosas mismas, ya que sus significados están inscritos en sus formas, usos y trayectorias». Es el despliegue de la economía moral de las cosas⁸⁴, el prin-

⁷⁸ He desarrollado esta idea en «La verdad de las cosas (en la cultura del consumo)», *Agora*, 1997, 16, pp. 81-94, Universidad de Santiago de Compostela. La noción de verdad, problemáticamente ligada desde Aristóteles a la noción de artificio (de lo no natural), halla sin embargo –aunque lo oculta, lo hipostatiza– su modelo en la producción (poiesis). El productor y el mercader están cerca de este despliegue. Y más lo están a la hora de pensar la verdad de los fetiches y simulacros de los espacios del consumo.

⁷⁹ RGS, *Pequeños relatos ilustrados*, pp. 79 y ss.

⁸⁰ Nace en Madrid, en la calle de las Rejas, 5 (hoy Guillermo Roland, 7, junto al Senado); vive luego en la Cuesta de la Vega (Acueducto), más tarde en la Corredera Baja de S. Pablo. Tras unos años adolescentes en Frechilla y Palencia (interno), vuelve la familia a Fuencarral, 34, se mudan luego a la calle de la Puebla, luego compran el hotelito de María de Molina, 43; Ramón alquila por su cuenta el torreón de Velázquez, 4, y tras su fallida casa en Cascais y estancia en Nápoles y París, alquila en Villanueva, 38. Cuando la guerra civil se instala en Buenos Aires: su casa más duradera, remedo de las madrileñas en decoración, está en Hipólito Yrigoyen.

⁸¹ M. Pérez Ferrero, *Vida de Ramón*, o.c., p. 36.

⁸² Aunque no podemos rastrear este elemento, citaré al menos *El olor de las mimosas* (1922) y *La malicia de las acacias* (1923) publicadas en *La Novela Corta*.

⁸³ A. Appadurai, *The social life of things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge U. Press, 1986, v. esp., Barcelona, Grijalbo, 1991, p. 19 de esta versión.

⁸⁴ J. Kopytoff, en S. Ewen, *Todas las imágenes del consumismo*, Barcelona, Grijalbo, 1992, p. 279.



Episodios

R.

cipio de su obsolescencia y de su capacidad de cifrar los valores y sus formas concretas.

RGS persigue establecer, como dice un cuento de época del argentino Enrique Rodríguez Tuñón: *El alma de las cosas inanimadas*. Julián Marías le reprocha precisamente que «se distrae de la historia, retenido por el encuentro con las cosas» y Miranda Junco afirma ya en 1935: «las cosas: he aquí los verdaderos héroes de su libros. Cuando el protagonista es un ser humano, Ramón no puede tratarlo más que convirtiéndolo en cosa. En cosa con figura humana. Esto es, en muñeco. Conocida de todos es esa fotografía en que Ramón, bajo el falso firmamento de su estudio, dialoga con una muñeca. Son el autor y su personaje»⁸⁵.

Lo cierto es que el recorrido es exhaustivo. Desde los objetos notoriamente barrocos⁸⁶ (los *Exvotos*, obra de teatro de 1914, junto con su redacción de *El rastro*) a la recopilación de cosificaciones femeninas que, según la escritora afrancesada Natalie Clifford Barney, de nombre literario *La Amazona*, significa su libro *Senos* (O.C., III). Ramón responde –*La amazona airada*, Rev. Occ., IX, 1924, pp. 360– reivindicando su intención de relatar las maneras no exploradas de la cultura de la intimidad femenina.

Las cabriolas de los objetos anidan en las greguerías en una proliferación ante la que desmerece cualquier creativo publicitario de hoy. Ramón recoge formas y objetos, inventa relaciones posibles entre ellos, con una consigna acuñada en su época juvenil «frente a lo normativo, las morbideces –termino que aúna conocimiento y fruición– de los objetos» (*Libro Mudo*, p. 37).

El gran creador publicitario que hay en él le lleva a construir un sinfín de mundos posibles –otra vez la alegoría como anticipación y clave de lo que pasa– e incluso de objetos animados. Desde el plátano con cremallera que un día vendrá hasta las imágenes dinámicas: «Se dejó enchufada la plancha eléctrica y comenzaron a salir en los techos de los pisos bajos las huellas de una plantilla requemada y nefasta» (*Greguerías nuevas*, junio de 1936, *Cruz y Raya*, p. 20).

El automóvil, el *klaxon*⁸⁷, la mecanización de la vida y su cambio de rítmica interna son objeto de una reflexión llena de imágenes nuevas, en la

⁸⁵ L. S. Granjel, o.c., pp. 223 y 224.

⁸⁶ Son objeto de investigación, entre otros, por Patrick Geary «Mercancías sagradas: la circulación de las reliquias medievales» en Appadurai, o.c., pp. 211 y ss. Entre nosotros, J. Castillo (ver).

⁸⁷ RGS, O.C., V, 1923. *Variaciones A*, p. 1119.

que se traspasan las categorías animado/inanimado. Tratando de hallar, tras el efecto de fetichización de las cosas del mercado, el valor de simulacro.

No se trata por eso de elevar las cosas a categoría de totem (*sic*), implantando esa correspondencia ilógica entre el ser y el objeto, sino que resulte que hemos comprendido las cosas y a nosotros como cosas (*Las cosas y «el ello»*, p. 191).

La significatividad de las cosas («las cosas quieren decirnos algo pero no pueden») y la identificación como forma de conocimiento de su intimidad, de los procesos en ellas depositados, la superposición de las cosas como gran metáfora del mundo del mercado transnacional. La nueva cristalografía de la vida moderna.

Ese arranque de la greguería como voz de las cosas sería, desde esta perspectiva, un modo de conocer los procesos sociales, más allá de su cosificación: el simulacro prefigura, inventa mundos posibles que el mercado generalizará.

Pero las cosas son también las cosas muertas, o la morbidez que produce su muerte moral (Sweezy). Una manifestación del límite —la finitud de los tiempos de la vida de las cosas, de los seres— frente a la saturación omnipotente que promete el mercado opulento. Y aquí apunta una clave de la dimensión tanática de Ramón, no sólo porque quiere regresar al sentido originario —histórico, de cada cosa, no metafísico— sino porque se define como cronista del circo, pero también de la muerte. La muñeca de cera comprada en París, que sustituye a una del Rastro y que aparece en las fotos, la querencia por los maniqués, los fragmentos del cuerpo cosificado en los expositores de la moda. Estos y muchos otros son signos de una pasión barroca que contempla la travesía de las cosas, ahora impulsadas por la obsolescencia del mercado que siempre se renueva inventando el presente.

Entre las cosas incorporadas en el consumo ya casi de masas (*Los mascadores de goma*, O.C., IV, p. 357) y el ideal de ser una cosa se mueve esta hiperestesia ramoniana.

El despilfarro y la colección: nada posmoderno y muy siglo XXI

Yo hubiera querido ser un objeto del Museo Arqueológico⁸⁸.

⁸⁸ RGS, *Disparates*, O.C., IV, 542.

El bazar más suntuoso del mundo (1924) es el título de una colección de cuentos que marca la entrada en el universo imaginario que Ramón sintetiza tras sus tempranas incursiones en *El rastro* (1914) y en el sinfín de greguerías, *caprichos*, *disparates* y *gollerías* –nombre todos de un almacén de chucherías de nuestras grandes superficies de hoy–. En estos textos se asoma la serie que tapa los vacíos de la vida, que pone lecciones de cosas allí donde hay perplejidad y conflictos. Así teoriza la incorporación de lo trivial, de la cercanía de los bazares, en su madurez argentina.

Afirmar lo que de trivial hay en el hombre es inducirle a no ser ni riguroso ni desleal, ni malo, ni fanático, ni inmovible para nada ni ante nada. Aceptar la trivialidad es hacerse transigente, comprensivo, contentadizo. Nada más solucionado 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 las incongruencias y las pequeñas constataciones que apenas parecen tener que ver con ellos.

¿Qué será la psicología de lo pequeño? Chesterton ha dicho: el telescopio empequeñece el universo. El microscopio es el que lo agranda. Eso justifica la labor del observador de lo ínfimo y de lo instantáneo. Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia⁸⁹.

El rastro madrileño, como las tiendas, no son objeto de consideración costumbrista, dice Ramón. Ni de esas literaturas vendidas a lo pintoresco inspiradas solamente en el pasado, como único *leitmotive* del Rastro, sin ver en él toda la cantidad infinita de porvenir que le asiste, que en él se aduna⁹⁰. Porque sobre todo «más que un lugar de cosas es un lugar de imágenes y asociaciones de ideas [...] respondiendo a esa ley que hace que lo grande se envuelva y se halle en lo pequeño y por la que *orbe* quiere decir tanto esfera celeste, esfera terrestre o menuda esfera de cristal».

⁸⁹ Prólogo a la edición definitiva de las *Greguerías Completas*, BBAA, Ed. Janés, 1947.

⁹⁰ RGS, Prólogo a *El Rastro*, O.C., III, p. 82.

Las cosas están imbricadas formando constelaciones de sentido —«¡juguetes flácidos y resignados! ¡Clarividencia de lo efímero, sencillo símbolo del intento!», *El rastro*, O.C., p. 149— y su proyecto es tan elocuente como su prefiguración: los aspectos de la vida que los nuevos productos y marcas están troquelando de forma tenaz. La nueva guillotina del jamón (O.C. IV, *Variaciones*, p.652), la forma de las casas («La casa triangular», *Revista de Occidente*, V, 1925, p. 10), la tenacidad de los establecimientos frecuentados («Peluquería feliz», *Revista de Occidente*, CXXVIII, 1934, pp. 121-147, magnífico retrato del consumo como práctica compensatoria: «comencé a ir más menudo a la peluquería como quien busca un tónico y aprovecha un goce barato y desapercibido. ¿Curación de una neurastenia?» (p. 127).

La moda y su gozosa tiranía

La gran invención sucederá el día en que el guante de la mano izquierda sirva para la mano derecha (*Greguerías nuevas*, 1936).

Con Ramón se puede decir que en el principio era el sombrero. Ya en los comienzos del *Libro Mudo* hay una chistera. La obsesión por los sombreros, la enorme frecuencia de su mención nos hacen pensar en algo más que un objeto. Se trata de un verdadero fetiche que condensa la transición de estilo y el conflicto de época. El cine mudo e incluso los primeros dibujos animados⁹¹ escenifican estos elementos de la moda que transita y que define clases y estilos diferenciados. Pero la lección modista de Ramón con estar llena de numerosísimas matizaciones de las modas de varias décadas —desde el final del polisón y el pantalón ceñido del gomoso hasta el sinsombrerismo militante— radica, a mi entender, en la mirada que le pone al aspecto de troquelado de la propia identidad.

El cuerpo es visto en su variedad marcada por la moda. El desnudo y después el vestido forman parte de la abundante tipología de personajes, modelos, tanto públicos y ejemplares —el sombrero de Baroja frente al de Azorín, en *El rastro*— como el corsé y los sombreros semiprivados de la Manón (en las *Conversaciones triviales*). *El caballero del hongo gris*

⁹¹ *Humor phases of funny*, 1905, realizada por John Stuart Blanton. *Protagonistas del siglo XX*, El País,

es un ejemplo del poder de troquelado que obsesiona a Ramón respecto de la moda y, en concreto, de los sombreros. Metonimia del caballero de la época, todos los hongos son serios y confieren una personalidad al ciudadano burócrata o que sigue tal modelo. Pero ¿qué le ocurriría a uno de ellos si, transgrediendo el código, adquiriese un hongo de color gris...?

Aventuras de un sin sombrero, publicado en 1932, nos da otras claves, tanto de su mirada sobre la moda, como sobre las mutaciones culturales a las que asiste. El personaje, en este caso directamente llamado Ramón, se ve impulsado, por revelación de unos ángeles, destocados, a emprender, como lo piden los tiempos, una campaña anti o sinsombrero. Alegoría poderosa de la rebelión y del destocamiento modernista y vanguardista que llega a las multitudes como proclama.

Las tipologías van más allá de una casuística de indicios (¡hay tantos percheros, copa vs. hongo, capelinas, medias, adornos!) y se inspiran en las que en el campo científico están difundiendo –por supuesto que en la *Revista de Occidente*– Kretschmer o la bióloga Amparo Parrilla⁹², en la medida en que construyen estilos de representación que, más allá de la fisiología, apuntan a una fisonómica social del consumo.

Las fuentes son numerosísimas en la obra de Ramón. Desde sus relatos breves (*La capa de Don Dimas*, 1924: la capa castiza y problemática se ve enfrentada y pierde ante «un viejo gabán que tenía en el arca», IV, p. 350) hasta las novelas que se incrustan luego en *El rastro* («La abandonada del rastro», *Revista de Occidente*, 1929, tomo XXIII, pp. 171 y ss.): «su Rastro de entresemana estaba encubierto por un Rastro de sonrisas de calzoncillos nuevos de caballero, hules en que un zaragozano bailaba con una andaluza y todo él lleno de discos en que las voces más lastimeras llamaban al “señor comisario” con una cobarde dulzonería ante la autoridad» (p. 274).

El sistema de los objetos se acerca al cuerpo y a las relaciones y los designa con trazas inexpugnables. Aunque el estilo, que como dijo Ortega es el acento, pone en acción las estrategias de supervivencia.

Añadiré, como otro tipo de fuente, el teatro y su construcción tipológica. Como en la calle «el hábito hace al monje», el atuendo marca la posición ante la cultura de la moda. En *Cruz y Raya*, publica Ramón en mayo de 1935 una farsa dialogada, en la que las «dramatis personae» se

⁹² E. Kretschmer, «Genio y figura». Es una adaptación de su «Körperbau und Charakter», en *Revista de Occidente*, II, 1923. Otro ejemplo es Amparo Parrilla, «Tipos biológicos femeninos». N.º LVI, junio 1930.



R

llaman así: la del velillo, el caballero, el joven con tipo de cine, la de la blusa brillante, el joven con camisa descotada, una belleza sin premio, un caballero de hongo, un poeta con maleta, cuidadoras vestidas de rosa, cuidadoras vestidas de negro.

La vieja con dos perlas verdaderas en los pendientes cree que aún está lobulada en ellas la juventud, ¡con qué altivez habla!

(*Greguerías nuevas*, O.C., p. 19)

Imágenes del consumo: la ciudad del futuro

Sólo faltan los inquietos fotógrafos con sus *kodak* de playa⁹³.

¿Cómo es lo público para alguien que se mueve entre el casticismo y las vanguardias, que pasa en su vida por Madrid, París, Estoril, Nápoles y Buenos Aires? El desplazamiento de un vanguardista rompedor, cachorro de la burguesía gerencial, a la de figura espectacular, y progresivamente resistente, en la gran ciudad transterrada. Ramón aparece como el «catador de ciudades», expresión del consumidor selectivo (O.C., I, 24) y, sobre todo, como maestro de mirarlas y gozarlas. El gran callejeador que enseña –*Elucidario de Madrid*– que nadie puede ser buen turista o viajero si no aprende a hacer turismo en su propia ciudad. El empeñado, contra toda razón, en dar una *Explicación de Buenos Aires* (1948).

Las ciudades desencadenan relatos sin cesar: *La quinta de Palmira*, y su vida en Portugal, *El torero Caracho*, redactada en Nápoles, trasmutando su vía Caracciolo. París es referente continuo, principal, lugar de triunfo y de productividad literaria y sociográfica. Pero seguramente es Madrid la que recibe mayores trazados sensitivos e iluminados. Menciono especialmente la novela *La nardo*, en la que los entre castizos y dandis, cocainómanos y entregados a la vorágine moderna, deciden, ante el posible fin del mundo por impacto del cometa Halley, asistir a una corrida de toros nocturna. La ciudad hecha alegoría y, como nunca antes, espectáculo.

Tiene también Ramón –no iba a ser menos– un trabajo sobre los pasajes comerciales. A diferencia de Benjamin, no son los parisinos,

⁹³ RGS, *El Circo*, O.C., III, p. 370.

sino los de Nápoles, y concretamente el más modesto de los dos de esta ciudad (la Galería Príncipe de Nápoles, en la calle Toledo. El más lujoso es el de Humberto Primero). La importancia de este nuevo espacio en el que los comercios conviven con el primer cinematógrafo y los *flâneurs*, le da para componer un relato: *El hombre de la galería*⁹⁴. Las aventuras de uno de sus paseantes, «ensombrerado con bombín y caracterizado con bigote y pera italiana» marcan el contraste entre la moda del momento «en que la vida fue una exposición interesante» y los nuevos y masificados espacios de hoy. «Los días, los grandes días de la calle y del tiempo sólo se refugian en las galerías y en los portales. En las Academias de la Historia y en los Paraninfos, sólo se cobijan los escasos días históricos». Don Giovanni fenece víctima de la gran lámpara que cae sobre él: lo suntuario se lleva consigo a su consumidor.

El circo, que merecería una exposición detallada, es otro escenario urbano que sirve de alegoría para el paso entre el casticismo mágico y el espectáculo mundial. La riquísima fantasmagoría y fascinación del circo son centrales en la composición del Ramón personaje y de su capacidad para analizar el espectáculo como representación de las tensiones de la nueva cultura. La reseña de Benjamin ve muy bien el juego, aunque le despacha con un ramoniano lapo: «Estamos ante una elaborada recopilación de notas que, como le ocurre al payaso con su frac, no se ajustan del todo a la realidad» (O.C., p. 4).

Las ciudades del consumo se articulan y mudan en torno a los grandes eventos, el gran circo mundial —el gran rueda sin Don Tancredo— que son las exposiciones universales. Gómez de la Serna recoge testimonios de algunas de ellas pero, sobre todo, las incorpora como marcas biográficas de algunos de sus tipos. En principio los salones de arte parisinos que Ramón mira desde las aportaciones de Apollinaire y, sobre todo, de Baudelaire como sociólogos del arte. Baudelaire que, antes que él y que Benjamin, es pionero de la transición y transgresión entre el antiguo régimen y el mundo de la calle⁹⁵, pero sobre todo enseña cómo el arte es nuevo sector de consumo conspicuo y, progresivamente, de masas. El rastro con su centón de enigmáticas obras de arte, con sus trampantojos, es, como ya indicamos, el indicio de su otra cara.

⁹⁴ RGS, «El hombre de la galería», *Revista de Occidente*, n.º XXXIX, 1926, pp. 299-316.

⁹⁵ A. Marichalar, «La blusa de Baudelaire», *Revista de Occidente*, 1930, tomo XXVI, pp. 123-125. Baudelaire es emblemático como quien lleva la blusa del campesino «sobre el frac, el charol y la copa».

El cine es otro gran escenario urbano y de consumo que recorre Ramón, convecino de los escritores españoles que fueron guionistas en Hollywood —de Jardiel a Marquerie—. El gran mirón no se contenta con la pequeña pantalla, que le da juego en sus trabajos sobre las siluetas y las figuras modernas, e incluso remite a un curioso antecedente, el veráscopo⁹⁶ o mueble con ventanas que abren a una fantasmagoría peculiar. Su novela *Cinelandia* es otra feliz alegoría de la metrópolis del futuro. El espectáculo del ver y ser visto, la organización de un *Walden* en el que los ciudadanos han aprendido a aplicar las enseñanzas de la pantalla a la vida cotidiana.

La publicidad, como emblema urbano, merece abundantes referencias de Ramón, sobre todo en las estampas de las ciudades más avanzadas. Es en *Explicación de Buenos Aires* donde recoge numerosos lemas e imágenes de la ciudad que, al decir de Malraux, seguía manteniendo la fantasmagoría de ser la capital de un imperio que nunca existió. Publicidad que comienza en la Puerta del Sol.

Era el momento del invierno en que todos los anuncios luminosos de la Puerta del Sol anuncian específicos contra la gripe, contagiándose algún transeúnte de la «dañina» sólo por quedarse mirando mucho rato el encenderse y apagarse del gran titular de la ASPIRINA⁹⁷.

Y que sigue pidiendo una «policía de los anuncios» (*Explicación de Buenos Aires*, O.C. XV, p. 690) para velar por su honestidad. Ramón sigue los repertorios de los anuncios porteños, pero sobre todo cala en la esencia provocativa del anuncio, en sus hallazgos de consumidor minucioso y apasionado: «lo más refrescante del verano es el mármol ¡si se pudiese tomar mármol con paja!»

(*Greguerías nuevas*, 1936, O.C., p. 41).

Este escenario del consumo mereció numerosas alegorías, es decir greguerías. Retomo aquí una selección que incluí en mi artículo *La fábula del bazar. Ética y cultura del consumo*⁹⁸.

⁹⁶ RGS, *Las cosas y «el ello»*, O.C., p. 207.

⁹⁷ RGS, «El gran griposo», *Revista de Occidente*, 1927, tomo XVI, p. 57. Este relato sigue al artículo de A. Einstein sobre «La mecánica de Newton y su influencia sobre la física teórica».

⁹⁸ J. M. M., *La fábula del bazar. Ética y cultura del consumo*, *Revista de Occidente*, diciembre, 1994.

El tiempo no es oro: es purpurina.
* * *
¡Qué extraña es la vida! Siempre queda pincel para la goma, pero ya no hay goma.

* * *
¡Cómo nos mira una tienda de objetos de óptica!

* * *
La unidad de fuerza de los motores de aviación no debía ser el caballo, sino el hipogrifo o el clavileño.

* * *
Los fantasmas del barco tiran de la cadena del ancla.

* * *
Hay unos anuncios luminosos como sanguijuelas de nuestra atención.

* * *
Al llegar con la pajita al fondo del refresco tropezamos con el desabrido y helado polo.

* * *
Un buen director de banco es un gallo que pone huevos de oro.

* * *
Entre los anuncios luminosos hay uno que es el broche de la liga de la noche.

* * *
Las redacciones de los periódicos de película rezuman bienestar, todos con visera de celuloide.

* * *
Reminiscencia: un pucho en un cenicero.

* * *
En los pies muere la vanidad de Venus. Los pies no debían tener dedos. Así, además, se romperían menos la medias.

* * *
¡La de kimonos que deben desechar en China para que haya tantos en los roperos y en las casas de préstamos del mundo!

* * *
Los anuncios luminosos son los *hors d'oeuvre* de la cena fuera de casa. Antes de ir a uno de esos restaurantes italianos que hay en toda ciudad, conviene apurar el conjunto de los gas Neón y de las bombillas que se apagan y se encienden.

* * *
¡Oh, el aluminio va a ser causa de la tontería de la Humanidad!

Esta es una pequeña parte de la fábula que urdió y nos dejó en herencia, legible hoy mejor que ayer, el poscastizo y posmoderno de Ramón que, al decir de Eugenio de Nora, tomó a España no como problema sino como espectáculo. Cosas que, sin embargo, como hemos visto, no se excluyen.

La publicidad buscó en las imágenes de la ciudad que, al decir de Maltos, se mantuvo en la fantasía de ser la capital de un imperio que nunca existió. Publicidad con la paja al fondo del estro, tropezamos con el beso de la noche y helado polo.

En el momento del invierno se enajena el momento de la noche. Un buen director de banco es un estío que por fuera de los estabos por dentro es el invierno. El estío es un momento de la noche de la noche. *la ASPIRINA*.

En los pies mueren la vanidad de Yous. Los pies no deben tener. En los pies mueren la vanidad de Yous. Los pies no deben tener. En los pies mueren la vanidad de Yous. Los pies no deben tener.

Este escenario del consumo mismo, es decir, la fábula del bazar. *Ética y cultura del mercado*. Revista de Occidente.

Los anuncios luminosos son los pies de la cena fuera de casa. Antes de ir a uno de esos restaurantes (italianos quejas) en toda ciudad, conviene seguir el camino de los pies. *Ética y cultura del mercado*. Revista de Occidente.

J. M. M., *La fábula del bazar. Ética y cultura del mercado*. Revista de Occidente.