

IN THE BEGINNING WAS THE METAPHOR:
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA'S PAPER WAR

En el principio fue la metáfora: la guerra de papel de Ramón Gómez de la Serna

Andrea Baglione
Universtà degli Studi di Genova

Fecha recepción 20.10.2014 / Fecha aceptación 06.04.2015

Resumo

Este estudio pretende explicitar la actitud de Ramón Gómez de la Serna con respecto a la Primera Guerra Mundial. Se han estudiado, para ello, las cartas que el autor envió desde Francia e Italia a sus amigos de Pombo en los años 1917 y 1918; se ha intentado, además, mostrar cómo la crisis social y cultural del siglo XX y la misma Gran Guerra condicionaron el estilo y la estética de Ramón profundizando algunos aspectos de las obras publicadas en 1917, *El Circo y Senos*.

Palabras clave

Ramón Gómez de la Serna, Primera Guerra Mundial, vanguardias, Ramonismo, metáfora, perspectivismo, descomposición.

Abstract

This study tries to identify the attitude of Ramón Gómez de la Serna during the First World War. The subject of the study are letters he sent from France and Italy to his friends in Pombo between 1917 and 1918 and the effects of the crisis of the 20th century and of the war on Gómez de la Serna's aesthetics and literature, especially in his books published in 1917, *El Circo and Senos*.

Key words

Ramón Gómez de la Serna, World War One, vanguards, Ramonism, metaphor, perspectivism, decomposition.

Irritar, asombrar, causar miedo, e incluso divertir, son funciones del escritor importante.
Los que no lo son, aburren.
Gonzalo Torrente Ballester

Introducción. Ramonismo, gran guerra y vanguardias

Un señorito madrileño pasea por las calles de Madrid. Señas de identidad: un monóculo sin cristal, una pipa, un traje que revela sus orígenes de pequeño burgués y una incurable afición por la literatura. Ocupación: «descubridor de realidades»¹ o, como él mismo escribió en sus tarjetas de visita, cronista del circo². Algunos lo vieron pasear por las calles de París, Florencia, Buenos Aires y Estoril; otros juran haberlo encontrado dando una conferencia pintado de negro o sobre un elefante; incluso hubo quien escuchó sus palabras desde el trapecio del Circo Americano de Madrid. Todos están de acuerdo: tiene una marcada tendencia a la verborrea, parece que se embriague muy fácilmente con las cosas que están a su alrededor en las que tropieza con una singular facilidad. La causa es su sobresaliente capacidad de observar y mirar, su actitud de contemplador de las cosas y del mundo: «revelador del universo» dijo de él Pablo Neruda, encerrando en tres palabras una poética entera. Su mirada peculiar fue inmortalizada por el gran pintor cubista mexicano – y gran amigo suyo – Diego Rivera y también Gutiérrez Solana lo retrató, entre sus amigos de Pombo.

Es un individualista. No reconoce la autoridad y no cree en las instituciones: no es contrario a ellas, simplemente las ignora; no cree en escuelas ni academias, sino en «la figura crea-

1. Así lo define G. Torrente Ballester, “Prólogo” en F. Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, 1978, 24.

2. R. Gómez de la Serna, *El circo* (1917), en *Obras Completas III, Ramonismo I, El Rastro, El Circo, Senos*, Barcelona, 1998, 285.

dora, solitaria y personal»³. Su mundo es un mundo literaturizado, en el que se aísla mediante circunferencias, mundos como el café, los toros, el Rastro y el circo. Su circunferencia más amplia, la que le permite desarrollar lo que Francisco Umbral definió como su «originalísima revolución de la indiferencia»⁴, es la literatura. Todo en él es literatura; su vida, una obra de arte. Si pudo morir virgen del contacto con el mundo es porque «entre la realidad y él estaba siempre el cristal de la literatura [...]. Jamás [...] salió de la literatura y entró en el mundo»⁵.

Los detractores lo conocen como Ramón Gómez de la Serna; los caballeros de la «Sagrada cripta» de Pombo y los otros literatos simplemente como Ramón; y el Ramonismo es el reflejo literario de su peculiar actitud de enfrentarse al mundo, el «ismo» de su «generación unipersonal»⁶.

Una estética, la del Ramonismo, que se fragua en los primeros años del siglo XX, que alcanza su madurez en los años de la Gran Guerra y que en los primeros años treinta puede darse por concluida. Pero vamos en orden. El joven Ramón es un anarquista, un rebelde desde el nacimiento como él mismo se definió en su *Automoribundia*⁷. Su «entrada en fuego»⁸ en el mundo de las letras revela su aversión al mundo académico y, sobre todo, a una literatura que ha dominado casi un siglo entero y cuyos cimientos se han revelado muy débiles e inadecuados para enfrentar el cambio de rumbo del nuevo siglo: la literatura realista. Con la Primera Guerra Mundial y el advenimiento de las vanguardias un nuevo orden, una nueva visión del mundo y, por consecuencia, una nueva estética reemplazarán los últimos restos de la literatura y del arte decimonónicos. Ramón es enteramente hijo, intérprete y observador privilegiado de esta nueva realidad. Aunque con el tiempo el anarquismo nihilista e iconoclasta de las primeras obras se irá desvaneciendo, su esfuerzo y su necesidad serán siempre los mismos: ir más allá del realismo, trascender sus límites y su estética, buscar nuevos horizontes y nuevas realidades.

En su visita a París entre 1909 y 1911 descubre el germen de las nuevas ideas y los cambios que se están engendrando en el mundo cultural europeo. La capital francesa es otra vez el centro de esta irradiación y para Ramón es Apollinaire el gran precursor de la nueva estética: antes que en el arte, la revolución vanguardista comienza en el mundo de las letras.

La relación privilegiada de Ramón con muchos de los «jóvenes» artistas y literatos le permite llevar a Madrid las nuevas tendencias y las innovaciones de las primeras vanguardias: en su revista «Prometeo» traduce y publica en Marzo de 1909 el primer «Manifiesto futurista» y un año después la «Proclama futurista a los españoles», enviada por el mismo

3. R. Gómez de la Serna, *Ismos* (1931), en *Obras Completas XVI, Ensayos, Retratos y biografías I, Efigies, Ismos, Ensayos*, Barcelona, 2005, 301.

4. Umbral, *op. cit.*, 45.

5. Umbral, *op. cit.*, 54.

6. Es el título de un ensayo de Víctor García de la Concha tomado por un ensayo de M. Fernández Almagro.

7. R. Gómez de la Serna, *Obras Completas XX, Escritos autobiográficos I, Automoribundia* (1948), Barcelona, 1998.

8. *Entrando en fuego* es el título de la primera obra de Gómez de la Serna, publicada en 1905.

fundador del futurismo italiano. A pesar de su amistad con Marinetti, el arte cubista fue la revelación de la que Ramón aprendió más y Apollinaire el gran poeta que le enseñó que no se podía «continuar la monotonía de imitaciones y copias»⁹: en París estaba naciendo «la barricada y trinchera del porvenir»¹⁰.

Sin embargo, su segunda experiencia en París se revelará aún más significativa de la primera: no será simplemente ocasión de descubrimiento y contacto con el mundo cultural francés, sino que le revelará esa otra cara de su tiempo, la más amarga y sombría: la de la Primera Guerra Mundial.

Crónica desde las ciudades de la guerra: cartas de un nadador antibelicista

Las cartas que Ramón escribió «en sobres de luto»¹¹ durante su viaje a Francia e Italia fueron recogidas e impresas por sus grandes amigos y devotos contertulios del café botillería de Pombo, la «Sagrada cripta» donde Gómez de la Serna había fundado en 1912 una tertulia literaria que se reunía allí todos los sábados por la noche.

La primera ciudad en la que se detiene es París. La capital francesa transmite una sensación de inesperado optimismo y tranquilidad: los soldados y el gran espíritu de la ciudad se protegen mutuamente y por las calles no se oye el grito funesto de las ametralladoras; las únicas dos muestras de la guerra son los camiones cargados de cartuchos vacíos y los coches de la Cruz Roja. Aunque por las calles haya muchos más soldados de lo que Ramón se esperaba, París sigue viviendo «sobre la guerra, como un gran hombre un poco desinteresado de todo»¹² y sus calles parece hasta que tengan «bastante alma para no vivir la actualidad»¹³. Sin embargo, alejándose de París la situación parece cambiar mucho: acercándose a Marsella, nuestro «nadador que pasa en el mar apuros de muerte»¹⁴ – así se define el mismo Ramón en una carta fechada en enero de 1917 – parece darse cuenta, por fin, de la dramaticidad de lo que está pasando fuera de España: su reacción es de inmediato asombro y la denuncia es clara e inminente: «Desde ahí – escribe a sus compañeros de Pombo – no se puede comprender lo anormal que está el mundo que lucha y lo justificada que está su anormalidad»¹⁵. Ahora, parece envolverlo todo un frío amenazador, que se agudiza ante los prisioneros alemanes arrastrados por las calles por las bayonetas francesas y frente a los soldados italianos que en la estación de Niza cantan como «colegiales sin idea de la muerte»¹⁶.

Las cartas que Ramón escribe desde Florencia son las que más reflejan el desasosiego y el malestar del autor: la ciudad italiana, dominada por los soldados, es donde es más fuerte y se

9. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 309.

10. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 300.

11. R. Gómez de la Serna, *Pombo* (1918). *Edición completa*, Madrid, 1999, 280.

12. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 282.

13. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 284.

14. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 283.

15. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 288.

16. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 290.

hace inolvidable el ruido de la guerra: «Aquí – escribe nuestro autor – aquí se ve más la guerra que en todo mi trayecto»¹⁷. La «pequeña ciudad» está como enlutada: en los cafés los viejos hablan solo de la guerra – de la que casi no se hablaba en París – y los velos negros que llevan las mujeres flotan al viento envolviendo el ambiente de una negrura abrumadora como la nada. Solo los niños, subversivos y lenguaraces, no quieren conformarse con la guerra y manifestando el deseo y las esperanzas de todos, soldados y civiles, llenan los jardines públicos de inscripciones que agudizan la tristeza en los corazones de los más escépticos: «W LA PAX».

Entre estas palabras de desasosiego y rechazo, se encuentra también, y tal vez un poco inesperado, un breve párrafo en el que es posible reconocer un eco de marinettiana exaltación y euforia: en medio de todos los horrores de la guerra, solo las «piedras», los palacios y los monumentos, parecen alcanzar y reencontrar la gloria pasada: construidos cuando la guerra, la nueva batalla los exalta y fortalece, haciéndolos radiantes, altivos y orgullosos como antaño. Solo lo que no es humano parece gozar de la destrucción que la guerra lleva consigo.

Vuelto a España, con la guerra y la censura a sus espaldas – esa misma censura que le había tachado un párrafo de una carta hoy todavía ilegible en el que casi seguramente las palabras de Ramón en contra de la guerra eran demasiado fuertes y mordaces – Ramón puede por fin desahogarse en su última carta, dejando que los pensamientos y la pluma fluyan en libertad. Su posición ante la guerra es ahora más radical, más explícita e inequívoca: el «error y horror» de la guerra no es más que un acto idiota y perverso que España tiene que evitar y rechazar. Las palabras que Ramón puede escribir por fin en libertad manifiestan un rechazo profundo y total, nacido de la experiencia directa de quien pudo tocar con mano un horror sin par en el que no cabe espacio por la gloria y la heroicidad y donde todos van arrastrados «con un paso sordo y pertinaz de ganados que van al matadero»¹⁸. Por eso, escribe Ramón, «hay que gritar con espanto por las calles si se habla de llevarnos a la guerra»¹⁹ y poco después añade: «Ya que hemos nacido lejos de la catástrofe, lejos del volcán en erupción, no vayamos con una estúpida inconsciencia a la tierra en que el volcán sigue en ignición»²⁰. Si hacia los soldados se dirige casi con ternura y hondo respeto, subrayando su valentía y su coraje, la condena hacia los políticos es total y sin apelación: son ellos quienes, con los «látigos de hierro» de su oscuro poder, están arrastrando a Europa a la catástrofe.

Contra la guerra y su posible eventualidad, la solución parece solo una: hay que «aumentar los armamentos espirituales». Contra todo lo que ha conducido a la guerra, contra los políticos y la complicidad de los burgueses, contra todo lo que ha consentido el estallido del conflicto – el arte pasado, la filosofía barata y el clericalismo – no se necesita el tiroteo de los fusiles ni las bombas de los cañones: la guerra a la guerra es guerra de papel, de «ideas de artillería»²¹; el campo de batalla, la literatura, el único medio para alcanzar la regeneración espiritual de España y de Europa.

17. Gómez de la Serna, *Ismos*, *op. cit.*, 310.

18. Gómez de la Serna, *Ismos*, *op. cit.*, 343.

19. Gómez de la Serna, *Ismos*, *op. cit.*, 342.

20. Gómez de la Serna, *Ismos*, *op. cit.*, 343.

21. Gómez de la Serna, *Ismos*, *op. cit.*, 344.

El mundo al revés del primer ramonismo

En el mismo año en que Ramón empieza su viaje por los países de la guerra, se publican dos obras fundamentales que consagrarán su fama en el mundo de la literatura española: *El circo* y *Senos*²², ambos publicados en 1917. Estas dos obras representan un momento fundamental para la estética del llamado Ramonismo, «ismo» personal de Ramón nacido con la publicación de *El Rastro*²³ en 1914.

Lo que busca el autor en estos libros – como en todos los libros del Ramonismo – es un ancla de salvación frente al derrumbamiento de un mundo entero. En el momento en que la literatura ha alcanzado el apogeo de su crisis – crisis de un modelo realista que había dominado hasta entonces – esta se convierte en literatura de crisis; por un lado es el reflejo de una realidad que se está desmoronando, por otro lado es la búsqueda desesperada e incesante de una posibilidad de arraigo y de orden frente al vacío nihilista de valores e ideales que el cambio de siglo ha llevado consigo. Si los dogmas y las verdades que gobernaban una visión del mundo unívoca e inamovible se han quebrantado en mil pedazos, es justamente de estos fragmentos de los que la literatura y el arte intentan reconstruir una nueva realidad, una realidad otra. Y es esta misma realidad la que Ramón nos revela en sus libros monográficos a los que *El circo* y *Senos* pertenecen. Libros inclasificables donde lo que domina es una realidad fragmentada, asimétrica y atomizada, en la que las imágenes brotan y se suman sin descanso y se superponen en libertad; el Ramonismo es donde se funden, como escribió César Nicolás, una estética de la asimetría y del desorden y una poética de la fragmentación²⁴. Es el reino del perspectivismo, de los ángulos múltiples y de la descomposición; esos «textos en libertad» nos revelan esa realidad en la que lo que domina es lo marginal, lo lateral, la disgregación del todo. Ramón se hunde en lo cotidiano observándolo con lupa y microscopio y revelando lo que en ello se encuentra de insólito e inesperado. Desde esta suerte de «infrarrealismo» – como lo definió Ortega y Gasset en 1925 –, desde el descubrimiento en las cosas más nimias y triviales de lo insólito y lo inesperado surge el superrealismo de Ramón. Partiendo del mundo de las cosas, un mundo donde el mismo ser humano, degradado, se descubre en toda su marginalidad «cosa entre las cosas», Ramón construye su realidad, gracias a su manera inédita de sorprender las cosas y de dejarse sorprender por ellas. Frente al vacío y a la caída de los dogmas imperantes, opera una disolución total de las convenciones dejando que el lector sea arrastrado por las continuas ráfagas de imágenes y formas fragmentadas en las que se tropieza continuamente en esta mezcla de collage vanguardista y retablo barroco.

22. R. Gómez de la Serna, *Senos* (1917), *Obras Completas III, Ramonismo I, El Rastro, El Circo, Senos*, Barcelona, 1998.

23. R. Gómez de la Serna, *El Rastro* (1914), *Obras Completas III, Ramonismo I, El Rastro, El Circo, Senos*, Barcelona, 1998.

24. C. Nicolás, “Prólogo”, en R. Gómez de la Serna, *Obras Completas III, Ramonismo I, El Rastro, El Circo, Senos*, Barcelona, 1998, 52,54.

Senos y *El circo* – sin olvidar *El Rastro* – son textos precursores. Representan, en cierta medida, el revés de una realidad que Ramón quiere rechazar por completo: y el revés del mundo gobernado por la guerra es el mundo de la diversión y de la evasión; las acrobacias del circo y las morbideces del cuerpo femenino son los verdaderos antídotos de la guerra.

Entonces, aunque las primeras obras del Ramonismo parecen alejarse del mundo contingente, ofreciéndonos una posibilidad de evasión y de profundo goce estético, incluso cuando Ramón parece perderse en la contemplación de las morbideces de los senos femeninos, la guerra irrumpe improvisamente en la escena. Es un párrafo crudo y sangriento en una obra dominada por el puro placer y la sensualidad de las imágenes. Los senos de la operada, «pechos podridos *de mujeres* dispuestas a sacrificar algo de lo superfluo para que no se contamine toda su vida»²⁵, evocan en la mente del autor los horrores y los derramamientos de sangre de la guerra. La necesidad y la seriedad de una operación que una mujer tiene que afrontar si quiere salvarse la vida, se opone a la gratuidad total e inútil de las violencias y atrocidades que la guerra provoca.

Escribe Ramón:

«En las guerras [...] sucede, sin embargo, algo más atroz, y es que la soldadesca, sobreexcitada por esa fiera incógnita que hay en los senos, los cercena sanos y todo, dando el mayor placer a las infames espadas que gozan como nada haciendo lonchas de seno [...]. En las guerras, [...] no se logrará suprimir esa tala de los senos, en cuya tragedia hay algo peor que el que sean cortados de raíz y es el que solo sean destapados y queden colgando, como si quedase abierta la tapadera del tintero de la sangre»²⁶.

El seno es aquí sinécdoque y metáfora del cuerpo mutilado, y la guerra se convierte en la práctica gratuita y feroz de la violencia ciega y sin sentido de un juego tan atroz como inhumano. Esta evocación tremendista y grotesca, aunque filtrada por la imaginación del autor y literaturizada manifiesta, otra vez, el rechazo de Ramón de aquel juego inútil y perverso que es la guerra; y a un mundo tan inhumano se puede sobrevivir solo deshumanizando – en sentido orteguiano – el arte.

Dejemos las formas femeninas y acerquémonos al Circo. En el gran juego del circo es donde Ramón encuentra una forma de asociación humana más libre y lejana de las imposiciones burguesas, consiguiendo alejarse de tal manera de una sociedad ritualizada y homologada. En la «gran fiesta cubista del circo»²⁷ nuestro autor busca su propio orden, un orden que nace del juego y en contra de las normas establecidas. El circo lo subvierte todo: la realidad se quiebra en un prisma de perspectivas heterogéneas y mudables, las miradas se cruzan, se superponen y en este «juego enorme de espejos»²⁸ es donde es posible hallar la libertad más auténtica e inesperada. Paraíso terrenal todavía dotado de una «gracia primitiva

25. Gómez de la Serna, *Senos*, op. cit., 628.

26. Gómez de la Serna, *Senos*, op. cit., 629.

27. Gómez de la Serna, *El circo*, op. cit., 297.

28. Gómez de la Serna, *El circo*, op. cit., 296.

y edénica»²⁹, la pura diversión que el circo ofrece es el antídoto más seguro contra la guerra y contra la nada en que Europa se está hundiendo.

Como escribe César Nicolás en su prólogo al Ramonismo, «Ramón nos enseña a mirar; descubre en cada cosa lo insólito. Conjuga lo vulgar y lo fantástico, lo mágico y lo sórdido de todo ese universo»³⁰. El circo es la otra cara de la absurdidad del mundo. Para comprenderlo es necesario dejarse atrás las perspectivas desde las que estamos acostumbrados a ver y juzgar la realidad y adoptar la «mirada al revés» del equilibrista que «trabaja con la cabeza hacia abajo»³¹. Todo cambia, nada ya es lo mismo: incluso la fuerza de la gravedad tira hacia arriba. Para aprender a ver como el equilibrista, hay que compartir su punto de vista, el punto de vista del revés, donde hasta los pensamientos «son pensamientos del revés»³². El público del circo y el mismo lector se quedan asombrados frente a lo inesperado que el equilibrista-Ramón revela con esta subversión de las leyes que regulan el mundo; el primero, porque mirándose en él como en un espejo cubista no consigue reconocerse, encontrando sus ojos donde él tiene la boca y la boca en la frente; el segundo, el lector, porque para entender los pensamientos del equilibrista no puede hacer más que ponerse él mismo cabeza abajo o, por lo menos, poner cabeza abajo su libro, descubriendo así la nueva expresión tipográfica del revés.

Entonces, hay que repetirlo, estamos en el mundo del revés: si fuera enfurece la guerra,

«La soñada paz universal se firmará en un gran circo una de esas noches en que sobre la alta cucaña humana se despliegan todas las banderas en verdadera confraternidad. El mundo, al fin, se dará cuenta del sentido humorístico de la vida y acabará siendo un gran circo, franco, sincero, desengolado, [...] y la gran farsa caprichosa y disparatada del mundo habrá encontrado su sincero ritmo y su estilo verdadero»³³.

Humorismo y metáfora: estética de un precursor

Ahora bien, el mundo al revés de Ramón es un mundo humorístico, y toda su literatura está cargada de humor.

Entre los veinticinco «ismos» que el autor individúa en su retrospectiva vanguardista de *Ismos* – libro publicado en 1931 – entre los retratos de los artistas y las corrientes artísticas de la vanguardia europea se destaca justo el humorismo, y el número de páginas que Gómez de la Serna le dedica nos revela cuán importante fue este «ismo» inventado por él mismo.

Ante todo, nos advierte el autor, no se trata propiamente de un género artístico o literario; representa, por contra, una actitud ante la vida, una manera de ver el mundo y las cosas.

29. Gómez de la Serna, *El circo*, op. cit., 290.

30. Nicolás, loc. cit., 62-63.

31. Gómez de la Serna, *El circo*, op. cit., 444.

32. Gómez de la Serna, *El circo*, op. cit., 445.

33. Gómez de la Serna, *El circo*, op. cit., 527-528.

Lo que revela esta actitud es la otra cara de todas las cosas, es un medio que otra vez nos muestra el revés del mundo, su relatividad, y la posibilidad de lo contrario. Contra cualquier forma de dogma, de prejuicio, contra toda falsedad e imposición, el humorismo subvierte todo lo que toca; entre verdad y mentira, entre comicidad y amargura, el humorismo nos revela que las cosas podrían ser diferentes de lo que son, que todo en la vida podría suceder de otro modo. «Actitud más cierta ante la efimeridad de la vida»³⁴, la subversión humorista iguala todas las cosas, las fraterniza y, oponiéndose a una interpretación cerrada y unívoca de la realidad, ensancha las posibilidades del mundo, consigue realizar, a través del arte, un mundo ilógico donde lo que gobierna es la rebeldía de sumar cosas heterogéneas. Es el mundo de la paradoja, de la disociación y de las asociaciones inesperadas: lo trivial y lo insignificante se mezclan a lo serio, comicidad y amargura danzan el baile de una dialéctica sin síntesis.

Frente a la crudeza del mundo y a su seriedad, la redención del humorismo; si «las ideas trascendentales y serias y pacifistas no han dado resultado y la humanidad se ha lanzado sin contrafreno a la más sanguinaria contienda»³⁵, escribe Ramón, para evitar el estallido de una nueva guerra hace falta una «propaganda humorística», porque solo el «humorismo universal» podrá arreglar el mundo y su misión empieza en los momentos de las grandes crisis humanas.

En el fondo, el humorismo es una forma de comprensión, y el intento del humorista es, en última instancia, aprender a comprender el mundo.

En cuanto actitud, el humorismo no es una forma fija o establecida y no hay reglas o normas para ser un buen humorista; lo único que hace el humorismo es introducirse en las formas que la vida adquiere y mostrar su revés, superarlas y quebrantarlas cada vez que se fijan y se cristalizan, mostrando que siempre existe la posibilidad de lo contrario, de lo diverso: es la honda negación de lo establecido, de las realidades estáticas y de los prejuicios que gobiernan a los hombres; es la actitud pedagógica de la libertad.

El mismo Ramón hace hincapié en su papel fundamental en una de las muchas definiciones que él mismo dio de sus greguerías: un conjunto de humor y metáfora. En esta breve y concisa definición, el autor nos revela otro ingrediente fundamental de su poética: la metáfora.

Si la greguería representa aquel fragmento sobre el cual es posible construir la nueva realidad poética, intentando capturar lo pasajero y concentrando la mirada en lo instantáneo, la metáfora se revela como el elemento fundamental que nos permite superar los límites de lo real, yendo más allá de la superficie de las cosas y de todo realismo. Es la metáfora lo que permite esa «super-visión» intuitiva y poética de la realidad, convirtiéndose entonces en el medio necesario e imprescindible para interpretar lo que se encuentra detrás de las apariencias en el intento de captar lo inexpresable y retener lo inatrapable. La estética del fragmento se apoya en la metáfora, y la creación de una nueva realidad, de la realidad otra buscada por Ramón y los vanguardistas, es posible solo gracias a ella. Superando las ataduras y los esquemas impuestos por las convenciones, a través de la metáfora es ahora posible

34. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 452.

35. Gómez de la Serna, *Ismos*, op. cit., 470.

desintegrar y poner en tela de juicio cualquier visión totalizadora preconcebida. Marginado el hombre – que, ahora, tiene que buscarse en las cosas – y subvertidas las jerarquías que gobiernan el mundo, las cosas más lejanas, más distantes e incompatibles entre sí pueden ahora ligarse, acercarse poéticamente, creando nuevas relaciones en un mundo artístico autónomo e independiente de la realidad sensible que, sin embargo, no es borrada de una vez por todas sino simplemente trascendida y tomada como imprescindible punto de partida. El cisne deja entonces de ser simplemente un animal blanco que nada en un estanque: ahora, «en el cisne se unen el ángel y la serpiente» y «la golondrina llega de tan lejos porque es flecha y arco al mismo tiempo»³⁶.

La subversión y la deformación a las que la metáfora da origen e impulso revelan, en el fondo, el papel del artista y del poeta: su misión, escribió Ortega y Gasset, ya no es la de hacer una copia fiel de la realidad, sino la de ensancharla y aumentarla, añadiendo «a lo real [...] un irreal continente» y siendo la nueva poesía «el álgebra superior de las metáforas»³⁷.

Ramón, se parece entonces al artista del que habló años atrás Friedrich Nietzsche en su deslumbrante ensayo *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*³⁸.

Si el lenguaje, escribía el filósofo alemán en 1873, no es más que un conjunto de metáforas que nos hemos acostumbrado a usar y que con el tiempo y con el hábito se ha convertido en una convención firme y vinculante, la tarea del artista y del poeta es la de revelar el valor intuitivo, arbitrario e individual de ese mundo metafórico. Contra el uso canónico y firme que se hace de ellas, contra esas metáforas que se han impuesto como si fuesen la única y verdadera designación posible de las cosas, el deber del artista es el de crear nuevas e inesperadas metáforas, subvirtiendo las normas y los esquemas que se han endurecido y petrificado con el paso del tiempo, y haciendo que el hombre pueda recobrar su capacidad y fuerza creadora. Se trata, ante todo, de un acto radical de negación: el gran intelectual, escribió Ortega y Gasset en un ensayo que debe mucho al escrito nietzscheano, tiene que ir siempre en contra de su propio tiempo, afirmando, contra los dogmas y los convencionalismos encubridores y consolidados de la *doxa*, la fuerza libertadora y creativa de la *paradoxa*. Solo gracias a él y a su impopular rebeldía – podríamos atrevernos a decir: solo gracias a su inactualidad – el hombre podrá volver a descubrirse como «sujeto artísticamente creador»³⁹, recobrando a través de la creación artística – la que todo «lo destruye, lo mezcla desordenadamente y lo vuelve a juntar irónicamente»⁴⁰ – su poderosa capacidad intuitiva y creadora.

Para terminar, si hoy Ramón está considerado por la crítica universal el principio y el gran precursor del vanguardismo español, por lo que respecta al Ramonismo, su estética y su actitud ante la vida, en el principio, fue la metáfora.

36. R. Gómez de la Serna, *Greguerías*, Madrid 1980, 15, 85.

37. J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, 1925, 2005, 182.

38. F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, 1903, 2010.

39. Nietzsche, *op. cit.*, 31.

40. Nietzsche, *op. cit.*, 36.