



UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS



**Estética y Humorismo en la Obra de Ramón Gómez de la Serna a través de
una mirada a las Greguerías**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

Alumno: Camilo Wladimir Bravo Cea

Profesora Guía: Dra. María Nieves Alonso

CONCEPCIÓN, 2017

Para Arandú Martí

y

Marina Abril



El Conce no se fue

Tabla de contenido

Resumen	iv
1. Introducción	1
2. Marco teórico	5
3. Crítica precedente	10
a. Ramón y la Greguería: morfología de un nuevo género	10
b. Ramón Gómez de la serna en sus obras	11
c. Ramonismo	13
d. Pedro Salinas y Francisco Rico	14
4. Capítulo I. Humor	16
I.I De la risa grotesca al humor intelectual	16
5. Capítulo II. Ramonismo	30
II.I Ramón y Ramonismo	30
II.II Estética Ramoniana	37
6. Capítulo III. Analizando las greguerías	42
III.I Greguerías	42
III.II Análisis	46
7. Conclusiones	80
8. Bibliografía	84



Resumen

¿Por qué greguerías? ¿A qué se debe esta utilización del lenguaje breve y humorístico, o bien por qué este humor tan intelectual y desde dónde surge? ¿Cómo se configura él como autor? Son algunas de las preguntas que le darán vida a esta investigación en una búsqueda que será para descubrir cómo se configuran estas unidades literarias creadas por el escritor español de vanguardia Ramón Gómez de la Serna a inicios del siglo XIX.



1.- Introducción

Es natural para el ser humano buscar lo nuevo. América fue colonizada en busca de nuevas tierras, subyugada y despojada de sus tradiciones por los reinos que llegaron a estos territorios buscando la promesa. Carreras armamentistas sólo para tener algo que otros no tengan. Ropa nueva, comida nueva, transportes nuevos, etc. El hombre se ha destacado por buscar, incansablemente, hasta conseguir lo *novedoso*. También, sucede en el arte. Sin bombas, sin sojuzgar territorios, las luchas de egos e intelectualidades datan desde siglos previos al nuestro. Esta tesis tiene como objeto leer a Ramón Gómez de la Serna, escritor español, nacido en Madrid, cuya cúspide literaria data entre los años 20' y 50' del siglo XX, como un vehemente creador de nuevas variantes en la literatura.

Estudiarlo no sólo es por intereses propios, sino también por el intento de destacar una vasta obra que tiene elementos característicos de un vanguardista completo. Gómez de la Serna inventó una forma de literatura encontrando el camino que muchos buscaron sin resultados. En medio de los surrealismos, futurismos, altruismos, entre otros ismos, surge el ismo que le pertenece hasta que el sol se apague: el *Ramonismo*; figura vanguardista creada por él, en la que, además de escritos teóricos y novelas surge, desde lo más profundo de su escritura: la greguería.

Ramón Gómez de la Serna se caracterizó por ser un artista solitario, intelectual, singular y reconocible. No se unió a ningún grupo artístico de vanguardia, pues sentía tal apego por sus creaciones que decidió llamar, como hemos anticipado, a su movimiento, del que sólo él pudiese ser parte: *Ramonismo*. Entre los rasgos más importantes de su obra podemos encontrar la brevedad, el humor, la metaforización y los rasgos lúdicos y visuales de las

greguerías, que no superan las cinco líneas en los casos más extensos, y una sola, las más breves. A pesar de que sus temas son tan singulares como sus intenciones, demuestra en varias de sus greguerías el deseo de entender y mostrar la sociedad marcada por las invenciones propias del hombre moderno en el que vive. La Europa entre guerras supone un momento histórico de caídas, manifiestos, reconstrucción, líderes políticos, creaciones, etc. Entre ellos, el arte se manifiesta, toma ribetes nuevos, como por ejemplo las distintas manifestaciones artísticas ya mencionadas y, el objeto de esta tesis, la de Gómez de la Serna.

Nos centraremos en el análisis de la “Greguería” como elemento discursivo y visual. Queremos buscar o abrir el camino que establece la Greguería como un correlato de su vida e ideología, pues, al parecer, cada una de sus creaciones greguerísticas se componen desde la fragmentación, no existe una secuencia de greguerías, una historia contada a través de este formato. No hay conexión entre una y otra, ni hay una historia que seguir, es más bien, millones de oasis disueltos en un desierto infinito. Respecto de esto mismo, de lo fragmentario de su literatura o bien de aquello que no tiene una continuidad lógica, Paul Ilie, (1972) dice –mientras analiza la novela *El incongruente*–: “no está impresionado en absoluto por el valor temporal de su historia” (222), porque a Gómez de la Serna la temporalidad, la lógica no es un valor narrativo, porque “menosprecia el tiempo y lo despoja de su función” (224), lo aleja, permitiéndose generar una literatura propia, que se concentre en el juego y el humor. En la transformación de sentidos.

Bajo la condición de la brevedad se componen cada una de las unidades literarias y la fórmula para leerlas, según el escritor será: Metáfora + Humorismo = Greguería, con esta definición podemos entender la complejidad de la obra literaria de Gómez de la Serna.

De la Serna no apuesta por novelas de ficción que descubran el mundo, o critiquen el modelo político imperante ni se envuelve en ficciones complejas o personajes que salten de una historia en otra. Ese es el lugar que queremos estudiar, para comprenderlo; buscar los porqués de una vanguardia tan experimental, tan válida desde la propia contextualización de su escritura: “Ramón sugiere que a pesar de la seriedad de la vida europea, las innovaciones que el siglo veinte trajo aparejadas son un fenómeno pasajero y, cuando se lo llevas hasta sus últimas consecuencias, absurdo” (Ilie, 1972: 222), esos rasgos que Ilie establece como “absurdo” son parte de lo experimental que trabaja Ramón Gómez de la Serna en las greguerías y a que la vez, lo valida, abriéndose un espacio entre las vanguardias del mundo artístico europeo del inicio del siglo XX.

Cada rasgo aparente en Ramón Gómez de la Serna es deliberado, no hay nada azaroso en su vestimenta, no hay nada azaroso en sus accesorios. Gómez de la Serna se presenta a sí mismo como un personaje que destaca por su peculiaridad tanto en lo aparente, como en lo creativo.

El humor en su obra no es un humor volátil o andrajoso, jamás buscó la risa como resultado de su sensibilidad literaria. Humorismo, tal como lo llama Pío Baroja, Luigi Pirandello o él mismo, quienes teorizaron respecto de esta variante del humor. El humorismo se descarta de la risa, por parecerle efímera, el humorismo tiene la característica de ser trabajado, de ser más que un momento cómico, sino que pasa a ser un “género literario”, o como diría Ramón Gómez de la Serna, una forma de vivir.

¿Por qué greguerías? ¿A qué se debe esta utilización del lenguaje breve y humorístico, o bien por qué este humor tan intelectual y desde dónde surge? ¿Cómo se configura él como

autor? Son algunas de las preguntas que le darán vida a esta investigación a medida que la lectura vaya avanzando.



2.- MARCO TEÓRICO

Antes de comenzar un análisis propiamente tal, quisiera delimitar cuál será el formato en el que se trabajará la estética Ramoniana y el análisis de las greguerías. Como bien se ha señalado previamente, la greguería se construye con Metáfora y Humorismo, como el propio autor admite, sin embargo, se pueden entender las greguerías con un poco más que sólo estos dos conceptos. Es por ello que se buscarán formatos de análisis dependiendo de la greguería a revisar.

La estética Ramoniana sólo es configurable respecto de sí misma. *Una teoría personal del arte* (1988), libro póstumo, que reúne varios textos en los que reflexiona sobre arte, humorismo y greguerías permite entender la mirada sobre el arte, sobre la sociedad y la configuración de las vanguardias del siglo pasado. Bajo la percepción de lo solitario, o bien de la anticoncepción del tiempo, o desde la obiedad del hombre común; Gómez de la Serna, en su sitio de intelectualidad es transversal en su investigación, y en este, un texto muy elocuente, genera una poética y nos entrega teorías del arte según una mirada bastante elaborada.

Más allá de sus concepciones sobre arte, lo interesante es lo que el autor plantea sobre el humor y la disposición de éste concepto como una línea narrativa en todo su orden. En los años veinte son muchos los autores que se ocuparon del humor, por ejemplo, la Generación del 27 lo utiliza, incluso los surrealistas trabajaron a partir de aquello. Sin embargo, fiel a su estilo, Ramón Gómez de la Serna será quien establezca las diferencias entre humor y humorismo.

El análisis de *Una teoría personal del arte*, nos acerca a la mirada de Ramón respecto de la situación del arte, de la escena histórica-social en la que vive, porque, si bien este libro es una compilación de textos, de los muchos que fueron publicados durante su carrera, es también un rescate de la teoría y crítica de la literatura y el arte, según la mirada del creador del Ramonismo.

Podríamos hacer un paralelo entre esta obra y *Automoribundia*, siendo la segunda mucho más apegada al género narrativo y la primera más ensayística. Sin embargo, es necesario, para la figura de Gómez de la Serna, acercarnos desde la primera fuente, desde lo más íntimo que entregó a la literatura.

Para continuar un desarrollo teórico, será pertinente conceptualizar la estética propuesta por el autor madrileño. Nos referimos al humor y al lenguaje retórico, dado que son la base para el análisis semántico de las greguerías.

Ramón Gómez de la Serna especifica en varias oportunidades que su línea humoral no es la representada por bufones simples o chistes efímeros, al tiempo que establece que el humorismo es el único género en su vida literaria. En su texto *Gravedad e importancia del Humorismo* (1930) establece que gracias “al humorismo el artista evita creer resolver problemas que son insolubles y que tal vez ni problemas son” (356), intentando desvanecer mitos del humor como una caricatura chistosa.

Para elaborar una percepción más íntegra respecto del humor en el arte, trabajaremos con textos fundamentales, como *La cultura de la risa* (1995) de Mijail Bajtin, *Lo cómico* (1988) de Charles Baudelaire, *La Caverna del Humorismo* (1993) de Pío Baroja, y *Humorismo*

(1999) de Luigi Pirandello. Baroja y Pirandello explican la concepción de humorismo y visualizan la situación del humor a inicios del siglo XX.

A través de estos libros, se entenderá una mirada histórica de la situación cómica, la búsqueda para comprender cómo se configura el humor en el arte. Cada autor tiene una mirada que aporta para llegar a la propuesta de Ramón Gómez de la Serna respecto de la comicidad en su literatura.

La función de la risa o la comicidad en la historia del arte tiene distintas figuras que retratan con singularidad las razones de esta presencia. En Bajtin aparece la mirada de lo grotesco y la risa: “la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre” (65).

El retorno de la risa en la Edad Media es el augurio de un cambio inminente en el arte y la sociedad. La exponencial importancia de la risa va despojando, con insistencia, lo negativo de lo cómico, pero la concepción de comicidad, risa y humor no es democrática. Finalmente todo cambio conceptual y perceptual requiere de un tiempo (no menor) de naturalización. Bajtin habla de Rabelais, quien propone que lo grotesco y lo sexual están ligados íntimamente. “Debemos aclarar además que uno de los procedimientos típicos de la comicidad medieval consiste en transferir las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal” (24), y según dice, la risa es parte del bajo pueblo y a medida que la literatura y el teatro adoptan estas formas, la risa se va desprendiendo esa concepción oscura y negativa. Baudelaire, con una óptica más lúgubre, genera un discurso sobre lo cómico en la línea de lo grotesco, pero acercándolo a la maldad, porque para el francés lo cómico siempre está ligado

a lo negativo, a la ironía, a la burla, elementos que conciben la idea de lo cómico. La risa es endiablada, propone y se justifica por el período oscuro de la Edad Media en el que la risa era considerada un pecado y la Iglesia castigaba cualquier objeto cómico.

Años más tarde, Pío Baroja y Luigi Pirandello, reconocen la baja estofa de lo cómico y la incompatibilidad con la clase ilustrada, juicio que trae como consecuencia la utilización del concepto humorismo. No sólo hablamos de la incorporación de un “ismo” a una palabra que carga con lo grotesco, la risa básica; la anexión del ismo al humor trasforma la idea desde su matriz, la traslada a la clase intelectual, la forma como una idea diferenciadora entre lo mundano y la divinización del arte. Se vuelve humorismo, piedra angular de la creación del Ramonismo.

Tener la claridad del Ramonismo y de la greguería es fundamental para entrar en el análisis. Las greguerías no son creadas por temáticas prácticas de fácil agrupación, no responden a una lógica analítica conjuntiva; son unidades literarias independientes, creadas en un formato fragmentario y sin orden cronológico. Sin embargo, para este análisis estableceremos grupos de greguerías para obtener una mirada analítica según sus afinidades, que se relacionan a través de algunas formas del lenguaje, sea un verbo, un adverbio o alguna figura retórica en común, cuya finalidad es acercar y simplificar el trato con las greguerías.

Considerando la identificación de patrones en algunas greguerías, es como trazaremos el estudio de la retórica y análisis semántico, que detallaremos con la utilización del *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín

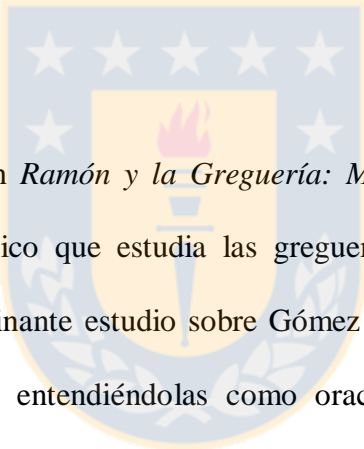
Forradellas, y los *Diccionario de símbolos* de Cirlot, Chevalier y Gheerbrant, para su posterior conjunción.



3.- CRÍTICA PRECEDENTE

Es necesario revisar algunos de los textos que acompañarán esta tesis, cuáles son las afinidades en la mirada de la estética Ramoniana, más allá de entender el humor como un concepto central. Para ello buscamos dialogar con los autores que retraten la figura Ramoniana. En este caso nos detendremos en tres críticos para mencionar y comentar brevemente el porqué de la incorporación en este trabajo de tesis.

a.- Ramón y la Greguería: Morfología de un nuevo género



Primero nos centraremos en *Ramón y la Greguería: Morfología de un nuevo género* (1988), de César Nicolás, crítico que estudia las greguerías en su tesis doctoral, cuya escritura se traduce en un fascinante estudio sobre Gómez de la Serna, en el que expresa variantes sobre las greguerías entendiéndolas como oraciones que captan expresiones sintéticas, las que son clasificables en la medida en que la morfología de la oración greguerística lo permita. A nivel lingüístico, Nicolás desarrolla una teoría sobre Ramón, dentro de las formalidades del lenguaje. Es por ello que este texto genera un acercamiento en la investigación propuesta, porque sustenta la base teórica de la importancia de la greguería como objeto literario y se sostiene en la estética de la brevedad, de lo sintético, de lo unitario; y que termina por confirmar a Gómez de la Serna como un vanguardista de alto peso.

César Nicolás no se queda solamente en un período o con un par de libros, sino que entiende a Gómez de la Serna desde una historia literaria que lo avala. Desprende, por lo tanto, una figura altamente compleja, con un sin-diseño estructural único, y en los distintos formatos que se puede leer la greguería, se podrán observar similitudes léxicas. César Nicolás separa las greguerías breves de las greguerías largas, según tipos de estructuras, según formatos morfológicos, etc., delimitando las greguerías en favor del análisis.

b.- Ramón Gómez de la Serna en sus obras

El texto de José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras* (1972), estudia a Gómez de la Serna desde su lugar en el arte y la literatura. Ejemplificar y redirigir la mirada a través de comparaciones con otros autores, permite el análisis y la crítica respecto de su situación en la literatura.

Lo llama “adánico”, por ser una especie de hombre que surge de la nada en un momento histórico del arte. Es más bien atemporal, porque mira al futuro como ningún otro escritor lo había dispuesto en su época, y así sin parecerse a nadie, dice José Camón Aznar, el ser diferente: “es su gran hazaña” (38), porque estando solo, él con su escritura construye “su modelado dialéctico” (38), refiriéndose a las greguerías, porque la transforma “en figuras verbales”, primero descubriendo las cosas y posteriormente nombrándolas, por ejemplo: el Ramonismo.

Con Ramón varía la relación literaria entre el hombre y la realidad. Hasta él, el mundo era sujeto pasivo de la contemplación. Y el escritor lo repetía convirtiéndolo en escenografía. Pero con Ramón el hombre es el campo de irrupción de la realidad, que allí penetra orgiásticamente en oleadas de cosas, desarticuladas de su puesto en la creación y colocadas según afinidades que sólo su genio ha descubierto (32).

Camón Aznar es una base crítica para descubrir las cualidades de Ramón Gómez de la Serna, por lo tanto, la utilización de este material es de suma relevancia para encaminar la investigación en el trazo más vanguardista. Sus influencias en distintos lugares y escritores, sobre todo en Sudamérica son parte de un trabajo literario y artístico posterior a su autoexilio de la España franquista.

“Con Ramón varía la relación literaria entre el hombre y la realidad” (32), porque hasta él la literatura se concebía desde una sola mirada, y el cambio en el paradigma de las vanguardias, de la deshumanización del arte (término estudiado por José Ortega y Gasset) representan parte importante de la nueva concepción artística, por ello es que le da vida a objetos inanimados, subvierte algunas características humanas y las traspasa, generando un juego, y este juego constante en Ramón Gómez de la Serna es estudiado por este catedrático del arte y la literatura. José Camón Aznar enaltece la figura de Ramón en toda índole, no sólo en la literaria. Se encarga de hacer una línea temporal destacando los hitos más importantes en su vida, aclarando cuáles fueron sus inicios y finalmente mostrando y comentando los ensayos más relevantes que Ramón realizó.

Para Camón Aznar es un liberador de la palabra, pues no sólo la desordenó, sino que liberó al sustantivo y al adjetivo, les permitió realizar tareas que previamente no les pertenecían. Oraciones nuevas dispuestas para el idioma español. Ese es el lugar del Ramonismo, el creador como una fuente poética inagotable, literatura en su más singular

niñez. La incorporación de palabras nuevas, o de nuevas significaciones de palabras existentes representan un pilar fundamental para generar el análisis de las greguerías y la estética Ramoniana.

c.- Ramonismo

Ya he señalado la importancia de la lectura de Ramón a través de su propia teoría. La lectura de los textos Ramonistas como *Ismos* o *Ramonismo* son tan indispensables como leer a los críticos mencionados anteriormente. La teorización de la figura de Ramón responde a una mirada que él mismo creó, realizó y teorizó.

Gómez de la Serna dice en el prólogo a *Greguerías* de 1907, que la greguería “no deja de tener algo de tropo, porque en el tropo está permitido que las palabras se pronuncien en sentido de lo natural –pero ¡cuidado que el tropo no sea flor de trapo!- y lleva de cuarto o quinto apellido sinécdoque, porque se permite nombrar la parte por el todo o el todo por la parte, y por sexto o séptimo apellido metonimia, porque puede nombrar a una cosa con el nombre de otra” (132). -No-permitir definiciones en sus prólogos incurre en el juego léxico, imbricando el humor desde lo más académico. “¿Son aforismos?. [Se pregunta] Lo Aforístico –se ha dicho- es un género que no encoge porque su brevedad no lo permite” (132). Por lo tanto greguería no es igual a aforismo. Recordemos que clasificar la greguería en un género determinado será muy difícil, prácticamente imposible, por ello, sólo es Greguería. “No deben ser cómicas, aunque a las que no lo son no debe importarles que las encuentren cómicas algunos críticos o lectores opositoristas o negados” (132). Su escritura

tiende a caer en la misma forma estética de la greguería, ironizando respecto de su concepto de humor y entregando la claridad de lo que él considera la conformación básica de ellas.

Así es como el trabajo analítico de las greguerías se configurará a través de la marca Ramonista, que fue mirada con ojos muy agudos cuando su presencia estuvo durante dilatados años en Sudamérica.

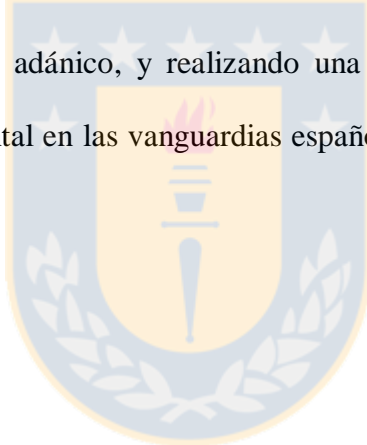
El libro *Ismos* es la respuesta humorística al surgimiento espontáneo de tanto grupo, generación o vanguardia que utilizaban el “ismo” para ingresar al mundo artístico. Ramón establece, crea y juega con las variantes de los “ismos”, es parte de su poética, es parte de su trabajo como observador del arte, así como *Ramonismo* es la respuesta al medio, quienes trabajosamente buscaban responderse cuáles eran las estéticas de Ramón. Pues bien contesta, dejando en claro que en el Ramonismo sólo él puede participar. Y que del Ramonismo se desprende su creación más importante: la Greguería.

d.- Pedro Salinas y Francisco Rico

Finalmente a nivel de contexto histórico-literario, Francisco Rico establece una línea temporal de los escritores españoles en, prácticamente, toda su historia. Es así como llega a la época contemporánea y aparece la figura de Ramón Gómez de la Serna, cuya identificación no es menor a la de los críticos recién citados. Dice Rico respecto de la obra de Ramón que, mientras escribía en la revista *El Ateneo* se logra representar el “primer manifiesto del vanguardismo literario español” (Rico 206), por lo tanto, sigue dejando en

evidencia la importancia en este período de la literatura española, su aparición en la escena vanguardista.

La relevancia del contexto en el que se desarrolla el arte es fundamental para realizar análisis, comparaciones y estudios previos. Es por ello que la utilización de textos que permitan comprender el escenario al que se enfrenta Ramón Gómez de la Serna es necesaria para llegar a una base hipotética. No sólo la utilización del texto *Historia y crítica de la Literatura Española* del catedrático español, sino que se utilizará entre otros textos, uno de Pedro Salinas, poeta y ensayista vinculado a la Generación del 27' establece la singularidad de Ramón Gómez de la Serna en su texto *Historia de la literatura española* (2001), vinculando el término adánico, y realizando una mirada más amplia de lo que significa Ramón, eje fundamental en las vanguardias españolas, siendo, por qué no, el más importante de su época.



4.- Capítulo I. Humor

I.I.-De la risa grotesca al humor intelectual

“Parece mentira que se sepan tantas cosas de Astronomía, que son lejanas, y no sepamos qué es el humorismo; es raro también que se hayan llegado a registrar cientos de miles de especies zoológicas y botánicas y no sepamos lo que es la risa, el sueño o el bostezo” (Pío Baroja)

A pesar de las variadas teorías sobre el humor, la risa, la comedia, etc., existen en muchos casos disociaciones que generan distancias complejas para observar un punto de encuentro. Indagar en el humor para comprender cómo llega a presentarse la utilización de éste en Ramón Gómez de la Serna es preciso concebir, previamente, sutilezas que lo desmarcan de algunas concepciones tratadas previamente sobre la comicidad, es la razón por la que al utilizar conceptos sobre la estética Ramoniana, no hablaremos de humor o risa, sino de *humorismo*.

Si bien la risa es catalogada como popular, física y burda; y el *humorismo* parece ser un elemento muy pensado y con acabados elitistas, debemos retroceder en el tiempo y descubrir que en un inicio todos estos conceptos: humor, risa, comedia, etc, tenían un origen prácticamente único. El humorismo, como concepto, nacerá mucho después. Históricamente, la situación de la risa se va modificando según su presentación humorística, indica que lo que en algún momento parecían sólo estupideces, realmente tenían un trasfondo crítico.

Las diferencias, aunque sutiles, ayudan a la comprensión del escritor estudiado en esta tesis. “La risa abunda en la boca de los tontos” es una frase popular que hemos escuchado desde niños, sin embargo, la medicina -disciplina absolutamente seria- ha propuesto, desde hace unas décadas, la risa como terapia. Es así como va generándose la situación contextual del humor.

Para iniciar el desarrollo de la presentación, iniciaremos con algunas definiciones básicas respecto de los conceptos a utilizar. En primera instancia, humor según la RAE: “Genio, índole, condición, especialmente cuando se manifiesta exteriormente” (s.f.). El humor se comprende desde la manifestación de un genio índole o condición, que se ve modificada en la medida en que exista una “Disposición en que alguien se halla para hacer algo” (s.f.). Por lo tanto se establece un concepto positivo en la medida que este “humor” es “bueno”.

El humor es la matriz de la que se desprenden conceptos que están ligados a su semántica: la risa y la comicidad (o lo cómico). La risa es un “movimiento de la boca y otras partes del rostro, que demuestra alegría” (s.f.); mientras que lo cómico se define como algo “que divierte y hace reír” (s.f.). En primera instancia la risa no es más que un acto demostrativo que se genera desde el órgano bucal. La definición del segundo concepto, lo cómico, evidencia que la risa como un efecto secundario provocado de manera natural, sea demostrada por sonidos y movimientos bucales. “La risa no es más que una expresión, un síntoma, un diagnóstico. ¿Síntoma de qué? He ahí la cuestión. La alegría es una. La risa es la expresión de un sentimiento doble o contradictorio; por eso hay convulsión” (Baudelaire, 1988: 33). Charles Baudelaire en el libro *Lo cómico y la caricatura* (1988) desarrolla un vínculo que establece a la risa como un sentimiento sumamente complejo por sus

características humanas. El poeta señala que: “la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral” (18). De este modo la risa es en sí una convulsión natural del ser humano, a partir de algún gesto “cómico”, que según él se reconoce como una degradación de tipo “humana”, en un tercero o bien en uno mismo.

Es importante para fines de esta tesis comprender –insisto– las diferencias existentes entre risa y lo que definiremos como *humorismo*, dado que el humor es algo construible a través del lenguaje, y la risa es reflejo de lo que puede provocarse a través del humor. “Según Aristóteles, el niño ríe por primera vez a los cuarenta días de su nacimiento, y en ese momento se convierte en ser humano” (Bajtín, 1995: 67). Por naturaleza, la risa está en todos los humanos, es decir, los humanos tienen de por sí la risa, no bien el humor. El filósofo griego dice que el hombre es el único animal que ríe, así como Bergson reconoce la capacidad del hombre para hacer reír (Alonso et al., 2007). Porque serán las distintas culturas, civilizaciones o sociedades las que le darán la validez propia al sentido del humor.

Según el contexto social, histórico y artístico, se articulan los conceptos de risa, humor o comicidad. Ramón Gómez de la Serna, en su libro *Ismos* (1931), inscribe a Esopo como el comediante más antiguo datado “pues reinó su ironía 605 años antes de Jesucristo, se llamaba a sí mismo “morósofo”, o sea loco sabio” (201). Fiel a su estilo, el madrileño ubica a Esopo como una figura de lo cómico, datándolo y dándole el valor que permite la historia de su escritura.

Aristóteles (1974) no abogaba por la comedia como un lugar para intelectuales, pues despreciaba a cualquiera que buscara hacer reír. “La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible

es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor” (pp. 141-142). La comedia griega se populariza gracias al poeta Aristófanes (444 a.c.) y sus temáticas. Banalizar temas divinos, ridiculizar a los dioses y deshumanizar al hombre. La fealdad tiene que ver con esa particularidad que la comedia griega proponía, sin embargo, el teatro griego se crea, o bien toma forma, luego de años de carnavales dionisiacos; días para celebrar al dios de la juerga, del vino y de la “risa”. Poco a poco los bailes se van asentando en lugares específicos de las Polis influenciando el espacio donde se comienza a articular la manifestación teatral.

La tragedia que era, en teoría, la esperada obra de teatro para el pueblo, no era, evidentemente, cómica, sino, como se propone desde su significado, compleja, seria y triste como lo son las matemáticas o lo intelectual. Más allá de las creencias del autor de la *Poética*, la convergencia entre lo serio y lo risible está más cerca de lo que él hubiese deseado.

“La pantomima es la depuración de la comedia; es la quintaesencia; es el elemento cómico puro, liberado y concentrado” (Baudelaire, 1988: 42). Finalmente es imitación de la realidad, de eso se trata el teatro. A través del sino del héroe o del hombre común, el teatro griego se gestó en la lógica de la pantomima, que es singularmente cercana al humor.

En la historia occidental del siglo V comicidad y religión cristiana son incompatibles. La iglesia se hace cargo de enfrascar el humor en la categorización de absurda, poco inteligente y demoníaca. Dentro de sus ceremonias se condenaba la risa. “Las burlas y las risas no vienen de Dios, sino que son una emanación del Diablo” (Bajtín, 1995: 71). Leemos en *Cultura de la Risa*, texto que trata sobre Rabelais y lo grotesco, el rechazo de Iglesia hacia esta idea del humor.

En esta época medieval los más letrados e intelectuales son los sacerdotes, los abades, los clérigos; ellos son los encargados de traducir, revelar, valorar la literatura. Al respecto Charles Baudelaire escribe: “El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme a la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia” (p. 17), porque la risa menosprecia la credibilidad de dicho *sabio*. La risa, el humor y lo cómico estaba todo dentro de un mismo concepto, cuya definición no era otra que un malgasto de tiempo y su popularidad mal observada. Entregarse a la naturalidad de la risa, a lo efímero que es el gesto provocado por alguna situación, era considerado una ignominia, un menoscabo de lo superior y la intelectualidad. ¿Adaptación o estoicidad? La posición del cristianismo frente al demérito de la comicidad comenzó a estriar las relaciones con el pueblo. La iglesia decidió por la movilidad; risa y bufonadas formaron parte de la Iglesia, que no pudo negarse a aquello que le permitiría avanzar en la difusión de lo cristiano. Sobre este proceso Bajtin cita al Abad Rabanus Maurus, quien en el siglo IX justificaba el carácter cómico de algunos pasajes ceremoniales:

La risa no es una bagatela, y no pensamos renunciar a ella. En la Antigüedad se reía a carcajadas, en el Olimpo y en la tierra, al escuchar a Aristófanes y sus comedias, y así se siguió riendo en la época de Luciano. Pero a partir del siglo VI, los hombres dejaron de reír y comenzaron a llorar sin parar, y pesadas cadenas se apoderaron del espíritu al influjo de las lamentaciones y los remordimientos. Después que se apaciguó la fiebre de crueldades, la gente ha vuelto a reír. Sería muy interesante escribir la historia de la risa. Nadie se ríe en la iglesia, en el palacio real, en la guerra, ante el jefe de oficina, el comisario de policía o el administrador alemán. Los sirvientes domésticos no pueden reírse en presencia del amo. Sólo los pares (o de igual condición) se ríen entre sí. Si las personas inferiores pudieran reírse de sus superiores, se terminarían todos los miramientos del rango. (Herzen, 1954: 223)

Históricamente la risa ha sido vista como un problema, peligrosa por abrir un espacio, una posibilidad de revelar a la gente ante problemáticas sociales, políticas y religiosas. Como un compuesto químico detonaría una explosión irreversible, la risa implicaría inherentemente una crítica a la realidad. Rendirse a la risa y vernos todos como pares es potencialmente peligroso, por eso debía cuidarse de ser utilizada bajo control. Pues la risa genera una situación liberadora. “La risa (...) implica la superación del miedo. No impone ninguna prohibición. El lenguaje de la risa no es nunca empleado por la violencia o la autoridad” (Bajtín, 1995: 86).

La construcción social no es arquetipo rígido, una estructura arquitectónica inamovible. Cada hecho histórico relevante genera cambios en las bases sociales y sus afluentes. Los cánones en el zócalo del teatro y los relatos (orales y escritos) con el tiempo cambian. Muy explícito es pensar que durante la época medieval se realizaban manifestaciones teatrales a cargo del clero, con características moralizantes y actores representando los llamados “auto-sacramentales”. Y Por otro lado, leemos un teatro que evoluciona tomando ciertos riesgos y, como consecuencia, popularizándose.

“Dios no necesita de ningún modo de hipocresía” (Bajtín, 1995: 73). Se da a entender, por consiguiente, que la conformación de un pueblo alegre, marcado por carnavales, fiestas populares y callejeras, necesitaba de ceremonias menos “serias”, y la Iglesia toma parte de ello introduciendo esta variación bufonesca en sus relatos eclesiásticos..

A principios de la Edad Media, la risa popular penetró no solamente en los círculos religiosos medios, sino también en los círculos superiores, y, en este sentido, Rabanus Maurus no constituye una excepción. La atracción de la risa popular era muy fuerte en todos los niveles de la joven jerarquía feudal. (Bajtín, 1995: 73)

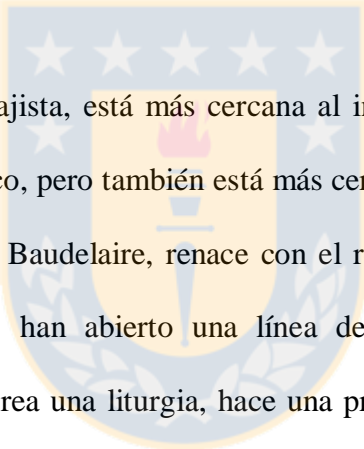
La Iglesia comienza a aceptar este formato de humor, quitándole la negatividad que tuvo en los inicios de la Edad Media. Aunque Dios permita la risa, no significa que esta no cargue con motivos satánicos. El pueblo descomprime esta carga y poco a poco vuelve a reír. La aparición de libros como el *Decamerón* (1353) o el *Libro del buen amor* (1351) son ejemplos claros de esta renovada cultura en las últimas décadas de la Edad Media.

Mijaíl Bajtin desarrolla en extenso la idea de lo cómico y el humor grotesco en la literatura de Rabelais, dando a entender esta situación, este regreso al humor, la aceptación, con ciertas limitaciones, la paulatina ausencia de lo demonizado: “El carácter universal de la risa es evidente (...) La burla medieval contiene los mismos temas que el género serio. No sólo exceptúa lo considerado superior, sino que se dirige principalmente contra él. Además, no está orientado hacia un caso particular ni una parte aislada, sino hacia lo universal e integral” (p. 83). Así el grotesco asoma dialogando con el género humorístico, dándole un valor nuevo, unificando la burla -humana por lo demás-. Bajtin visualiza el nuevo humor en los inicios del Renacimiento a través de la risa. Por medio de Rabelais se constituye una forma nueva, una reestructuración del humor a partir del grotesco, que permite identificar un proceso histórico a nivel artístico y cultural. Porque el grotesco se dirige desde lo popular hacia lo social, por ello se vuelve indisoluble.

El hombre está más desairragado de la idea totalizadora del cristianismo, volviendo a ser más corpóreo y más natural. El: “realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar. Esta cualidad esencial de este realismo, que lo separa de las demás formas “nobles” de la literatura y el arte medieval” (p. 25). Lo grotesco está humanizado y

responde a características muy populares. El pueblo es quien ríe y los sabios y los poderosos siguen sin hacerlo, o en la medida que sea pertinente.

En el realismo grotesco, la degradación de lo sublime no tiene un carácter formal o relativo. Lo “alto” y lo “bajo” poseen allí un sentido completa y rigurosamente *topográfico*. Lo “alto” es el cielo; lo “bajo” es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno). Este es el valor topográfico de lo alto y lo bajo en su aspecto cósmico. En su faz *corporal*, que no está nunca separada estrictamente de su faz cósmica, lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. (Bajtín, 1995: 25)



La risa es fútil, terrenal, abajista, está más cercana al inframundo, la risa pertenece al pueblo iletrado, burdo y grotesco, pero también está más cerca de Dionisio, de la diversión, liberación y goce, la risa, para Baudelaire, renace con el reconocimiento de la naturaleza humana. Rabelais y Bocaccio han abierto una línea de discusión significativa en la literatura del humor: “La risa crea una liturgia, hace una profesión de fe, unifica los lazos matrimoniales, cumple las ceremonias fúnebres, redacta los epitafios y designa reyes y obispos” (Bajtín, 1995: pp. 83-84). Cada vez más la incorporación del humor se va beneficiando de autores que validan la utilización de lo cómico en sus narraciones.

“La risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa” (Bajtín, 1995: 25). Entre más material más comprensible. Bajtín habla del “realismo grotesco” como algo que siempre estuvo en “dominios *inferiores* no canónicos” (p. 34), se entiende desde lo más humano, desde lo más carnavalesco hasta lo más carnal y así, relacionándose de tal manera en esto

“inferior”, es de donde se permite lo grotesco-risa, y vuelve para establecerse y ser parte del género del arte desde la Edad Media al Renacimiento.

Durante el Renacimiento la risa en su forma más radical, universal y *alegre*, por primera vez en el curso de cincuenta o sesenta años (en diferentes fechas en cada país), se separó de las profundidades del pueblo y la lengua “vulgar”, y penetró decisivamente en el seno de la gran literatura y la ideología “superior”, contribuyendo así a la creación de obras maestras mundiales como el *Decamerón* de Bocaccio, el libro de Rabelais, la novela de Cervantes y los dramas de Shakespeare, etc. (pp. 69-70)

El período renacentista es una mirada, una vuelta al pasado, un redescubrimiento que impulsa a mirar hacia adelante. “La risa es satánica, luego es profundamente humana” (Baudelaire, 1988: 28). Lo cómico en la historia ha dado un paso desde lo satánico, hacia lo humano; es un camino que se ha recorrido para llegar a entenderlo como lo plantea Charles Baudelaire. Profundamente, dice, está inmerso en la naturaleza del ser humano. Siempre será un ejemplo el personaje más significativo de la literatura, como lo es *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605-1615) y sus increíbles historias. Cervantes utiliza variados elementos humorísticos en la figura quijotesca, un humor que es resaltado como *humorismo* por las características propias del personaje, podríamos decir que en cierto modo, que el Quijote sería uno de los primeros representantes del *humorismo*. Sin embargo, todavía hay situaciones que nos llevarán a aclarar este paso hacia este concepto más trabajado, o si queremos, intelectual.

El humor se ha instalado en las diversas culturas en sus múltiples formatos y contextos, por ejemplo en Roma “Séneca ha dicho “ríete, pero sin carcajada”, y con eso corregía ya la malicia de lo cómico” (De la Serna, 1943: 202). Es Ramón quien nos recuerda al sabio

romano, quien también ha generado un discurso sobre la comicidad. Validando de alguna manera el objeto del *humorismo* propuesto por Gómez de la Serna, quien a su manera dice: “Ríete, pero sin sonreír siquiera” (202). Esto podría generar una disolución exacerbada respecto de los cánones a los que nos enfrentamos cuando hablamos en términos más acabados del humor o bien del *humorismo*, pues dicho sea de paso, la gran mayoría de los críticos y teóricos establecen el humor como popular. Pues bien, desde este momento en adelante, separaremos las palabras humor, risa y cómico y dejaremos en un podio diferente al esperado *humorismo*.

Robert Escarpit, escribe en *El Humor* (1962) una definición del concepto desde su origen lingüístico: “El sinónimo *fluid* se refiere a la historia de la *palabra*, ya que *a humour* es originariamente un humor, es decir, un fluido” (p. 6), desde el punto de vista técnico, el humor es un término asociado a la medicina. Ramón Gómez de la Serna se apropia del término humor de la medicina para definir el humorismo: “Hipócrates y Praxágoras sostenían que el equilibrio de la vida se debía, principalmente a que los humores estuviesen compensados, y toda enfermedad creían que procedía de una perturbación de algún humor” (De la Serna, 1943: 191). Los humores debían equilibrarse para mantener el cuerpo sano. El humor se establece, también, dentro una definición médica, desde antiguos estudios hasta el desarrollo crítico sobre el humor del mismo Gómez de la Serna, como también lo hará Robert Escarpit, quienes plantean esta idea que el humor es parte de nuestra genética humana.

El humorismo discrimina culturalmente su comprensión, no es para todo público, como si lo es un síntoma humoral de descompensación física. No obstante, el madrileño reconoce en la sangre humana tres tipos de glóbulos, continuando con esta histórica idea de los

humores y la ciencia, en los que reconocerá, además de los conocidos glóbulos blancos y rojos, los glóbulos “que quizás se podrían llamar *amarillos* y que son los glóbulos humorísticos, que vienen a dar un sentido superior a la circulación, redimida de su crudeza, consolada de su seriedad, coonestada a su rigurosa fórmula” (De la Serna, 1943: 192), entendiendo que el humor nace o viene desde lo más natural, como se ha establecido previamente. “Hay una relación estrecha entre la antigua idea del humorismo médico, predominio de ciertos humores, y el humorismo literario” (Baroja, 1993: 15). Si bien parecen conceptos distintos, por la distancia de las disciplinas a las que pertenecen, Baroja continúa diciendo: “En los dos conceptos se supone una cualidad psicológica o patológica que matiza el organismo y le hace tomar un carácter *sui generis*. El humorismo, más que ninguna otra forma literaria, da una impresión de algo temperamental” (p. 15), permitiendo el ingreso biológico al entendimiento del *humorismo*, cuya definición comienza a alejarse de lo cómico o la risa. Por su parte, Max Eastman dice que:

la “cosa” risa comete dos errores funestos, el primero de los cuales consiste en hablar de la palabra *humor* y el segundo en hacerlo con humor. Este segundo error es clásico: surge de confundir el objeto y el instrumento de un estudio: es imperdonable en un esteta. El primero es catastrófico, sobre todo en la traducción, pues la relación, evidente para el autor, entre lo que todo el mundo sabe qué es la risa y lo que *se llama* humor” (Eastman, 1952: 233).

Robert Escarpit revela esta relación médica, respecto de la teoría de los humores tomada por la antigua Grecia, que fue divulgada por el pueblo Árabe, gracias a Hipócrates de Cos quien “distinguía cuatro temperamentos fundamentales, cada uno de los cuales correspondía a la predominancia de uno de los cuatro humores existentes en el cuerpo humano” (Escarpit, 1962: 13). El humor genera un vínculo con el temperamento, una cualidad que se compone por estos humores que “estaban a su vez relacionados con los

cuatro elementos: la bilis con el Fuego (calor), la atrabilis con la Tierra (frío), la sangre con el Aire (seco) y la pituita con el Agua (húmedo). De este modo los temperamentos se integraban en una especie de cosmogonía en las afinidades” (p. 13), es por ello que la mirada de Ramón busca hacer relaciones biológicas, hablando de estos “nuevos” glóbulos amarillos que corresponderían al *humorismo*.

La naturaleza humana juega un papel importante en el humor, está dentro de cada uno. En primera instancia surgen los espasmos, que en la medida en que el ser humano se desarrolla logra evidenciar o distinguir las situaciones que ameritan dicho gesto. Sin embargo “he dicho que había un síntoma de debilidad en la risa; y, en efecto, ¿hay síntoma más destacado de debilidad que una convulsión nerviosa, un espasmo involuntario comparable al estornudo, y causada por la visión de la desgracia de otro?” (Baudelaire, 1988: 24), basándose en la idea de que estos espasmos involuntarios tienen que ver con la risa, distinto al humor(ismo). La risa está separada del humor, en distintos formatos, por ejemplo, según propone Mme. De Staël en el texto *De la littérature*, dice que los ingleses establecían la palabra humor para enfatizar una alegría que surge desde la sangre, es decir, una disposición natural del cuerpo (1959). Entonces, que: “El “humoriste” es primeramente un médico partidario de la teoría de los humores” (Escarpit, 1962: 67), sería una teoría significativa en lo que llevamos descrito.

Esta relación biológica hace sentido por cada autor que hemos revisado, desde Aristóteles hasta Escarpit, es necesario ir develando el término usado por Ramón Gómez de la Serna. “El buen humorismo no exige que se ría, porque la risa, después de todo, es un acto tan esporádico como estornudar” (De la Serna, 1943: 202). Entendemos, según esta mirada Ramoniana, que el humor utilizado en las greguerías -el humorismo- se trabaja

desde la elaboración humorística, desde un trabajo intelectual, desde concepciones alejadas de la risa. Más que un concepto, pasa a ser una herramienta selectiva, una herramienta reflexiva. Nos situamos ante el humorismo con la incómoda percepción de que éste impacta como un género ajeno al humor.

“En efecto, el *humour* y el *buen humor* tienen ambos algo que ver con la risa, aunque por desgracia ese algo no es lo mismo” (Escarpit, 1962: 10). Charles Baudelaire, durante el siglo XIX, explica que la cultura era vista como un bien adquirido, el no reírse era un acto de seriedad y erudición, acentuando el dicho “la risa abunda en la boca de los tontos”, porque el humorismo o, como lo llama Baudelaire “lo cómico”¹, es parte de un momento reflexivo que necesita como factor principal, el intelecto y la sabiduría. El reírse va de la mano con la primitiva simpleza humana, sólo un acto accidental que no requiere mayores necesidades culturales para ser aceptado, sin embargo el humorismo no es un acto efímero ni mucho menos simple.

Ramón Gómez de la Serna lo plantea así y es por eso que el humorismo es parte de un capítulo de *Ismos* (1943), libro centrado en definir todos los ismos existentes y otros inventados por él:

Quedan fuera del humorismo las substancias con que se les imita: el chiste, que es el humorismo que se arrastra; el retruécano, que es una cosa mecánica; la tomadura de pelo, que es una cosa de barrio bajo; el choteo, que es una cosa chulesco masónica, y la burla, que no cree en lo que dice y que cuenta con lo ridículo, impiedad de que carece el humorismo. (Gómez de la Serna, 1943: 199)

El humorismo es un acto literario propuesto por el escritor, donde el receptor lo comprende luego de un momento de sublimidad estética, por lo tanto es un goce, no una

¹ Dadas las similitudes del concepto “cómico” descrito por Baudelaire, se utilizará para efectos de ejemplificar, la misma valoración del concepto humorismo.

risa rápida y sin sentido. Una carcajada no compromete nada más que un buen y clásico chiste, y por clásico me refiero a la facilidad buscada por los “humoristas” a través de los clichés en distintas épocas.

En términos Ramonianos la risa se establece como un factor dialéctico respecto de una situación insignificante. El creador de las greguerías, converge en algunos puntos con ciertos teóricos y críticos del humor, habla de Baudelaire diciendo que la risa es: “satánica y por lo tanto hondamente humana. Revela la superioridad del hombre, su grandeza infinita y miseria infinita, -la de una en comparación con los animales y la otra en comparación con Dios- y del choque perpetuo de esos dos instintos se desprende la risa” (1988: 204). La selección natural de la risa es el humorismo. La risa se va refinando con el pasar del tiempo y los diferentes procesos históricos. Las diferencias quedan esclarecidas, la risa y el humorismo no entran en la misma línea narrativa, la risa es un acto primitivo, simple, esporádico y común, el humorismo es reflexión. Diferencias que para Gómez de la Serna son aberrantes si llegase a errar en conceptualización. Es por ello que la naturaleza del *humorismo* debe quedar entendida desde su historia previa, en la risa y lo cómico cuya finalización, como en el arte, se ha llevado más lejos de lo propiamente natural.

5.- Capítulo II. Ramonismo

II.I.-Ramón y Ramonismo

En realidad yo me dediqué a esto de ser millonario por no darles un disgusto a mis padres, que siempre temían que me diera por el romanticismo, el altruismo, el idealismo o algún otro “ismo” de esos, que es para lo que en el fondo yo tenía vocación. Quino.

Ramón Gómez de la Serna nace en Madrid el 3 de julio del año 1888 y muere en Buenos Aires el 12 de Enero 1963. El escritor estudia en la Facultad de Derecho. En 1905 publica, gracias al financiamiento de su padre, su primera obra titulada *Entrando en fuego*. Con sólo 16 años empieza una carrera prometedora en la literatura. Así, en 1908 publica su segundo libro titulado *Morbideces*, mismo año en el que fallece su madre.

Posteriormente, entra a trabajar en la revista *Prometeo* –revista dirigida por su padre– con el pseudónimo de *Tristán*. En esta publicación, Gómez de la Serna comienza a probar un nuevo formato de escritura, al que luego llamará “greguerías”. En los años en que Ramón Gómez de la Serna ingresa al mundo literario la influencia de las vanguardias generaba en España un ambiente de competencia creativa. Había una necesidad de pertenecer o fundar un movimiento artístico innovador y revelador. Sobre la calidad, parecía importar la cantidad de creaciones. Muchos autores aparecen inscritos en una secuencia de “generaciones” que hablaban sobre “renovación” y otras tantas ideas reformistas del arte y la literatura. Sin embargo esa renovación se daba negando la literatura

clásica de España, principalmente, la del Siglo de Oro. Gómez de la Serna no la negará, sino que establecerá un punto de conexión sin tener que basarse en ella.

“La filosofía estaba tocada de escolasticismo, universitarismo, especialismo, y tantos otros ismos. Entonces se ha recurrido a la literatura” (De la Serna, 1988: 56) afirma el madrileño quien se hace cargo de toda responsabilidad literaria respecto de los manoseados *Ismos*, retratando y burlándose de la efervescencia vanguardista.

Queremos recordar que, previo a nuestro Ramón, hubo otro Ramón, el creador del Esperpento. Este escritor y dramaturgo es Ramón María del Valle Inclán, quien logró un importante espacio dentro de la literatura, pues desestructuró el teatro convencional. Este género teatral permite a los personajes ser altamente grotescos, guiando y jugando a nivel de correlato con la historia, cuyo transcurso se deforma completamente hasta complejizar la realidad. La influencia de ambos escritores en la literatura y el arte se ve reflejada en sus formatos de presentación. En esta inagotable persecución en busca de la vanguardia, dos escritores españoles logran capturar la esencia de lo nuevo, renovando el género dramático en el caso de Ramón María del Valle Inclán a fines del 1800 y creando un estilo narrativo nuevo en el caso de Ramón Gómez de la Serna a inicios del 1900.

Por su parte, en *La Deshumanización del Arte* (1925), José Ortega y Gasset propone, básicamente, que el arte nuevo es un arte mal mirado, pero sin duda alguna era lo que estaba ocurriendo y era la necesaria renovación para España. Un arte incomprendido y diferente, tratándolo “desde el punto de vista sociológico” (p. 353). Ortega y Gasset realiza una mirada general del pueblo, la masa que no logra comprender el arte nuevo, dejando en claro que este arte joven estaba dirigido para cierta clase de hombres, no para todos. Arte

para artistas, arte por el arte, serán lugares comunes a comienzos del siglo XX: “el objetivo del nuevo arte era el de concebir una nueva imagen de la realidad” (De la Serna, 1988: 21). Esta transformación paradójica del cotidiano vivir la que será expuesta en la obra Ramoniana, así como la idea de la *desrealización* artística: “porque este camino se llama <voluntad de estilo>. Ahora bien: estilizar lo real, desrealizar. Estilización implica deshumanización” (Gasset, 1925: 368), y la voluntad del estilo es lo que Ramón Gómez de la Serna establecerá dentro de su concepción artística, estilizando la realidad, desrealizándola en palabra de Ortega y Gasset, modificándola sin tener que desconfigurarla del todo, sólo modificaciones de significado (muchas veces) o imágenes cotidianas (característica de la metáfora), extrapolándolas para darles nuevos sentidos, palabras del diccionario, renovadas en su finalidad comunicativa.

Con la aparición de las llamadas generación del 14² y la generación del 27 los intentos de arte nuevo son cada vez mayores sin ser ninguno más reconocido que el Ramonismo del propio Ramón Gómez de la Serna. La generación del 27 atendía cercanamente las propuestas artísticas del solitario Ramón, además de creer que las obras clásicas deben ser un referente de base para la creación y la renovación del arte en España. Esta generación nace luego de la conmemoración del tercer centenario de la muerte de Góngora. A pesar de los innumerables acercamientos, Gómez de la Serna no quiso participar de ella.

El madrileño decide crear su propio movimiento en pleno auge vanguardista y gracias a la constante insistencia del medio para encasillar su obra, es que él mismo se autodenomina

² Sólo por nombrar, con fines didácticos, la supuestamente llamada “Generación del 14, ya que solamente se reconocen dos generaciones en España, la del 98 y la del 27. Carlos Blanco Aguinaga en el texto *Historia social de la literatura española* (2000) establece que la generación del 14 o Novecentismo no alcanza a ser generación por su fugacidad y falta de autores que la compongan. Con la muerte de Rubén Darío (en 1916) los del 14 ya habían entrado en su fase epigonal, dice Blanco Aguinaga, quien incluso cuestiona la clasificación de Generación del 27 y propone hablar del “grupo poético de la República”.

Ramonista, es decir, perteneciente al *Ramonismo*: “Con todo, Ramón se independiza pronto y, al mismo tiempo que repudia sus primeras producciones y avasalla totalmente a la revista (...), configura, dentro de los <<ismos>> un <<ismo>> propio, el <<ramonismo>>, cuya teoría y práctica aparecen ya patentes en las primeras *Greguerías*” (Gullón, 1977: 208). El Ramonismo no tuvo una real definición a lo largo de su vida artística y desde lo que él propuso, podemos afirmar algunos conceptos. Gómez de la Serna decía que el artista debía ser libre y tomar sus propias decisiones sin tener que consultar a un grupo o algún movimiento que pudiese editarlo. Su actitud respondía a la soledad en la que se sumergía para crear. “El concepto de la nueva literatura no obedece al simplismo de las preceptivas: es algo mucho más complicado, que entrelaza otros muchos conceptos” (De la Serna, 1988:56). Esta nueva literatura obedece al título de “Ramonismo”, que deja afuera lo simple y complejiza la realidad de manera que establece cánones propios de su estética para, finalmente, crear.

La constante aparición de estas unidades breves ratifica que el artista juega “el papel de creador de lo nuevo” (De la Serna, 1988: 9), dentro del marco del arte por el arte, de este contexto vanguardista al que Ramón por su irreverencia se ve constantemente expuesto. Es así como dice que los artistas: “somos transformistas literariamente hablando” (De la Serna, 1988: 56). Podemos comprender esta afirmación como una metáfora de la transformación de lo cotidiano o de la traslación constante de imágenes o significados que desencadenan la creación Ramonista.

La irreverencia y la clara intención renovadora se establece y se configura gracias a su percepción del arte y de la constante búsqueda de lo nuevo, de lo no escrito y es por esto que en la introducción a *Una teoría personal del arte* (1988) se dice que “la España

moderna es la España de Ramón” (p. 10), simplemente porque después de él todo cambia, la mirada del arte y de la literatura en sí es modificada por Gómez de la Serna, quien es de los máximos exponentes del arte deshumanizado, de la vanguardia y su real sentido artístico. Se sobrepone a toda crítica, se mantiene fiel a su literatura y su estética personal, la que queda y traspasa fronteras. Son Neruda, Cortázar, Ortega y Gasset quienes laurearán su obra y, generosamente, la darán a conocer como muestra de nueva literatura: “De la misma manera que llega por sí mismo al convencimiento de la capacidad renovadora del arte y participa plenamente en el ambiente de euforia y entusiasmo que recorre Europa a principios de siglo, Gómez de la Serna reivindica, en distintos textos el importante papel que desempeña el artística como artífice de lo nuevo” (De la Serna, 1988:15). Son muchos los ensayos en los que plantea el papel del arte en la sociedad, ya que no sólo se trata de escribir por escribir, se trata de algo más pensado, en donde la gente tiene que estar capacitada para el debate, porque Gómez de la Serna “como portavoz de la juventud rebelde de comienzos de siglo, siente que lo más importante y lo primero que hay que resolver es la cuestión social: <<para caminar al porvenir como dueños de él y no como sus colonos” (De la Serna, 1988: 11), y la cuestión social en medio de la Primera Guerra Mundial y su posterior repercusión serán suficientes para golpear a la dormida sociedad y enfatizar el importante rol que juega la literatura en -sobre todo- ese momento histórico.

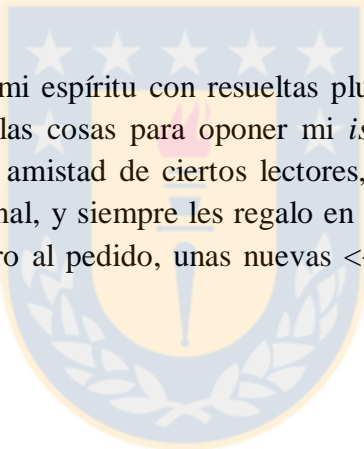
Este tipo de situaciones ha permitido que algunos críticos hablen de Ramón Gómez de la Serna de un escritor adánico: “Porque Ramón - que es hasta ahora la imagen más pura y vital del adanismo – realiza la doble función paradisíaca primero descubre las cosas, luego las nombra. Esta es su gran hazaña. Su modelado dialéctico, es convertirlas en figuras verbales, el hacerlas transmitibles por su formulación literaria” (Aznar, 1972: 38). Son las

cosas las que dan vida a muchas de sus creaciones. Gómez de la Serna es el actor principal de la España vanguardista. De ahí el término “adánico” que lo sitúa en un peldaño más arriba que el resto de sus contemporáneos.

Más allá de descubrir las cosas, como dice José Camón Aznar, les da vida, les otorga un papel fundamental, ya que, según el propio escritor, “las cosas quieren decirnos algo pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden hacer ese acto demasiado pequeño de centrar por una sola boca una sola clase de lengua” (De la Serna, 1988: 176). De la Serna les da la libertad para aparecer como personajes o como catalizadores de situaciones cotidianas, que invierten la realidad o desestructuran todo orden conocido: “Esta libertad nos hace apreciar que lo que él denomina es la liberación de la palabra, por la que todas las cosas puedan tener varios significados, presentando un sema como verdad y otro como paralelo” (Mopty, 2004: 20). Leemos literatura nueva, lenguajes nuevos, palabras nuevas, porque deliberadamente ha corrompido los significados, los da vuelta o los reconfigura. La palabra no es intocable, para eso debemos leerlo, para comprender su obra y su estética, a eso él llama Ramonismo.

La estética se valida gracias a las distintas aventuras literarias que siguieron creándose en la posteridad. El juego propuesto por este escritor es, sin duda, el primero en configurarse desde su posición mediática hasta la artística. En sus libros escribe sobre diversos temas, de todos los que él pudo identificar, pues los límites en Ramón no tienen sistema de medición, se difuminan según su necesidad creativa y utilizando distintos formatos como soporte, como las novelas, los ensayos y, por supuesto, las greguerías.

Los elementos que representan la cotidianeidad son pilares literarios para Ramón Gómez de la Serna. Un elemento banal, un episodio cotidiano, no sólo son útiles, sino que resultan necesarios para el proceso creativo. Para ello, el *Ramonismo* toma el “esto” cotidiano para llevarlo al ámbito de lo inédito y así choquear al lector, sorprenderlo, logrando que el acto de leer, en el caso de las greguerías, sea un constante ir y venir entre lo real y lo humorístico, siempre dentro de la esfera intelectual. Sin ir más lejos, Ramón Gómez de la Serna, en su libro titulado *Ramonismo* (1923) no explica ni define este término, pero sí abre con una “advertencia preliminar”:



Este libro muestra mi espíritu con resueltas plumadas. He intentado en él dar fuerte expresión a las cosas para oponer mi *ismo* a todos los *ismos*. (...)Yo necesito la sencilla amistad de ciertos lectores, y por eso les preparo el libro fácil, variado, original, y siempre les regalo en cada libro, como los caramelos que añade el tendero al pedido, unas nuevas <<Greguerías>>, completamente nuevas (p. 5).

La intención de establecer la distancia es dejar claro que sólo él es Ramonista, que es capaz de ser opuesto a todos y un gran autor, le permitió llegar al sitial que ostenta entre los autores españoles coetáneos. Asimismo, deja establecido que habrá nuevas Greguerías e insiste en el concepto y vuelve a escribir “nuevas”. Nunca dejó de escribirlas y eso es algo sumamente interesante de seguir, estudiar y analizar.

II.II.- Estética Ramoniana

Ramón Gómez de la Serna está siempre en el límite de des-teorizar su rol literario. Gusta de lo sonoro, de lo visual, de las repeticiones y del juego verbal. Por ejemplo escribe: “Un Ramón con una *R* tremenda, una *R* de repercusión y de tres resortes o muelles, que machacaba a la *a* y hacía descarrilar al *món*” (De la Serna, 1923: 17). Utiliza la sonoridad de su propio nombre para crear una greguería. Hay una relación íntima entre brevedad y humorismo, cuyo acento está siempre en la búsqueda de mirar un poco más allá de lo escrito. La estética creativa del madrileño guía de manera involuntaria al lector a cumplir con una proyección mental sobre el fragmento leído.

En el libro *Ramonismo* (1923) del que deberíamos desprender explicaciones de la línea creativa, o del corte artístico propuesto, no encontramos el manifiesto esperado, más bien encontramos diversos relatos ensayísticos relativos a muchas de las cosas que habitualmente podemos observar en la rutina del día, en un desayuno, en el baño, en un bus o en la calle, pero con un nivel de detalle que sólo la mirada ociosa puede permitir. En uno de estos relatos, *La casa de los bustos*, Ramón plantea una casa en la que, en el exterior hay dos bustos de maniqués (al parecer) que dan la espalda a la calle y afirma “El que den la espalda a la calle esos dos bustos nos enseña como nada a apreciar que hay otras vidas y otros interiores para los que no existimos” (De la Serna, 1923: 43). Le da vida a cosas inanimadas, personifica constantemente objetos, animales o conceptos hasta lograr dialogar con cada uno de ellos a través de las palabras: “Este azar de palabras, este automatismo de la expresión que no es un

juego, este descubrimiento de las frases más extrañas saca almas del purgatorio de lo subconsciente” (De la Serna, 1936: pp. 56-87). Esto es una marca propia del contexto artístico, desde los manifiestos Bretonianos o de Marinetti, las superposiciones de palabras para llevarlas hasta los límites de lo subconsciente es incluso trabajado complejamente por el surrealismo. Estas corrientes artísticas atravesaron los límites de los sueños, reescribieron realidades, construyeron poesía donde la forma dispuesta en el papel era un correlato con el poema. Dislocaron el arte, y como dice Ortega y Gasset, lo intelectualizaron tanto que dejó de ser perceptible, hubo que analizarlo, buscar símbolos y aventurarse en el mundo intelectual. De todos estos elementos, Ramón se alimenta, porque deforma el arte, escribe palabras nuevas, juega con su papel de escritor y lo lleva a ser un personaje. Se establece una mirada del tiempo, que es más bien un no-tiempo siempre cercado por relojes, horas, noches y muerte. La greguería necesita la brevedad, necesita estar fragmentada, necesita ser mirada. La forma de la metáfora utilizada es básica, no porque no quiera complejizarla, sino porque necesita visualidad. Ramón es un escritor. Ramón es un pintor. Ramón es un conferencista. Ramón es un actor. Ramón es todo lo que el Ramonismo le permite, y es ahí, justamente en ese lugar, donde los límites han desaparecido.

La situación contextual llevaría a entender los inicios del existencialismo. Ramón escribe *Ramonismo* una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, inmerso en los años veinte, luego de una explosión, a principios de siglo, de nuevas formas de arte. Todo está en auge, todo está vinculado. De esta manera, la expresión artística de Ramón Gómez de la Serna está ubicada en la cornisa del enjambre multitudinario del proceso post-guerra. La observación es aguda y paulatina. Las descripciones son detalladas, sin dejar jamás el humorismo para enfrentar cualquier tipo de texto.

En *Los pájaros fritos*, Gómez de la Serna muestra un lado grotesco, más oscuro en cuanto a lo social. Dice: “El olor de los pájaros fritos llena la calle como si una cocina rica se hubiese destapado. - ¡Vamos! ¡Los marqueses cenan hoy bien! – nos decimos; pero no son los marqueses, somos todos los que podemos mojar y pellizcar ese plato” (De la Serna, 1923: 62). El desorden, que en realidad es parte de lo fragmentario en su literatura, genera estas dificultades para entrar a estudiarlo, pero una vez resueltos estos paradigmas, es pertinente detenerse, observar detenidamente y comenzar a descubrir. Ese es el camino que Ramón Gómez de la Serna nos ha trazado. A través de ejemplos, personificaciones o comparaciones, como los pájaros fritos, nos entrega una pantalla, donde todo se vuelve imagen, porque su literatura está cargada de visualidad.

La pertinencia de las descripciones que ostentan lo social está presente en la obra de Ramón. “Todas las leyes prohíben la caza de los pájaros, pero nadie les hace caso” (De la Serna, 1923: 62), por lo tanto, más allá del comportamiento social, la denuncia de que hay sucesos fuera de este control, es parte tanto de España, como del mundo en general: “¡Grandes bandadas de pájaros revoloteadores, caídos en la trampa, flacos, desplumados, con la caja torácica de tísicos con quilla aguda, sin sus pantalones de trovadores, sin su silueta romántica de capa y espada!” (p. 63), ya no es casualidad la metáfora del ave. Más si observamos lo que el *Diccionario de Símbolos* de Jean Chevalier (2015) dice sobre el ave: “símbolos de las relaciones entre cielo y tierra” (p. 154). Como un conciliador entre ambos espacios, la imagen del ave se utiliza para mantener las paces, por eso los pantalones de trovadores, aquellos que traen las historias. “Aun más generalmente, las aves simbolizan los estados espirituales, los ángeles, los estados superiores del ser” (p. 154). La estética Ramoniana es una extensión de una profunda contemplación sobre el

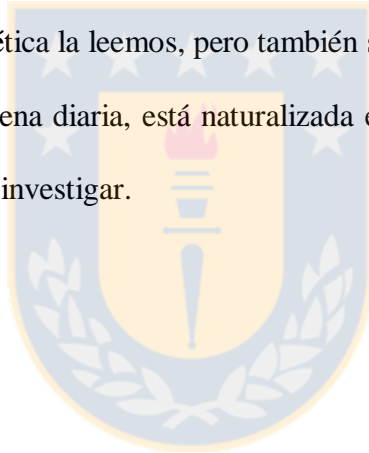
mundo porque la época que le ha tocado vivir es compleja, las personas viven enajenadas y la situación social y política es inestable. Es por ello que los movimientos artísticos se fortalecen y distancian de la democratización del arte. La destrucción del ave es la baja propia de la guerra, es una metáfora común para conjugar el fin de la paz.

“Por eso me da pena hablar de los troles y me parece que hablo de una cosa ya pasada, de un ratimago sobrante, que quita la esbeltez del movimiento íntimo y propio que tendrá el tranvía dentro de muy poco” (De la Serna, 1923: 64). Existe, sin duda, un vínculo entre el autor y la tecnología. Esos años la innovación pertenecía a los bloques bélicos, es más, muchos de los inventos que hasta hoy perduran, fueron creados en base a la necesidad de las guerras. En este caso, Ramón habla del transporte, en *Los troles, cansados*, nuevamente establece una personificación que se genera por dar a entender que luego los troles serán sustituidos por otro modelo de transporte llamado tranvía.

Más allá de enfatizar cuáles son los motivos de escritura, nos detendremos en la postura y forma contestataria del escritor, en la medida que vemos el quiebre constante que él va señalando en sus creaciones. No se trata de enaltecer un ensayo por sobre otro o una greguería por sobre un poema de algún escritor coetáneo. En Ramón hay una forma particular, que está basada en el humorismo, que rige la estética de su literatura.

El texto puede ser un sinsentido, o puede tener una carga crítica a la situación política, pero la actitud se basa en la misma lógica. Observamos a un escritor que en toda su vida literaria (pues no quiero entrometerme más allá de eso) fue fiel a su proposición artística. Solitario; humorismo; brevedad; fragmentario; descripción: son algunos de los conceptos que debemos entender para guiar nuestra lectura con Gómez de la Serna.

Este cúmulo de conceptos anuncian el manifiesto que no existe. Habla de todo, de camas, de medicina, de gafas, es decir, de una infinidad de temas que no podemos cuantificarlo, porque no debemos cuantificarlo. Ramón es una constante que revisaremos como si su vida fuese una Greguería. Se buscará su metáfora más su humorismo, se investigará su escritura greguerística, hasta lograr conciliar un mecanismo que sea propio de él. A Ramón se debe estudiar, pues como Octavio Paz entendía la Posmodernidad, como aquello que viene posterior a las vanguardias, Ramón respondería como un sujeto de cambios, le devuelve la brevedad a la literatura, permite devolverle el humor con sentido a la literatura, sobre todo por su paso en América del Sur. Ramón Gómez de la Serna es un personaje de inicio a fin, su estética la leemos, pero también se observa. La configuración de él como ser del arte es una escena diaria, está naturalizada en su figura y en sus discursos, por eso se debe leer, entender e investigar.

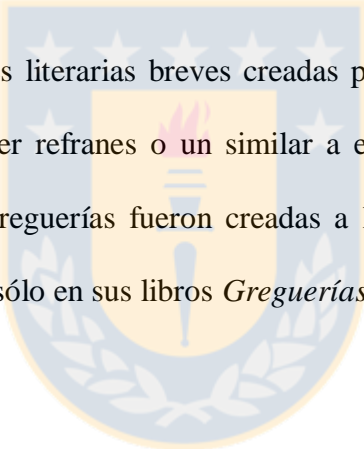


6.- Capítulo III. Analizando las greguerías

III.I Greguerías.

¿Explicarlas? Amo la Greguería inexplicable, y las que escriba cuando pueda escribir las penúltimas serán todas explicables.

Ramón Gómez de la Serna



Las Greguerías son unidades literarias breves creadas por Ramón Gómez de la Serna. Éstas son conocidas por parecer refranes o un similar a ello, pero se distinguen por ser visuales y humorísticas. Las greguerías fueron creadas a lo largo de la vida artística de Ramón Gómez de la Serna, no sólo en sus libros *Greguerías* (1917 y 1925).

Todas las palabras se superponen. Avanzan imbricándose unas en otras, brotando como explosiones cuyo radio no termina, todas atropelladas y sorprendidas por las que les siguen. Hasta Ramón cada palabra tenía su séquito ya sabido. Un ritmo discursivo, con lento fluir unas veces o con precipitada sucesión otras. Pero siempre la continuidad sin fisuras, el engarce comedido y previsto, la adjetivación con su cola de resonancias, Pero Ramón astilla esta cinta del párrafo y tras cada sugestión introduce otras incongruentes, desasidas, de una significación que sólo por la cercanía puede relacionarse con la vecina (Aznar, 1972: 31).

Es así como se explican a grandes rasgos las greguerías. José Camón Aznar da un panorama de cómo se entienden estas unidades literarias. En el panorama artístico, la

desnaturalización era parte de la naturaleza del objeto creado o de la poética de la vanguardia, por ello que dice: “no es una reflexión, ni una frase célebre, ni un chiste, ni una simple imagen; tampoco un paradigma, ni un proloquio, ni mucho menos una máxima” (1963: pp. 34-35). Hablará mucho de las greguerías, de lo que no son, y del Ramonismo; pero jamás dejará una cita textual de qué trata cada uno de los conceptos de su literatura.

Las greguerías, cuyas palabras siempre están predisuestas respecto de la palabra contigua, representan relaciones. La visualidad, como ya establecimos, se da gracias a la capacidad metafórica de las greguerías, donde la brevedad juega un papel que va de la mano con la elección de las palabras, y en gran parte genera una retórica para comprenderlas como objetos literarios altamente visuales. A esto, se refiere el poeta con “metáfora” como parte de la ecuación greguerística.

Gómez de la Serna establecerá esta ecuación (metáfora más humor) para precisar las greguerías, la que están envueltas en paradojas que sólo él comprendía y afirmaba a través de la negación de géneros literarios conocidos y asimismo será clave sostener que la greguería no es poesía ni narrativa, no se trata de un género ya existente, sino una creación propia del Ramonismo, que en términos de José Camón Aznar, una creación *Adánica*.

Ramón Gómez de la Serna realiza algunas afirmaciones para dar luces de su trabajo. De definiciones nunca comentó nada, ya dicho muchas veces. Por ejemplo, dice: “la greguería es el género que se debe escribir en los bancos públicos, en los pretilos de los puentes, en las mesas de los cafés, al ir solos en los coches lentos que van acompañando a los entierros, en las mesas de cocina, en los fogones, etc.” (De la Serna, 1988: 141). Son frases u oraciones cargadas de un mensaje público, un mensaje a la sociedad española y universal, y

de lo inusual porque “la greguería es amiga de lo nuevo” (De la Serna, 1988: 142) y de brevedad, “la continua fragmentación de la realidad” (De la Serna, 1988: 12). La greguería es representación de la brevedad, sus novelas no se ordenan por un sentido cronológico, se disuelven en la realidad y se contrastan a lo ya conocido como literatura. Tinianov (1972), respecto de esto mismo, afirma que en la obra: “la unidad (...) no consiste en una entidad cerrada simétrica, sino en una integridad dinámica con desarrollo propio. Entre sus elementos no media el signo estático de adición o igualdad, sino que siempre aparece el signo dinámico de correlación y la integración” (p. 13). Entendiendo, pues, que la obra Ramonista no se debate por la unidad de las greguerías o la lógica espacio-temporal, sino por una configuración dinámica, una configuración que va más allá de la correlación entre greguerías y que se establece, dice Tinianov, íntegra que abarca una constante, una poética propia por parte de la escritura de Ramón. Las greguerías en su más íntima revelación establecen su naturalidad y cohesión como texto, una greguería jamás será igual a otra, pero todas buscan un mismo fin, porque cada una de estas oraciones son greguerías.

Entender y admitir las greguerías es el primer paso, porque nacen en una época donde todo lo ya conocido está en procesos de transformación. El ciclo vital ya no es intocable, la guerra ha vuelto efímera la vida, inesperada y breve –como las greguerías-. Se ha trastocado la lógica y bajo esos matices del contexto social nacen muchas de las respuestas a nivel científico, social y artístico. Hablar de vanguardias en el arte es bastante mezquino, porque “lo nuevo” está en las distintas esferas disciplinarias.

La greguería: “posee unos rasgos estilísticos y unas técnicas compositivas altamente peculiares y propias. La greguería constituye la clave estructural, la unidad mínima que integra y ordena el conjunto de su obra” (Aznar, 1972: 16). Por ello se debe leer con la

lógica del Ramonismo, entendiendo que la desestabilización de la literatura es primordial en el trabajo arqueológico de entender un concepto renovador en el arte. Todos los procesos artísticos, de vanguardia, se generan indistintamente de otros movimientos, y a la vez son coetáneos. Resulta que ha nacido de nuevo, todo está resurgiendo, y en la literatura, la greguería se toma de la mano con las otras corrientes que atraviesan la sociedad de la primera mitad del siglo XX.

El madrileño consiguió ganarse el puesto de solitario vanguardista en poco tiempo, tal vez la unión a alguna de las generaciones artísticas, sólo habría opacado su tan generoso trabajo. Por lo pronto, observar la creación del Ramonismo en toda su dimensión será el primer paso, abordar su estética según dicta la greguería, cuya finalidad parece estar olvidada: “La greguería es, quizá, el único elemento arquitectónico y verdaderamente literario de la obra de Ramón; hilo continuo y sistemático de un nuevo “argumento” que aparece y reaparece profusamente a lo largo de novelas, ensayos, dramas, biografías” (Aznar, 1972: 16). Como ya se ha revisado, nunca dio tregua a la creación de greguerías, es por ello que esta investigación se basa en la mirada a la greguería desde lo más profundo de su entendimiento. Una mirada al humor, al cómo se gesta el bien llamado *humorismo*, luego de observar un contexto situando a Ramón en su lugar histórico y su desempeño propio, hasta llegar, ahora, a la greguería y su función literaria.

III. II Análisis

Hemos visto, a lo largo de esta investigación, cómo se muestra la figura de Ramón Gómez de la Serna, como un hombre único en la literatura, un artista íntegro, un escritor que escribió de todo lo que pudo escribir. Gómez de la Serna se presenta desde la vanguardia y el humor, utilizando siempre un pañuelo en el cuello, un monóculo en mano, un reloj de bolsillo, trajes soberbios y una mirada segura.

Claude Le Bigot en un texto llamado *Ensayo Brevoria*, dice que “la forma breve puede contemplarse como una práctica que pone en tela de juicio la estabilidad del significado” (5). Así como Ramón Gómez de la Serna ocupa todo elemento visto en su vida para darle una carga inexistente: muchas greguerías tienen personificaciones, es decir, elementos de carpintería se transforman en altos pensadores, o fenómenos naturales dialogan en pos de una estructura casi teatral, en fin, a medida que Ramón trastoca la realidad, también le va dando estructura a la greguería. El Ramonismo tiene un mundo propio que es menester conocerlo para comprenderlo.

“Cabe preguntarse si la greguería constituye un género independiente o es tan solo la variante estilística de un género dado” (Rico, 1980: 209). Observamos una cita que cuestionaría nuestro trabajo sobre el Ramonismo, que más que objetarlo, indica una mirada crítica, en la que nos obligamos a responder de manera categórica, y, como respuesta a todo lo abarcado en esta investigación. Ramón es único, Ramón es una variante estética, más

que estilística, es un género independiente, por eso es propio de Ramón Gómez de la Serna, no existe ni hay cabida a otra persona dentro de su género que es el Ramonismo.

Ramonismo es a la greguería, como la greguería es al Ramonismo. No hay condicionantes que puedan perturbar dicha observación, “la greguería es la célula básica del ramonismo” (Rico, 1980: 208). Es el componente que le ha dado vida y causalidad a su trabajo artístico. Su literatura se genera en base a la greguería. Todo nace respecto de la greguería, desde sus primeros escritos en la *Revista Prometeo*, hasta en una muy madura *Automoribundia*, fiel reflejo de una constante artística a la que nunca renunció.

Es por ello que debemos tener ciertas precauciones antes de hablar de las greguerías, porque significan un trabajo que ha sido mirado por los escritores que le siguieron. Mientras otros luchaban contra la disposición de la palabra, Ramón escribía en un tiempo fragmentado, dado por: “la irregularidad y el descuido, el altibajo en la tensión creadora, la versatilidad y la risa, la ausencia aparente de un sentido ordenador y estructurador de sus composiciones, el carácter madreporico y selvático” (Nicolás, 1988: 14). Ramón dejó un legado literario incomprensible aun, pero que se debe tratar en su justa medida, se debe acercar a Ramón a la literatura nuevamente, pues compuso sin límites y sin miedo. Ramón superó a las vanguardias, Ramón supo hacer del Ramonismo literatura.

Existen innumerables greguerías, difícilmente se podría revisar una por una, por lo tanto, para nuestra investigación, se revisará la situación greguerística según algunos patrones concordantes, por la similitud en el formato y finalmente según un análisis léxico y semiótico.

Las figuras retóricas han establecido ciertos cánones al momento de la lectura, o más bien, luego de las lecturas. Así como la metáfora es de más usual presencia en la greguería, se puede observar otro tipo de juegos retóricos que le van dando vida a la greguería, cuya forma permite la incorporación de signos, verbos o adjetivos con características representativas en grupos greguerísticos. Veremos algunas que buscan el juego sonoro, más cercano a la paronomasia, o greguerías destacadas por buscar definiciones nuevas de palabras comunes. Buscaremos darle un formato de análisis según corresponda cada conjunto de oraciones Ramonianas. De ahora en adelante revisaremos las greguerías a través de un análisis a partir del lenguaje; mirando la construcción sintáctica y la semántica porque Gómez de la Serna busca comparar objetos, definir animales, reconfigurar seres animados o inanimados para retenerlos e ingresarlos en el mundo Ramoniano.



1.- Greguerías de comparación

En esta secuencia de greguerías se observa el adverbio de comparación “como”, utilizado para establecer la acción de comparar.

El concepto para la RAE es la “acción y efecto de comparar” (s.f.), lo que permite a la vez una “acción comparativa” (s/f), ambas definiciones de la RAE son explicadas a través del “Acto”, un *acto* comparativo, que es “el ejercicio de la posibilidad de hacer” (s.f.). La comparación es un acto en presente, por más pasado que sea, un acto que se realiza en el momento con dos elementos a analizar, A y B. Ambos son comparados, pero no necesariamente deben ser evaluados, ese trabajo se lo dejará al lector, en este caso, a resolver este *acto comparativo*. Ramón Gómez de la Serna permite, a través de este tipo de greguerías, sacarlas del papel, ponerlas en nuestro presente y jugar con ellas por algunos segundos. Podemos *actuar* gracias al *como*, que en definición, también de la RAE, en su punto número cuatro dice: “(adv. relat.) Seguido de las conjunciones *si* o *que*, indica que el contenido de la subordinada es hipotético, aparente o supuesto” (s.f.), para ello se necesitará el formato común. “De pronto se echó en mis brazos como si se hubiese ladeado su bicicleta” (De la Serna, 1955: 62). En esta greguería se puede presenciar el adverbio relativo en suma a la conjunción *si*. Ramón dice en el elemento A: de pronto se echó en mis brazos; y en el elemento B: se hubiese ladeado la bicicleta. Ambas son imágenes muy certeras, una persona o animal lanzándose encima de otro y luego, seguido del “como si”, una bicicleta prácticamente recostada. En este caso, la greguería utiliza la carga

comparativa como recurso retórico y establece un acto, llamémoslo “humano” o animal, respecto de otro inanimado, lo que puede resultar extraño. Normalmente los objetos inanimados son aquellos a los que se le da vida.³

Una segunda greguería similar dice: “El pianista profesional abre el piano como si fuese su cartera” (De la Serna: 1963: 703). Dejando en evidencia, nuevamente dos imágenes claras. La apertura de un piano y la apertura de una cartera. Más allá de complejizar la apertura, nos invoca a un teatro o una sala de música para ver a un pianista, cuyo piano de cola está cerrado y Ramón visibiliza la apertura del piano, con la liviandad de una cartera. La figura del *como si* es una hipótesis, un recurso evidentemente aparente, es decir, figura en la comprensión de una frase respecto de otra.

Así mismo, el *Diccionario de Retórica* observa respecto de la comparación: “también llamada símil, es una figura retórica que establece una relación entre dos términos en virtud de una analogía entre ellos” (1998: pp. 66-67). El efecto comparativo se lleva a cabo sin la necesidad absoluta de la comparación. Se requiere eso sí, al menos dos elementos a analizar A y B: “Se apagan las sonrisas como las luces” (De la Serna 1917: 165), nuevamente Ramón va de lo animado a lo inanimado, de lo vital a lo inerte. Utiliza el verbo “apagar” que tiene dos acepciones: una dice relación con lo que se puede deshacer y, la otra, calmar emociones. Sin duda, no habla de aquello que podemos deshacer, sino, que atenúa una sonrisa (A: “apagan las sonrisas”). Sin embargo, inmediatamente, devuelve a la primera acepción utilizando la comparación con la luz -no natural, claramente- como objeto que sí se puede apagar (B: “como las luces”).

³ Cabe señalar que el adverbio “Como” no es la única forma de comparación en la literatura. En esta secuencia de greguerías sólo revisaremos algunas basadas en este adverbio de comparación.

La figura retórica de comparación se define como: “la presencia de una correlación gramatical comparativa” (Marchese, 1998: 67). La correlación gramatical está, no siempre ligada a una lógica que se pueda establecer, no obstante, permite una mirada sobredimensionada de la realidad. Esto es lo que el español genera a través de sus greguerías, nos ubica en un nuevo mundo, un mundo que no está a años luz como en la ciencia ficción, sino que él lleva consigo día a día. “Cuando sentimos un diente flojo no hay nada que hacer, como cuando notamos que se mueve la punta del lápiz” (De la Serna, 1955: 62). Muchas veces las greguerías tienen un tono amargado o desilusionado de la vida, y que corresponde a una parte importante en la vida de Ramón Gómez de la Serna cuyo tono siempre parece estar al borde de una despedida, el inicio del fin, la retórica en esta greguería se evidencia por “lo que no podemos hacer”, pues el diente flojo o la punta del lápiz quebrada, sólo responden al comienzo de lo irremediable. “Era tímido como un perro debajo de un carro” (De la Serna, 1955: 61). Lo lóbrego de algunas de sus greguerías no quita en absoluto el gusto de leerlas; incluso, permite ir más allá, buscarle un sentido a esa cualidad que existe en su juego estético. El Ramonismo está solo, como un perro debajo de un carro, pero este perro se levanta, tiene un ego inmenso y puede caminar en la soledad el resto de su vida. Gran parte de este valor se lo da el humorismo, que como bien ha dicho en más de alguna oportunidad es más que un género, es una forma de vivir. En esa misma línea, la siguiente greguería lo aclara: “Aquella mujer me miró como a un taxi desocupado” (De la Serna, 1955: 62). El efecto entre A y B cumple una función humorística inapelable. En este caso su elemento A es una mujer y su elemento B, un taxi. En la primera parte se cuenta la breve historia de la mirada de una mujer hacia el personaje. ¿Qué tipo de mirada fue? Se responde en la segunda parte de esta greguería: como a un taxi desocupado. Sobre-

explicar la greguería o el porqué de lo humorístico haría perder la substancia de dicha oración.

Las greguerías comparativas establecen esa mirada de dos elementos, de traer el pasado al presente, de examinar nuevamente lo que ya se ve.



2.- Greguerías de definición

Ramón Gómez de la Serna no sólo creaba situaciones, ismos propios e ismos sin seguidores, sino que además re-significaba palabras ya usadas. Existen varias greguerías que buscan darle nuevos significados a palabras de la lengua española. Sin ir más lejos, Gómez de la Serna usa esta fórmula, de explicar a su manera elementos⁴, situaciones, personajes en libros como *Ismos* donde crea y explica muchos de los Ismos utilizados por las vanguardias y generaciones de la época. También utiliza esta misma función recatalogadora en *Ramonismo*, donde le da vida a edificios, ventanas, buses, etcétera, un sinnúmero de cosas que él va a renombrar, como hace con la greguería⁵ y a través de ella. Definir es: “fijar con claridad, exactitud y precisión el significado de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa” (s.f.). El Diccionario de la RAE establece que se debe precisar con exactitud lo que se dice de algo. También expone que se trata de “decidir, determinar, resolver algo dudoso” (s.f.). Busca sacar de la duda, eliminar preguntas y sólo dejar respuestas. Ramón juega con tal intensidad que en algún momento de su carrera quiso escribir un nuevo diccionario, hecho, proyecto que, lamentablemente, nunca logró realizar. Sin embargo, dejó varias demostraciones de su talento como académico de la lengua. “Soda: agua con hipo” (De la Serna, 1963: 583). Es una greguería que establece una personificación de la popular soda. Bien se conoce la soda como agua con gas o agua gasificada, pero Ramón Gómez de la Serna cambia los gases por el reflejo que produce el agua con gas en los humanos. Utiliza el elemento que origina en nosotros el reflejo

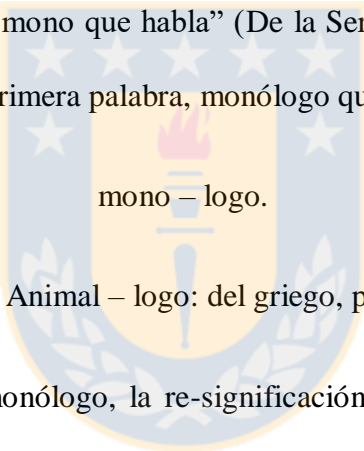
⁴ Véase El orador, video breve en el que explica cómo y cuáles deben ser los formatos de un buen orador

⁵ Greguería es definida por la RAE como: “(del griego: lenguaje ininteligible). Gritería. Invención literaria del escritor español Ramón Gómez de la Serna, que consiste en una metáfora breve e ingeniosa” (s.f.).

respiratorio, para darle una definición a esta bebida. Esa determinación humorística se la da el “adoptar con decisión una actitud” (s.f.). Última definición de “definir” en el diccionario de la RAE.

Para César Nicolás estas greguerías son frases atributivas, entendiéndose como aquello a lo que se le entrega un atributo. Sin embargo creo que Ramón va más allá de darle un atributo y generar una mirada respecto de algún objeto o persona a quien renombrar. Más bien parece fijar una mirada clara de la lengua que es tan moldeable como la literatura.

Otro tipo de greguerías de definición son aquellas que juegan con las palabras como, por ejemplo, “Monólogo significa: mono que habla” (De la Serna, 1955: 59), la greguería que podemos entender sólo con la primera palabra, monólogo que al separar es:



mono – logo.

Mono: Animal – logo: del griego, palabra.

El mono que habla es el monólogo, la re-significación en la greguería cuenta con el humorismo, nuevamente, como base. El monólogo deja de ser el discurso de uno (humano), y pasa a ser un mono parlante.

En la greguería, “Búho: gato emplumado” (De la Serna, 1955: 115), el búho considerando que para los griegos el búho tenía una significación intelectual representa la imagen de la sabiduría, el gato siempre ha sido un animal más huraño e interesado pero no menos astuto. La carga que se le atribuye al búho es producto de las similitudes faciales entre ambos animales. Sin embargo, esto no es todo, como ya establecía, ambos tienen una carga divinizada por civilizaciones antiguas. Por ejemplo, el Búho en la Grecia antigua era

un animal totémico, relacionado a la diosa Atenea. Contaba con una carga sumamente poderosa. Así mismo, según creencias espirituales, el Búho es el mensajero entre mundos (vivos-muertos). Por su parte, el gato es sino la imagen más importante de los faraones egipcios, quienes en construcciones gigantescas enarbolaban la figura felina, pues decían, que este animal era la encarnación del dios del sol Ra. La mimetización Ramoniana entre estos animales, además cuenta con una popular tradición relativa a la “mala suerte”. El gato negro que se cruza o el búho en las zonas rurales, ambas condicionantes a un augurio negativo. Está demás decir cuántas son las vidas que se le atribuyen al felino.

En otra greguería, “Catálogo: recuerdo de lo que se olvidará” (De la Serna, 1955, p. 217), de un tono más oscuro, nos presenta el catálogo o el “Sifón: agua anarquista a la que se le suben en seguida las burbujas a la cabeza” (De la Serna, 1955: 115) o la “Botella: sarcófago del vino” (De la Serna, 1955: 122). El factor común en estas últimas tres greguerías es la relación con un objeto de uso diario al que se le otorga una cualidad diferente. El catálogo tiene una mirada más humana, una imagen de lo efímero, de lo irrelevante y al sifón le otorga una carga política, lo sitúa en una situación contextual al momento social que se vive en España. La botella es un objeto que sirve para contener líquidos. El vino ha sido relacionado, gracias al cristianismo, como la sangre del hijo de Dios, por consiguiente, el Sarcófago tendría esa relación semántica, el vino está muerto y la botella es su ataúd. Otra observación a esta greguería sería una más simbólica, la botella, que para el Diccionario de Símbolos es “el navío y el arca de los conocimientos secretos y revelaciones venideras” (Chevalier, 2015: 196). Mientras que el vino como un elemento divino, según la religión que sea, es una fuente simbólica inagotable. Por ejemplo para los griegos era el licor de la inmortalidad, también como un símbolo de conocimiento, según

Chevalier y Gheerbrant. Por lo tanto la botella de vino es una fuente divina de conocimiento encapsulada, o bien, como sarcófago sería aun más compleja la evidencia del conocimiento, siendo reducida a quienes puedan descorchar dicho atúd.

Los fenómenos naturales siempre despiertan aquello “fenomenal”, pero para Gómez de la Serna todo tiene una explicación y “Trueno: caída de un baúl por las escaleras del cielo” (De la Serna, 1955: 60). El trueno es el sonido de la chispa o descarga provocada por nubes con características eléctricas, un sonido lo bastante fuerte para ser escuchado a grandes distancias del incidente. Un baúl que cae por las escaleras del cielo es una imagen muy metafórica que responde a la posibilidad de un ruido de esas características. Lo poético de esta greguería permite descubrir a Gómez de la Serna como un hombre que desafía su propia literatura, pone en juego la metáfora, la brevedad, las imágenes y las transforma en greguerías. El último ejemplo de este ítem es: “Carterista: caballero de la mano en el pecho... de otro” (De la Serna, 1955: 60). Son muy pocas, realmente pocas, las greguerías en las que Ramón utilice como recurso los puntos suspensivos. En este caso utiliza esta puntuación para advertir una pausa, cuya pausa a la vez es necesaria para el golpe del humorismo. El carterista señalado es aquel bribón que delinque en la calle hurtando desde la ropa o accesorios de la víctima. La puntuación juega el papel catalizador del humorismo, primero porque informa cuál será la palabra a definir y segundo por la inesperada función de los puntos suspensivos. Así como la metáfora es la dislocación del sentido, acá el punto suspensivo juega un papel similar. Si bien le da el sentido a la greguería, también da el golpe que descoloca, que la mano esté en los bolsillos de otro sólo identifica a la figura del carterista.

3.- Greguerías de cópula verbal

Para continuar en la línea de las definiciones y comparaciones, se revisará aquellas greguerías que, para transitar del elemento A al elemento B, estén unidos por la cópula verbal ser/estar como ocurre, por ejemplo “Los *hai-kai* son telegramas poéticos” (De la Serna, 1955: 59). La presencia de la cópula verbal genera directamente una solución innegable. “*Son*” dice Ramón, son telegramas poéticos, textos breves con sustancia poética. Según el *Diccionario de Retórica* los *Haikú* o *Hai-kai* son “un esquema métrico de diecisiete sílabas distribuidas en tres versos. En él se trata de aproximar, en un salto de ingenio, dos realidades distintas, bien a través de la lírica, bien a través del humor” (1998: 193). De esta cita podemos desprender que en la greguería citada, el haikú es un elemento breve al igual que el telegrama, gracias a ello genera una asociación impuesta a través del verbo, lo que permite esta cercanía irrefutable, por su característica apelativa, por lo tanto el *hai-kai* es un telegrama. *Son* es la conjugación del verbo ser en presente indicativo plural, y se define según la RAE como: “para afirmar del sujeto lo que significa del atributo” (s.f.), de lo que se desprende, una mezcla sutil entre los dos conjuntos de greguerías recién vistos, dado que el significado que se le da es a través del verbo ser. El atributo se lo entrega, también, el verbo, que cumple la función apelativa al entregar una certeza, no un cambio en el significado, ni una comparación entre dos objetos, sino que una verdad tácita, como que los *hai-kai* son telegramas. Esta misma condición se da en: “El hormiguero es el calambre

de la tierra” (De la Serna, 1963: 535). En esta segunda greguería el verbo está en el mismo presente indicativo, pero en singular. Habla de lo general, de todos los hormigueros señalándolos a través del sustantivo en singular.

Las greguerías no tienen un formato pre-establecido, sin embargo, hay greguerías que comparten ciertos patrones que permiten su agrupación, pues comprenden elementos comunes, como el verbo que une la greguería. El transformar lo cotidiano en algo extra cotidiano es parte fundamental del trabajo Ramonista. El verbo utilizado en estas greguerías cumple con las características que el Ramonismo necesita para transformarlo. Cuando hablamos de “un hormiguero” hablamos de todos los hormigueros activos en el planeta (para que exista sensación, debe haber movimiento), es la relación con el adormecimiento de un sector del cuerpo, la tierra es un todo, pero tiene millones de hormigueros que acalambran su gran cuerpo.

En: “El primer trueno es el toque de tambor de órdenes de la tormenta” (De la Serna, 1955: 11), se le da vida a un momento de la tormenta. Nuevamente utiliza el trueno dentro de sus greguerías, establece el paradigma de la naturaleza como un lugar vivo, un lugar que sucede en algunas estaciones del año, como son las tormentas eléctricas y las mueve al sitio de lo no cotidiano. Es normal que a partir de un trueno en medio de una tormenta caiga la lluvia, pero, que ésta sea la orden para que las nubes entiendan el mensaje, es decir, que gracias al trueno se provoque la lluvia es el elemento que desvincula lo cotidiano.

En un último ejemplo de greguerías con cópula verbal: “aburrirse es besar la muerte” (De la Serna, 1963: 535), el elemento A corresponde a: aburrir; luego se sitúa el verbo “ser”; y por consiguiente, el elemento B: besar la muerte. Gómez de la Serna apela a la

muerte a través de la abulia, el aburrimiento, cuya definición es “molestar, cansar, fastidiar” o bien “cansarse de algo” (s/f). El beso para Jean Chevalier en el *Diccionario de Símbolos* (2015), es “una interpretación mística” (p. 187), de la unión mutua, entendiendo un beso como la unión mística. Continúa diciendo que el beso es una unión “de espíritu a espíritu” (187). La muerte, ambivalente para Chevalier, por su característica paradisíaca o infernal, se comporta siempre como el fin absoluto, “es el aspecto precedero y destructor de la existencia. Indica lo que desaparece en la ineluctable evolución de las cosas” (2015: 731). Entendiendo ya, de manera más clara los elementos que componen la greguería, se puede observar de mejor manera la característica apelativa del verbo. Al ser un verbo que enlaza la oración greguerística y que define el destino de la significación. Esta greguería conforma el aburrimiento como la adhesión a la muerte, es decir, que lo más cercano a la muerte es estar aburrido, sin ir más lejos, el verbo aburrir tiene su raíz en el latín: “Ab Horrere”, o “desde el pavor/horror”, es decir, la greguería dice que desde el miedo-horror se besa la muerte. El estar cansado de algo, sin poder remediarlo genera una muerte momentánea. El fin de un momento, la muerte de un momento.

-

4.- Greguerías de la noche

Se revisarán greguerías que tienen como elemento común la noche. En el libro *Automoribundia* (1948) se explicita el miedo a la noche y a la muerte. Según relata el español, por las noches su padre salía de caza: “nunca ya será tan visible la realidad –hasta que no llegue la agonía- como en aquella escena patética, llena de lunas y sombras, en que la hora inquietante de la madrugada era desvelada, como en las cavernas primeras, como en la caverna última” (p. 71). Los ruidos de disparos y la asociación con la muerte que acechaba a su padre, generaba en el pequeño Ramón angustias relatadas de esta manera: “todo ha ido desapareciendo entre nosotros por un desengaño, por una rencilla, por un miedo” (p. 72), el tono triste y angustioso de esta parte de su historia permite esclarecer los temas más recurrentes en su obra, la noche y la muerte. “En la noche helada cicatrizan todos los charcos” (De la Serna, 1963: 380). Para Ramón la noche carga con el terror de lo sombrío, en la noche las líneas se corrompen y deforman, creando imágenes y espacios de perturbación. El temor constante, desde su niñez se ve reflejado en las greguerías. La noche, según el Diccionario de la Real Academia, es aquella “parte del día comprendida entre la puesta de sol y el amanecer” (s.f.), pero el texto también ofrece otra definición, una más cercana a la percepción nocturna de Gómez de la Serna: “confusión, oscuridad o tristeza” (s.f.). La noche es el término del día, está entre el sol que va dejando la claridad del día y, posteriormente el sol que vuelve a terminar la oscuridad nocturna, un ciclo natural. Las pozas que recuerdan el invierno son cristalizadas por el frío nocturno. Una imagen de niñez es correr por las calles pisando charcos cicatrizados de hielo, como dice Ramón, esa es una etapa de la vida del hombre detrás de las greguerías.

Las greguerías de la noche sacan de Gómez de la Serna lo más profundo: “La noche que acaba de pasar se va al mismo sitio en que está la noche más antigua del mundo” (De la Serna, 1955: 477). Notas de un existencialismo incipiente. La filosofía se hace cargo del problema de la vida y las guerras generan un cambio en el paradigma de la existencia.

La obra Ramoniana narra la historia de las noches, las que viajan al mismo lugar de la primera noche, como una leyenda, Ramón ubica lo nocturno como un elemento diferente, que recae finalmente en el lugar donde se almacenan todas las noches. También se puede leer como una ecuación científica, demostrando el inicio de la vida en el universo. Ramón Gómez de la Serna nos entrega una greguería profundamente existencial compuesta por un relato simple sobre un acto cotidiano basado en las leyes de las ciencias naturales.

Las greguerías comparten, gracias a su fragmentariedad, la opción de ser objetos de análisis. “Durante la noche, el gobierno está crisis total” (De la Serna, 1917: 256). Las apreciaciones políticas o sociales de Gómez de la Serna normalmente las refleja a través de greguerías. En este caso, mientras todos duermen, mientras la oscuridad acapara el país, se observan las problemáticas más grandes, pues la noche “simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de vida” (Chevalier, 2015: 754), demostrando la cualidad nocturna en su fase de rebeldía. En la noche se reúnen y organizan a espaldas del poder.

Las greguerías sobre la noche se configuran desde la etapa inicial de Ramón Gómez de la Serna, mientras fue niño, la oscuridad nocturna acaparó sus sueños y pesadillas. La cercanía de la noche con la muerte y con el silencio generaron una gama importante de greguerías en las que se observa de manera más transparente al autor español.

5.- Greguerías de preguntas

Las greguerías de preguntas no siempre tienen resultado, es decir, no siempre concluyen con una respuesta. No se deben dejar cabos sueltos, o mejor dicho, no tantos. Las greguerías de preguntas a veces responden, ¿qué tipo de respuestas? A estas alturas ya se conoce bastante la escritura de Gómez de la Serna. Quizás una respuesta cargada de humorismo no debería espantar, sólo sorprender.

“¿Y si las hormigas fuesen los marcianos establecidos en la tierra?” (De la Serna, 1963: 325). Esta greguería no cuenta con una respuesta, tampoco cumple con los elementos A y B, sino que sólo con uno de ellos, es, por lo tanto, una pregunta retórica, una pregunta que no se podría responder, sino es con humorismo. Esta pregunta no es un planteamiento científico, es un vuelco en el pensamiento absurdo, una pregunta para los Marcianistas, diría el propio Ramón. Al comenzar con Y, enfatiza la frase que viene inmediatamente, pues como dice la RAE, la letra o fonema Y es “a principio de período o cláusula sin enlace con vocablo o frase anterior, para dar énfasis o fuerza de expresión a lo que se dice” (s.f.). Por lo tanto, entre pregunta y afirmación, la greguería se explica para obtener el resultado que ofrece el humorismo.

Siguiendo en la línea del absurdo, o de las temáticas absurdas, podemos leer “¿Qué cosa de lagarto tienen los pepinos?” (De la Serna, 1929: 114). De la Serna busca generar una comparación entre una verdura y un animal. Así la forma del pepino, alargada y con leves puntas que sobresalen de su coraza, genera para Ramón, una similitud con el animal. La

greguería nos obliga a ir a las dos imágenes, a buscar -de manera obligada- el símil en forma y también podemos acercar la proposición al color que ambos poseen.

La greguerías de preguntas juegan con el lenguaje y con la forma, gracias a la búsqueda de lo novedoso, de lo no escrito.

Nuestro autorno tiene límites para escribir greguerías: “¿Oyes ese olor? –dijo ella en el jardín” (De la Serna, 1955: 121). En primera instancia, parece una pregunta mal expresada. “Ella” hace una pregunta que disloca la realidad. En una segunda mirada se lee la greguería desde la figura retórica de Sinestesia: “Consiste en la asociación de elementos que provienen de diferentes dominios sensoriales” (Marchese, 1998: 385). La audición y olfato, ambos sentidos buscan encontrar la mejor percepción, una pregunta sinestésica en un jardín, donde los olores y sonidos emergen desde distintos sectores.

Finalmente una greguería que sí tiene una respuesta: “¿qué lee el jardinero? Hojas... hojas de almanaque” (De la Serna, 1955: 62). Casi como una adivinanza, esta greguería logra dar el paso final, según el cual, por pregunta debería existir respuesta. En esta greguería, la respuesta es lo inesperado. Una vez más utiliza el recurso de los puntos suspensivos, dándole un factor, valga la redundancia, de suspenso al momento de leer el final. Usualmente el jardinero es quien arregla las flores y barre las hojas, la traslación del significado de hoja planta-árbol a hoja de lectura-libro es el elemento inesperado y humorístico en la greguería.

6.- Greguerías de errores (o inesperadas)

Las greguerías que más utilizan el elemento humorístico son aquellas greguerías que cambian radicalmente el tema inicial. Así como algunas preguntas terminan generando un vuelco sustancial, las greguerías que conservan los elementos A y B cuya proposición se vuelca y gira inesperadamente se vuelven absolutamente humorísticas. Más allá de generar un contra-discurso o errar en una conversación lo que busca Gómez de la Serna es establecer el error dentro de distintas situaciones a las que se expone una greguería.

Por otra parte, Ramón ya ha establecido que las greguerías no las explicará y que surgen de él como parte de su biología.

En la greguería: “El suicida quiso cerrar los ojos para no ver la muerte, pero se le quedaron abiertos” (De la Serna, 1955: 479), los elementos que componen la lógica de la greguería se ven trastocados, recurre a lo inverosímil para establecer el canon del error o aquello que no debió suceder.

Otro recurso para generar greguerías del error, es utilizar condiciones como la pérdida de la memoria, el juego visual de las greguerías y este micro-relato que establece en cada una de estas unidades literarias permite descubrir los mundos que va creando en pocas palabras. “¡Qué sabana más dura! (Era su losa.)” (De la Serna, 1955: 221). Da la impresión que un hombre o mujer de avanzada edad, exclama por sus sábanas, confundiendo materiales. En esta greguería el recurso es el paréntesis. El hablante exclama su problema con la ropa de cama y por detrás, como si fuese una representación teatral, otro personaje le

cuenta al público de qué se trata la situación realmente, sin que oiga la voz principal. El vuelco de la greguería es rápido, la transición de elemento A hacia elemento B es muy breve. El primer elemento está envuelto entre signos de exclamación, lo que le da a la greguería una fuerza distinta a otras greguerías que no figuran con estos signos. El exclamar llama al grito, a la urgencia, mientras que el paréntesis entrega el silencio y la calma. Ambas proposiciones se acentúan en la greguería y dialogan para encontrar el punto de humorismo.

“Tenía tan mala memoria que se olvidó que tenía mala memoria y comenzó a recordarlo todo” (De la Serna, 1955: 221), en la misma línea del olvido surge un doble problema y así como en la matemática menos por menos es más, acá la ecuación se vuelve una greguería.

Los errores son parte de la humanidad desde el principio de la vida. Sin errores no hay aprendizaje dicen los filósofos más antiguos. En “Al dejarse la barba se quedó calvo porque no tenía reservas capilares para tanto” (De la Serna, 1955: 118), la barba es “símbolo de virilidad, de coraje y de sabiduría” (Chevalier, 2015: 177), para poder obtener los poderes simbólicos que entrega la barba, perdió su cabello.

A medida que se conocen más greguerías, se obtiene un panorama más amigable, una cercanía para su lectura. Se comprende la no-lógica de estas frases y la capacidad innovadora de su creador, permitiendo la lectura de ellas como un mundo en que las leyes Ramonianas establecen constantes quiebres en la realidad.

7.- Greguerías “tipo” parónimos

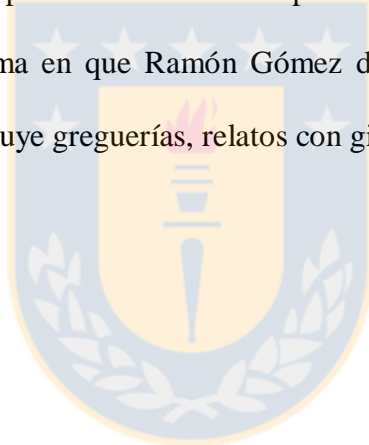
La paronomasia es un recurso literario que proviene de los parónimos, palabras similares en su escritura, pero que no responden al mismo significado. Según el diccionario de Angelo Marchese: “Paronomasia es una figura morfológica que se produce al colocar próximas en el texto dos palabras fónicamente parecidas una a la otra” (1998: 312). Por lo tanto, la paronomasia es un juego fónico, muy utilizado en la poesía, y que como recurso entra muy bien en la estética Ramoniana.

Un ejemplo: “El que no deja deudas, deja deudos” (De la Serna, 1963: 261) es del tipo más común de encontrar; greguerías muy breves, separadas por una coma. La puntuación en las greguerías es sumamente importante, esto porque la brevedad de estas oraciones se complejizan en la medida que la utilización de los rasgos extra-lingüísticos, generan la connotación a la finalidad de la greguería. En este caso, la pausa es corta, enseña el parónimo y da el giro a la greguería.

“Después de pegar muchos sobres, ensalivándolos con la lengua, sentimos dentro de nosotros un fenómeno pegaminoso como si se nos hubiese pegado el alma al cuerpo” (De la Serna, 1923: 170). La palabra “pegaminoso” está situada en función de despertar inquietudes respecto de sí misma. Por supuesto, la palabra no existe, sino que el juego de paronomasia, sin necesariamente estar explícito, es con la palabra “pecaminoso”, que se refiere al pecado, moralmente castigado por algunas religiones, mientras que su parónimo

está para entender, en un sentido figurado, lo pegajoso de cerrar envíos de cartas. Lo interesante es el término previo a pegaminoso, “fenómeno”, término que entrega una distancia inmediata, se distingue sin problemas la mirada fenomenal de la palabra nueva.

La escritura de Gómez de la Serna responde a breves ficcionalizaciones, mundos efímeros y veloces. Las greguerías, para responder al llamado de Ramón para escribirlas en los bancos de las plazas deben ser así. “Le decía siempre: “vida mía”, pero un día se equivocó y dijo: “Viuda mía”. Murió aquella noche” (De la Serna, 1963: 1207) en esta greguería, sólo una “u” complica la situación al extremo de matar a un personaje en el mundo Ramoniano. Si bien los parónimos son más explícitos en la literatura más clásica, lo que se ha mostrado es la forma en que Ramón Gómez de la Serna, utilizando palabras fonéticamente similares, construye greguerías, relatos con giros sustanciales.



8.- Greguerías para aconsejar

Las greguerías para aconsejar tienen una característica única, contienen un mensaje a través de un comentario o de alguna máxima. Los consejos sirven para orientar alguna circunstancia en particular, alguna determinación que esté en duda. “No llesves el corazón en la mano, se te va a perder” (De la Serna, 1955: 117). Gómez de la Serna nos entrega un mensaje para no olvidar. El juego se advierte en la correlación existente entre un mensaje aconsejable que se transforma en greguería, la que se genera a través de una metonimia en el primer elemento greguerístico: “corazón en la mano”, cuya negación al comienzo indica la presunta greguería para aconsejar. Luego de la coma viene el desenlace, final trágico, pero evitable, como una causa efecto: si avanzas, no retrocederás. Así mismo: corazón en la mano, corazón perdido.

La otra línea en las greguerías para aconsejar, tiene una relación formal más parecida a los refranes. El diccionario de la RAE dice que un refrán es un “dicho agudo y sentencioso de uso común” (s.f.). Por lo tanto, un refrán está aprobado por las leyes de la sociedad a niveles de idiosincrasia. Los refranes son históricamente conocidos y de uso popular. Gómez de la Serna no quiere quedarse atrás, y como las greguerías tienen un símil a los refranes, utiliza este mismo formato para transformarlo una frase greguerística. “La naturaleza es así. No hay aceituna igual a otra” (De la Serna, 1929: 69). Al utilizar el verbo *Ser* genera, como revisamos en el ítem de greguerías con cópula verbal, un apelativo en el elemento A: La naturaleza es así, no existen más explicaciones. El elemento B está separado por un punto seguido. Al ser oraciones que pueden dividirse y convivir por sí solas, representan, que la figura de la greguería es un almacenaje de oraciones en las que, al

reunirlas se transforman y comparten esta unidad. No existen aceitunas iguales, porque la naturaleza es así: esta reflexión contiene el mismo fin, resaltar que las aceitunas no son iguales. Sin embargo, el formato, para obtener mayor credibilidad y ser lo más parecido a un refrán, necesita iniciar la oración con una apelación innegable: la naturaleza es así.

Veíamos en el capítulo anterior que Ramón Gómez de la Serna tiene la habilidad y el ego para referirse a cualquier tipo de disciplina o tema existente. Por lo tanto, que decida crear refranes (contundentemente preparado como greguería) o consejos es parte de su hábitat, del Ramonismo.



9.- Greguerías de Reloj

Las greguerías sobre relojes o sobre el tiempo en Ramón Gómez de la Serna son muchísimas. Esto se debe a la sensibilidad que tiene Ramón sobre el tiempo y los ciclos, como ya hemos revisado en ítems anteriores. Para la Rae el reloj es:

Máquina dotada de movimiento uniforme, que sirve para medir el tiempo o dividir el día en horas, minutos y segundos. Un peso, un muelle o una pila producen, por lo común, el movimiento, que se regula con un péndulo o un volante, y se transmite a las manecillas por medio de varias ruedas dentadas. Según sus dimensiones, colocación o uso, así el reloj se denomina de torre, de pared, de sobremesa, de bolsillo, de muñeca, etc. (s.f.).

Mide el tiempo y divide el día, por lo tanto el objeto señalado ubica al ser humano dentro de un orden que se establece desde números correlativos con la misma idea cíclica de la vida en la que el curso de las horas es absolutamente incuestionable e imposible de detener. Para Chevalier, “simboliza la caída perpetua del tiempo (...); su flujo inexorable, y por tanto su consumación en el ciclo humano con la muerte” (2015: 877), que es el resultado final por más operaciones, filosofías o religiones que existan, es el mismo camino que tomamos todos al minuto de nacer.

Como hemos revisado, la muerte es un tópico para Ramón Gómez de la Serna y juega un papel importante a la hora de revisar sus creaciones donde observamos la constante muestra del temor que de una u otra manera se siente por esta sensación de fin, de (auto) destrucción. “El reloj no existe en las horas felices” (De la Serna, 1955: 218). El

irremediable paso del tiempo, para Gómez de la Serna no es un tema fácil de abordar, quizás por lo mismo lo trabaja en reiteradas oportunidades. Los relojes para Ramón son la cápsula del tiempo, aquella donde Cronos ha dejado su legado cíclico e inevitable: “Damos el reloj al niño para que juegue con la noción más terrible de la vida, que es la del efímero tiempo, y nos choca que lo estrelle contra el suelo con ira irresistible” (De la Serna, 1955: 116). Sin ir más lejos, en esta greguería le agrega el adjetivo de “terrible” al tiempo. Muestra la sensación de rabia a través de un niño, época donde se gesta la idea–reitero- del tiempo, la muerte y la noche. Ramón sabe que puede escribir y escribir greguerías que provoquen al tiempo y a la muerte, que puede detenerlo en la ficción. Puede eliminar días, como en la novela *El Incongruente*, pero el reloj es quien manda, él no determina cuando ha de detenerse.

“Cuando sorprendemos a alguien poniendo en hora a un reloj de pared parece que le sorprendemos haciendo trampa” (De la Serna, 1923: 173). Con algo de astucia se puede dominar las horas, pero el tiempo sigue corriendo. Ramón Gómez de la Serna lleva consigo un reloj de bolsillo ya que era parte de su vestimenta y extrañamente, era así como, controlado por su peor enemigo, convivía con él a diario. El reloj, terrible objeto contenedor de vida, ocultábase en la sombra de los bolsillos de sus chaquetas. Una relación de temor y aceptación.

“-Ese tictac tiene una cojera- dije oyendo aquel reloj” (De la Serna, 1923: 173). La obsesión del autor con el tiempo lo conduce a adquirir un amplio conocimiento relojero. Reconoce los sonidos, sabe cuando un reloj falla. El tiempo es irremediable, decía en una greguería previa. El paso de su vida, el autoexilio a Argentina, los viajes, sus libros; todo dominado por el tiempo.

Las greguerías sobre relojes se entienden desde la lógica Ramoniana como el problema del tiempo. La configuración del objeto debe ser completa, pues lo conoce a la perfección: “Aquel tipo tenía un tic, pero le faltaba un tac, por eso no era reloj” (De la Serna, 1955: 117). Si el tic-tac no está en su plenitud, no responde a la máquina del tiempo. Si bien es un juego de palabras entendemos que el tic es una reacción involuntaria del cuerpo, que se reitera en varias oportunidades en una misma persona, pero al ser parte de la onomatopeya del reloj, el juego de sonidos transformaría a una persona con tic y un tac en un reloj. Pues sabemos que hay objetos que en nuestro mundo cumplen ciertas funciones, pero en el mundo Ramoniano exhiben otras cualidades. Lo hemos visto transformar palabras, u objetos con algunos razonamientos humanos. Y en este caso, ver un hombre-reloj, no debería despertar sospechas, pues está dentro de un mundo posible dentro del universo de las greguerías.

“La calavera es un reloj muerto” (De la Serna, 1955: 314). La situación del tiempo en los autores parte de una revisión constante. Es parte del ciclo que la muerte detenga al hombre, pero no a la existencia. Sin embargo, Ramón Gómez de la Serna sitúa al reloj como una máquina del tiempo que el mismo hombre ha creado para creer que puede dominarlo. Es una manera Ramonista de decir “no hay tiempo que perder”, pero ya está perdido. Al no ser así, al morir el hombre, muere también el objeto.

10.- Greguerías de Hipérbole

Las distinciones realizadas en el libro *Ramonismo*, sobre las observaciones de los distintos tipos de casas, los distintos tipos de buses, y otros objetos que señala, a los que les entrega características que le permiten configurar un tipo de “cualquier cosa” a través de descripciones u otros elementos relativos a la greguería. Por ejemplo, observa tipos de sujetos: “Era tan fresco aquel tipo, que cobraba un seguro de maternidad” (De la Serna, 1929: 76). Desarrolla parte de sus greguerías en buscar el tipo de personas, catalogarlas y situarlas en las greguerías para que conformen parte de su escritura. “Era tan moral que perseguía las conjunciones copulativas” (De la Serna, 1963: 943). Reconoce dos tipos: el moral y el fresco, ambos personajes que hiperboliza para construir un imaginario de ellos. “Tan impaciente estaba por tomar el taxi, que abrió las dos portezuelas y entró por los dos lados” (De la Serna, 1955: 119), aquí la velocidad del día, el cambio de vida que se estaba desarrollando a principios del siglo pasado es retratado por Gómez de la Serna a través de este tipo de greguerías. El poli-funcional *Tan* se define según el Diccionario de la Real Academia, diciendo que “Ante adjetivos y adverbios, indica que la magnitud designada es semejante a otra mencionada o consabida” (s.f.). Es que “tan” o “tanto era que” permiten la introducción de la hipérbole a la greguería. Su función es desligarse de lo normativo y acceder a los espacios más exigüos de la observación. La mirada fija de Ramón reconoce a estos personajes y los caracteriza a través de la hipérbole.

La hipérbole es: “figura lógica que consiste en emplear palabras exageradas para expresar una idea que está más allá de los límites de la verosimilitud” (Marchese, 1998:

198). La exageración tiene como base a Tan cuyo valor es el potencial en las greguerías de este apartado. Marchese y Forradellas le atribuyen otra carga a la hipérbole: “frecuentemente la hipérbole adquiere un sentido cómico, que patentiza la desproporción entre las palabras y la realidad” (p. 198). La desproporción o la desconfiguración de la realidad es lo que Gómez de la Serna ha trabajado durante toda su carrera literaria. En las muy distintas greguerías y también en sus ensayos, en toda índole Ramón establece su visión de la realidad y del arte, configurando un paradigma, una filosofía. La hipérbole frecuenta las greguerías para dar un golpe exagerado a la visión del humorismo, sin caer en la ironía por supuesto, siempre manteniendo los límites del humor del Ramonismo.



11.- Últimas greguerías:

Se ha dejado en evidencia la estética que trabaja Ramón Gómez de la Serna señalarla, gracias a ella la greguería no es una forma absoluta, la greguería muta según las necesidades del escritor. En este apartado revisaremos unas últimas greguerías que buscan mostrar las líneas distintas que entregan diferentes mensajes o tratan sobre otros temas.

Algunas de estas greguerías responden a la visión que Ramón tiene del contexto político y social: “El capitalista es un señor que al hablar con vosotros se queda con vuestras cerillas” (De la Serna, 1955: 60). El discurso que se maquina es a través de su propia estética, no deja de lado su visión como artista dentro de un momento histórico tan desbordante en lo mediático por eso escribe “Los hijos de los prestamistas salen escapados la noche del sábado en la motocicletas de la usura” (De la Serna, 1923: 171). Si bien Gómez de la Serna no fue un activista político o un hombre definido en líneas partidistas, construyó un discurso propio y vivió consecuente a su ideología, desde este tipo de greguerías hasta su autoexilio en Sudamérica.

Europa está en caos y las naciones luchan para obtener poder, Ramón utiliza las greguerías para manifestar su posición histórica respecto de las influencias políticas de los gobernadores Europeos: “El deseo del rayo es plantar en el suelo un árbol eléctrico” (De la Serna, 1923: 234). El rayo está asociado a Zeus, el dios más importante para los helénicos, y se entiende como: “arma de Zeus, forjada por los cíclopes en el fuego (símbolo del intelecto)” (Chevalier, 2015: 871). Es el arma principal del dios griego. Con los rayos

controla los sucesos terrenales y mantiene el orden: “El poder expresa más una asimilación de las fuerzas de la naturaleza sobre el mundo animal, que un dominio abstracto o sobre los demás hombres de la tierra” (Cirlot, 2000: 368), por lo tanto esta greguería se corresponde con la definición de poder descrito por Juan Eduardo Cirlot, en la que la naturaleza es el motor principal del orden natural y del ciclo de la vida. El rayo está asociado al poder, por tanto, si analizamos esta greguería desde un subtexto, se puede comprender de la siguiente manera: el rayo como una fuente de poder terrenal. El deseo sería establecer sus propias leyes sobre un territorio en particular.

La versatilidad de las greguerías ahonda su cualidad fragmentaria, pues luego de leer la anterior greguería, aparece de pronto una de corte existencial: “Sólo al morir nos acordamos que ya lo estuvimos antes de nacer” (De la Serna, 1955: 217) o bien algo como: “Los que no quieren que se fume en el vagón no comprenden que si la locomotora no fumase no se movería el tren” (De la Serna, 1955: 313). El mundo para Ramón es desplazable, y al entenderlo así, reacciona constantemente moviéndolo de un lugar a otro. Es por ello que las greguerías contienen una parte de su yo escritor más transparente, porque son pequeños detalles que han manifestado el pensamiento más cercano a su personaje.

Ramón Gómez de la Serna ha entendido durante su carrera, que vivió en medio de las vanguardias y que los diálogos artísticos siempre estarían presentes, por eso no es extraño encontrar greguerías sonoras: “RRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRRR” (Un regimiento en marcha)” (De la Serna, 1955: 477). Bien podría pasar como parte del manifiesto futurista, o un avance de la poesía de Nicanor Parra. Pero se desmarca de las generalizaciones, del pasado y del futuro, sólo gracias a las greguerías, formato único y propio de Ramón.

Otras greguerías parecen ilustraciones: “Colgó tantos guantes de la cuerda del lavadero, que pareció tender una ovación de aplausos” (De la Serna, 1963: 706). La capacidad descriptiva de Gómez de la Serna no limita imágenes y adquiere una valoración estética propia, una valoración que va desde el proceso observador hacia la escritura precisa, descriptiva y poética. “La tiniebla se bebe el rojo licor del crepúsculo” (De la Serna, 1955: 138) Claramente la imagen que establece del ocaso o del tendedero lleno de guantes moviéndose al son del viento, son imágenes posibles. No entrega una imagen del inconsciente o de un mundo distópico, sino que a través de las greguerías observa el mundo. Es propio del Ramonismo, ejecutar la realidad según cánones estéticos basados en la brevedad y el humorismo.

“Cuando la mujer pide ensalada de frutas para dos, perfecciona el pecado original” (De la Serna, 1955: 61). La escritura en el Ramonismo permite involucrar las esferas, de todos los lugares y reunirlos para un diálogo, para formular breves relatos literarios y entregárselos al humorismo para que éste lo descentre y reconfigure. La ensalada de frutas juega el papel de manzanas pecadoras. Al ser muchas frutas, más el símbolo de una mujer quien lo pide, termina reuniendo los elementos necesarios para centrar la mirada en el primer capítulo del Génesis, libro cristiano.

Finalmente, para cerrar las greguerías para compartir, debemos entender que existe una mirada transversal respecto del mundo, vivir en un territorio complejo, en un contexto difícil. El verbo “existir” se trastoca en mucha de las greguerías, y por ello la definiremos: “dicho de una cosa: Ser real y verdadera” (s.f.). Que se entiende, físicamente por: “estar vivo” (s.f.). Ser visto y poder ocupar un lugar en el mundo.

Bajo esta lógica, Gómez de la Serna advierte: “Consejo súperfilosófico: “Hágase una fotografía y si sale es que existe” (De la Serna, 1955: 83). Una greguería de este tipo es la máxima expresión de la ironía, el humor y la relación directa con el entorno intelectual de Gómez de la Serna y su contexto. La visión humorística y la capacidad de establecer un diálogo directo con la literatura.

La greguería citada está escrita como ofrecimiento de una solución para la sobrevalorada filosofía, sin embargo parece también ser sátira de estos mismos pensadores. La idea es jugar con el miedo humano respecto de la existencia y llevarlo al plano del humor donde la fotografía asume la responsabilidad de generar la respuesta válida para el conflicto existencial del hombre.

La otra relación con esta fórmula data de la obra de William Shakespeare *Hamlet*, en el monólogo⁶ que Hamlet (el personaje) dirige sus pensamientos de manera filosófica, dando cuenta del paradigma vida/muerte, “ser o no ser”, la clásica frase extraída de esta obra. Sin embargo la problemática existencial tiene como antecedente la obra de Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*⁷, en la que Segismundo cuestiona la realidad y la vida onírica, desacreditando su propia existencia.

La fórmula se mantiene. Hay elementos del diario vivir, hay juego lingüístico, hay ironía por ende hay humorismo.

⁶ “Ser o no ser, la alternativa es esa”. Shakespeare, William. Tr. Guillermo Macpherson. *Hamlet*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2003. pp 63. Tercer acto, primera escena.

⁷ “Yo sueño que estoy aquí/ destas prisiones cargado/ y soñé que en otro estado/ más lisonjero me vi”. Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra, 2005. pp 164-165. Último texto de la segunda jornada.

Gómez de la Serna indica que si en la fotografía aparece, es porque existe. La reflexión que Gómez de la Serna propone sobre la vida dice relación con desmentir el tan publicitado destino, establecer que la vida o la existencia es tan delicada que no se logra percibir. Establecer que la existencia es tan débil como una fotografía y a la vez, es una cruda mirada que tiene respecto de los hombres y de la sociedad.

La capacidad reflexiva se ve trastocada en la greguería, su reflexión se reduce a la suerte, una fotografía en la que después de ver el revelado podrá dar cuenta de su existencia. La sociedad ha perdido el tiempo para poder descubrirse, como ha perdido su identidad, la idea de felicidad, de orden, de responsabilidad entre unos y otros cayendo inapelablemente en un período en el que la vida se resuelve entre el trabajo y el dinero, entre una resolución armamentista y otra política respecto del resto del mundo.

“¿Quién nos asegura que los humoristas no estén atormentados por el absurdo y la crueldad de la vida y no intenten superarlas fingiendo creer que la vida es un juego?” (Escarpit, 1962: 86). En las greguerías el juego de traslación de significados y realidades ayudará a comprenderlo que los autores tratan de confesar, un mundo expuesto a la pérdida de identidad, a los temores mundanos, mostrándolos en situaciones absurdas, irónicas y grotescas con el fin hiperbolizar la situación. “El amarguismo hace doloroso y antipático el humorismo” (Gómez de la Serna, 1943: 197).

7.- Conclusiones

La escritura de Ramón Gómez de la Serna se establece dentro de una concepción que no está físicamente tratada. Hemos recorrido estas páginas para ir dilucidando aquellos lugares que Ramón entrega, y así acercarnos a una estética propia del autor.

Ahora podemos decir que esta estética se configura de algunos elementos que son precisos: primero es necesario entender el humor utilizado por el Ramonismo, un humor llamado humorismo, que surge como concepto luego de una historia del humor y la risa que ha acompañado al hombre desde hace varios siglos atrás.

Si bien la revisión sobre la evolución del concepto humor es un trabajo basado en textos enmarcados en momentos históricos precisos, se busca generar una concepción del cómo a finales del 1800 surge éste término llamado *humorismo*, cuya definición está enmarcada en la poca risibilidad o desde la base de lo intelectual para generar humor. Ramón Gómez de la Serna acuña este concepto para hacerlo parte importante de su trabajo como escritor vanguardista.

Saber que Ramón fue un escritor de lo nuevo es un segundo paso, es entender gran parte de lo que significa él en la literatura: breve, fragmentario, lúdico, conceptos que vinculan características del género lírico según Kurt Spang, respecto de lo que él llama *Instantáneo* pues no tiene historia, ni una lógica temporal, lo que es, en resultado su marca más importante, creando unidades literarias de corta extensión vinculadas con la falta de cohesión narrativa, llamadas greguerías.

Ya en un segundo capítulo aparece la figura Ramoniana en su contexto, los inicios del español a través de sus escritos ensayísticos, críticos y también su incipiente carrera de poeta. Se da a conocer la figura del escritor dentro de sus propios textos, y de algunos conocedores de su obra, quienes establecen la figura de Ramón como un renovador. Surge, por lo tanto, el Ramonismo que es la vida literaria del solitario Ramón Gómez de la Serna, un Ramonismo sobre todo avasallador por su larga bibliografía, en las que las greguerías aparecen constantemente. La greguería nunca se dejó de escribir, hasta la muerte de Ramón Gómez de la Serna.

La greguería, por lo tanto, se define en la medida que Ramón las escribe, y las vuelve a escribir. Sabremos a la perfección que “no” es una greguería, lo que nos invita a un constante leer y releer. Las greguerías hacen al Ramonismo, fluctuar en la realidad, pulular entre la vida y la literatura, les gusta aparecer de sorpresa en otros libros.

Otro elemento clave en la idea estética del madrileño es la visualidad, porque las greguerías necesitan de la carga de la imagen, de esa consistencia que entrega un relato de estas características, a través de la metáfora, de la comparación, de la paranomasia, etcétera, distintas figuras retóricas que alimentan la semántica de la greguería, pues apoyan a la característica visual, recursos que son parte de la lírica y contemporánea, en palabras de Spang, y esto provoca que la greguería se pueda leer como micro-relato, que, a pesar de su brevedad, tenga un inicio y un fin.

La greguería se transformará, queriéndolo o no, en un correlato en la vida de Ramón. Tanta es la cercanía, tantas greguerías escribió que su vida, sus pensamientos, su yo más íntimo fue reflejado en estas breves oraciones.

El contexto para Ramón es propio de la renovación de la literatura, de la deshumanización del arte en general, por tanto, aproximaciones a las vanguardias siempre tuvo en su vida, revisamos cómo se fue dando esta soledad creadora, como llega a crear el Ramonismo. Y hablamos de Ramonismo cuando reunimos el humorismo, la brevedad, la metáfora (o la visualidad) en una sola greguería, cuando leemos libros en los que esperamos encontrar una poética llena de conceptos definidos, pero sólo encontramos relatos y definiciones ficticias.

Finalmente, y en la última parte del capítulo tercero, luego de desenterrar conceptos, erigir una estética, develar el humorismo, se puede analizar las greguerías. Según formatos similares o bien a través de un análisis semántico. Desprendemos que Gómez de la Serna ubicaba al mundo en un sitio modificable, cuyo espacio no tenía sólo que pertenecer a un universo, nos enseña diferentes mundos, nos atrapa en una lectura fragmentada, atemporal, simple y humorística. Ramón es capaz de congelar el tiempo, de trasladar el pasado o el futuro al presente. Nos adjunta a las greguerías, nos hace participar de ellas, nos llena de preguntas y momentos después nos llena de definiciones y reflexiones.

A través de un análisis que fue fragmentado, como su literatura, con la idea de concebir una idea de reunir greguerías que abordaran temas, situaciones o factores léxicos comunes, para invitar al lector a observar las cualidades que ya se exhibían en la parte teórica de esta tesis. El análisis permite desarrollar de manera práctica los conceptos tratados a lo largo de estas páginas, y así entender con claridad el formato de las greguerías, las particularidades propias de un género con la brevedad de éstas.

El humor y la estética en Ramón Gómez de la Serna tiene un mundo aun por descubrir. En esta investigación se logra –dentro de sus posibilidades- dar un paso a lo que en el futuro, se buscará obtener. Con más claridad y madurez, poder descubrir a este creador desde su más íntima base literaria, poder entregar una estética más clara para otorgarle la calidad de “influencia” en escritores latinoamericanos, develar su recorrido y establecer los nexos que tuvo en su estadía en Argentina y sus visitas a nuestro país.



8.- Bibliografía

Alonso, María Nieves et al (2007). “Habremos de reír, nos alegraremos, habrá deleite” pp.. Reflexiones sobre la risa (1ra/parte). *Revista Atenea*, vol. 497 (11), pp. 11- pp. 40

Aristóteles (1974). *Poética*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Baroja, Pio (1993). *La caverna del Humorismo*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.

Bajtín, Mijail. (1995). *Cultura de la Risa*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Baudelaire, Charles (1988). *Lo cómico y la caricatura*. Madrid, España: Editorial Visor.

Blanco Aguinaga, Carlos (2000). *Historia social de la literatura española*. Madrid, España: Ediciones Akal.

Breton, André (2002). *Antología del humor negro*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.

Bonet, Juan Manuel et al (2002). *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna: y un apéndice circense*. Madrid, España: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.

Camón Aznar, José (1972). *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid, España: Editorial Espasa-Calpe.

Campano, María Isidora (2012). El humor como vanguardia y arte nuevo. *Revista online Dominios Perdidos*. Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Recuperado de <http://www.letraspuc.cl/index.php?option=com_content&id=1904:el-humor-como-vanguardia-y-arte-nuevo&catid=80:dominios-perdidos&Itemid=525>

Cassinós-Asséns, Rafael (1919). *Poetas y prosistas del 900*. Madrid: Editorial América.

Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. (2015). *Diccionarios de Símbolos*. Barcelona, España: Editorial Herder.

Cirlot, Juan Eduardo (2000). *Diccionarios de Símbolos*. Barcelona, España: Siruela.

De Staël, Mme (1959). *De la littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. pp. 180. Recuperado de :

<https://www.unil.ch/files/live/sites/fra/files/shared/Histoire%20litteraire/Mme_de_Stael.pdf>

Debicki, Andrew (1997). *Historia de la poesía española siglo XX*. Madrid, España: Editorial Gredos.

Eastman, Max (1952). *Enjoyment of laughter*. Estados Unidos: Hacylon House.

Escarpit, Robert (1962). *El humor*. Madrid, España: Editorial Eudeba.

Gómez de la Serna, Ramón (1955). *Antología*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Gómez de la Serna, Ramón (1948). *Automoribundia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana.

Gómez de la Serna, Ramón (1994). *Greguerías*. Madrid, España: Editorial Castalia.

Gómez de la Serna, Ramón (1943). *Ismos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Poseidón.

Gómez de la Serna, Ramón (1943). *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana

Gómez de la Serna, Ramón (1929). *Novísimas*. Madrid, España: Ernesto Giménez.

Gómez de la Serna, Ramón (1923). *Ramonismo*. Madrid, España: Editorial Calpe.

Gómez de la Serna, Ramón (1963). *Total de greguerías*. Madrid, España: Aguilar.

Gómez de la Serna, Ramón (1998). *Una teoría personal del arte*. Madrid, España: Editorial Tecnos.

Gullón, Germán (1977). *Surrealismo/Surrealismos; Latinoamérica y España*. Filadelfia, Estados Unidos: University of Pennsylvania.

Herzen (1954). *Sobre el arte*. Moscú, Rusia: Ed. Iskousstvo,

Ilie, Paul (1972). *Los Surrealistas españoles*. Madrid, España: Editorial Taurus.

Le Bigot, Claude (2015) Ensayo brevoria: hacia una estética de lo breve. *Revista del centro de letras hispanoamericanas*, vol. 24 (29), pp. 121- pp. 141.

Martos Núñez, Eloy. Martos García, Aitana (2016). “*La mirada poética y El Rastro de Ramón Gómez de la Serna: tradición y modernidad*”. *Anclajes XX*. 3. Recuperado de: <DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2016-2033>>

Mopty de Kiorcheff, Ana María (2003-2004). Greguerías y microrrelatos. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios de la Universidad de Tucumán*.

Nicolás, César (1988). *Ramón y la Greguería: Morfología de un nuevo género*. Madrid, España: Publicaciones Universidad de Extremadura.

Ortega y Gasset, José (1966). *Obras completas*. Madrid, España: Ediciones Castilla S. A.

Pirandello, Luigi (1999). *Humorismo*. Ediciones elaleph.

Rico, Francisco. *Historia y crítica de la Literatura Española* Vol. 6. Madrid: Ediciones Crítica, 1980.

Salinas, Pedro (2001). *Historia de la Literatura española del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Steimberg, Oscar (2001). Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico.

Signo y Señal (Nº 12) pp.98 - pp.118. Recuperado de

<https://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Academico/04/AnalisisHumor.htm>

