

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA  
Facultad de Bellas Artes  
- Programa de Doctorado en Arte: *Producción e Investigación* -



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

TESIS DOCTORAL

**El film *El Orador* (1928) de  
Ramón Gómez de la Serna:**  
Texto, contexto y *performance* del discurso.  
Proyecto de cine ensayo *R. (1928-2018)*

Presentada por:

**Alicia Grueso Hierro**

Dirigida por:

**Dr. Miguel Molina Alarcón**

Madrid-Valencia  
Junio 2021



DEDICADO A MI PADRE, Pedro-César Grueso Díez

La sala sigue oscura, y lo que las gentes tienen de siluetas de tiro al blanco de pistola se destaca cada vez más sobre la orla fosforescida. ¿Por qué vuelve la cabeza esa joven para mirar los ojos cuadrados del dragón de fuego de la cabina? Debía de convertirse en fantasma de cinematógrafo –algo así como en estatua de sal trasglosada a la leyenda moderna– la que mirase al secreto gestador.

R.G.S.

## AGRADECIMIENTOS

Mi hermana Esther en su tesis doctoral glosó un profundo estribillo de canción y a mí me viene a la mente otro de igual calado como el que cantaba Violeta Parra. Decía así

*Gracias a la vida que me ha dado tanto,  
me ha dado el oído que en todo su ancho  
graba noche y día, grillos y canarios,  
martillos, turbinas, ladridos, chubascos,  
Y la voz tan tierna de mi bien amado*

*Gracias a la vida que me ha dado tanto,  
me ha dado el sonido y el abecedario,  
con él las palabras que pienso y declaro:  
Madre, amigo, hermano, y luz alumbrando  
la ruta del alma del que estoy amando.*

Tiempo ha tuve la idea de escribir un Libro de los Agradecimientos. Fue un proyecto que consistía en una paginación en blanco donde cada nueva hoja recogía la dedicatoria de algún ilustre literato al comienzo de su libro. Seguro que ese proyecto ya está hecho, pero me encantaría saber por ejemplo a quien agradecería Ramón su libro de *Cartas a mí mismo*, ¿a sí mismo?, no me cabe duda. Quizás yo también debo agradecer a mi persona el no haber tirado la toalla, el haber aguantado muchos carros y carretas hasta llegar... aquí. Doy gracias a lo que persevera y resiste en medio de la nada, y a los que han tenido fe en mí, que son solo (¡más que todos!) mis padres. Mi madre M<sup>a</sup> del Carmen Hierro y mi padre Pedro-César Grueso, que en paz descansen.

Hay algo liberador en agradecer, se cita ¡sin APA!, como quieras, sin orden, y lo más maravilloso es que se usa el lenguaje oral cotidiano. Agradecer es sano, es bello, es de bien nacidos como nos indica el refrán. Siempre debemos agradecer a la providencia el poder llegar a este punto feliz, en el que el lector comienza a aproximarse a un trabajo doctoral que adivina tedioso (cuatrocientas páginas) y que por eso mismo busca directo en este primer impacto, en esta primera introducción, para hacerse idea de la psique real de quien firma, pues detrás de lo impersonal enmascarado, en el fondo hay que beber un poco del aliento y el pulso del ser vivo que respira detrás, al otro lado. ¿Cómo será, qué amigos le han seguido, a quien desvelará su secreto agradecimiento?. No, no pienso dar pistas al respecto. Asomarnos en otra ocasión más confesional, más apasionada o entregada, estoy cansada y quiero acabar de escribir.

Si hay una actitud que merece la pena tener, conservar y prodigar es la de dar gracias. Por eso hay una pieza hablada de Itziar Okaritz que me gusta mucho, se dirige al público y no deja de dar las gracias sin parar, ella continúa agradeciendo, y sigue y sigue... Yo podría estar también así páginas nombrando desde mis hermanos y amigos hasta las casas que me han habitado, los senderos jacobeos que me han guiado y las ciudades y países que he visitado. Daría las gracias a lo vivo y a lo no tan vivo, a lo semivivo. Tengo que agradecer de corazón al espíritu de Ramón con el que he pasado largos ratos. Venía buscando un gurú para la existencia (yo no quería hacer un camino

largo) pero en su recorrido he encontrado una respuesta placentera, satisfactoria, plena, convincente. Ramón es sagrado, como un Buda de dicha y risa a partes iguales. A veces agridulce, a veces trágico, su sabiduría es bondad inteligente irradiando en todas direcciones. Todo el tiempo invertido en él me lo ha devuelto con creces como un regalo de greguería y alegría infinita. Llegará un siglo que le escuche y que le tome en serio.

Falta ya poco espacio para terminar el glosario, la gran lista de nombres y apellidos, de latiguillos divertidos, de mofas y guiños cotidianos. Quizás sea mi resistencia al medio y la venganza de mi sobreesfuerzo "tesiturno" la que se opone, se resiente a ello. No quiero confesar lo que me es cercano, que ellos y ellas ya saben que los quiero. Pero voy a hacer el último paso por adaptarme al protocolo reglamentado. Diré tan solo los de obligado y más que justo reconocimiento.

AGRADEZCO con letras mayúsculas: a mi tutor Miguel Molina Alarcón, por su gran voz, por el cariño, inteligencia y generosidad que ha sido una constante durante esta aventura juntos. Mi gratitud a la familia Vitores, ellos me abrieron las puertas de su casa. Al equipo de Filmoteca Española, cuyo director Josexo Cerdán me brindó la oportunidad de inaugurar el ciclo "Flores en la Sombra" en el Cine Doré. A los conservadores del CCR, Ramón Rubio emérito. Agradecer a Luis F. Colorado, su monumental tesis (crucial para esta tesis). Especial mención a los revisores de la misma, Laurie-Anne Laget, Humberto Huergo y Ricardo Fernández Romero, que con monóculo en mano, me leyeron atentos. Una vez defendida, los miembros del tribunal Daniel Sánchez, Ricardo F. Romero y Leonardo Gómez me obsequiaron con un Cum Laude el día más caluroso del año, algo que para Ramón, antiacadémico de pro, hubiera despertado una gran risotada, para mí sentidas gracias. Dedico esta tesis a los ramonianos, Juan Carlos Albert, Pura Fernández y especialmente a Ioana Zlotescu.

Finalmente reconocer el soporte de mi MacBook ProX, porque desde hace más de una década me acompaña fiel, sin obsolescencias programadas, siempre respondiendo dócil a mis manos y tecleos. Por último gracias a tod@s los que tengan curiosidad y buen ánimo para leer algún tramo de esta investigación, sin juzgarla en exceso, sin ser severos, sino con el deseo de recoger el testigo y reformular, ampliar, llevando lo aquí expuesto por otros senderos. Toda tesis es como un queso gruyer al que le faltan huecos por completar, información que conseguir, espacios para especular... y como Ramón no se puede acabar, es infinito, animaos que aún queda tarea.

Ya por último me apeo en este punto, dando gracias de veras, y adiós.

*Gracias a la vida que me ha dado tanto  
Me ha dado la marcha de mis pies cansados  
Con ellos anduve ciudades y charcos  
Playas y desiertos, montañas y llanos,  
Y la casa tuya, tu calle y tu patio.*

*Y el canto de ustedes que es mi propio canto,  
Y el canto de todos que es mi propio canto.*

## RESUMEN (Castellano)

Esta tesis estudia el cortometraje pionero del cine hablado español *El Orador* (1928) de Ramón Gómez de la Serna, dentro de la industria primigenia del cine sonoro a través del productor Feliciano Manuel Vitores y la Hispano de Forest Fonofilms. La incógnita que se abre sobre esta obra de arte "desconocida" ha llevado a buscar los pormenores de la cinta y su resonancia viva con el presente.

La tesis ha comprendido un análisis del discurso fílmico revisando las condiciones y casuísticas que rodearon el texto, el contexto y su *performance* posterior, analizando la obra *El Orador* a través de la literatura del autor, en su vinculación política-social, tecnológica y cinematográfica con la España de los años 20 del s. XX.

Este trabajo sitúa la genealogía de la conferencia dramatizada en el año 1928, demostrando cómo *El Orador* es la primera performance cinematográfica documentada en nuestro país. La tesis marca un punto de partida desde *El Orador* hasta la actualidad trazando una línea de puntos discontinua que abarca casi cien años, configurando un mosaico tipológico de "especies de oralidad" que, en palabras de Miguel Molina Alarcón, continúa la estela heredada de la conferencia como género artístico. El estudio verifica la herencia, supervivencia y rastros singulares de la metaoratoria ramoniana en los artistas escénicos de posvanguardia.

El trabajo se estructura en cinco capítulos. El primero describe aspectos generales del autor relacionados con su corto y biografía. El segundo aborda el texto de *El Orador*, con ensayos afines a la estética de su discurso, su trayectoria de conferenciante, la novela *Cinelandia* y los guiones que ideó para cine. El tercero aborda la confección del film y su historia dentro de la industria del cine paleosonoro, en su conexión con los demás cortos de la empresa Cinefón rodados por F. M Vitores. El cuarto capítulo narra la presentación del film como performance y su resonancia con las artes escénicas actuales, proponiendo un collage de artistas oradores. En el último presente el proyecto de cine ensayo R. cinco aproximaciones al cortometraje. Los anexos contienen varias compilaciones; imágenes del Archivo Vitores, recopilación de textos inéditos sobre cine escritos por el artista, y sus bocetos manuscritos sobre cine.

El tipo de investigación ha sido mixta: constatativa, comparativa y de enlace, esto es, se ha confirmado la hipótesis de partida a través de nuevos datos obtenidos y se ha configurado a partir del material principal una propuesta creativa personal, aplicando la corriente práctica de arte-investigación.

Los resultados logrados han sido, por un lado situar *El Orador* en su marco temporal superando su visión anecdótica y revalorizándola. La presunción del papel histórico de *El Orador* ha confirmado ser positiva, demostrando ser un hito de su tiempo y del nuestro. El trabajo ha permitido interpretar la nueva oralidad en el arte contemporáneo desde las características humorísticas que prefiguró el escritor, abordando la actual escena performativa. Finalmente la realización de la película experimental R. ha supuesto un diálogo entre tiempos cinematográficos distintos y una propuesta de creación híbrida inspirada por la misma libertad de Ramón. La claves críticas y estéticas que se encuentran en la película permiten observarla hoy como un modelo ejemplar de posicionamiento político, intelectual y creativo.

## SUMMARY (English)

This thesis explores the pioneering short film of Spanish spoken cinema, *El Orador* (1928), by Ramón Gómez de la Serna, in the context of the nascent international sound cinema industry through producer Feliciano Manuel Vitores and Hispano Forest Fonofilms. The enigmas surrounding this "unknown" work of art led to a study of every detail about the film, and its resonance with the present.

The thesis involved an analysis of the filmic discourse, reviewing the environmental factors surrounding the text, its context and subsequent performance; studying the piece through the author's literary works and through its socio-political, technological and filmographical ties to Spain in the 1920s.

This paper sets the genealogy of the performative conference in Spain in 1928, showing *El Orador* as the first ever film performance documented in our country. The thesis begins its journey with *El Orador* through the present day, drawing an intermittent timeline that spans almost a hundred years, crafting a typological mosaic of "oral species" that, in the words of Miguel Molina, continues the legacy of the conference as an artistic genre. This study verifies the heritage and endurance of the ramonian meta-oratory among avant-garde performing artists from the 1950s onward.

The thesis is structured in five chapters. The first describes general aspects of the author related to his short film and biography. The second focuses on the film's script, compiling ramonian essays with a similar aesthetic, as well as Ramon's own trajectory as a lecturer, including a study of the novel *Cinelandia* and other scenarios he planned. The third chapter covers the creation of the film and its history within the paleosonic film industry and its connection with other short films by F. M Vitores for Cinefón. The fourth chapter narrates the film's presentation as performance and its resonance in the current performing arts and a collage of contemporary oral artists. The last chapter details project R. five studies of short film feature by the author. The annexes contain several compilations, on the one hand a selection from the Archive Vitores, and on the other Ramon's writing about film, images of Ramon's manuscripts, brought together for the first time.

The type of research has been mixed: factual, comparative and pursuing links, meaning the initial hypotheses has been confirmed through new data uncovered, and a personal creative proposal has been configured from the main material and applying the practical current movement of art-research.

The results achieved include, first and foremost, setting *El Orador* in its proper place in time, going beyond its anecdotal role and reclaiming its true importance. The assumption of *El Orador's* historic contribution has proven to be correct, revealing it as a milestone piece of its time and ours. The study allowed an interpretation of the new oral trend in contemporary art from the use of humor so characteristic of the writer. Finally, the experimental film R. allowed a dialogue between different film eras and a proposal of a type of hybrid creation inspired by Ramon's own freedom. The key critical and aesthetic points found in the film allow us to view it as an exemplary model in its political, intellectual and creative positioning.



## RESUM (Valencià)

Aquesta tesi estudia el curtmetratge pioner del cinema parlat espanyol *El Orador* [L'Orador] (1928) de Ramón Gómez de la Serna, dins de la indústria primigènica del cinema sonor a través del productor Feliciano Manuel Vitores i la Hispano de Forest Fonofilms. La incògnita que s'obre sobre aquesta obra d'art "desconeguda" ha portat a buscar els detalls de la cinta i la seua ressonància viva amb el present.

La tesi ha comprés una anàlisi del discurs fílmic revisant les condicions i casuístiques que van envoltar el text, el context i el seu *performance* posterior, analitzant l'obra *El Orador* [L'Orador] mitjançant la literatura de l'autor, en la seua vinculació política-social, tecnològica i cinematogràfica amb l'Espanya dels anys vint del s. XX.

Aquest treball situa la genealogia de la conferència dramatitzada l'any 1928, demostrant com *El Orador* [L'Orador] és la primera performance cinematogràfica documentada al nostre país. La tesi marca un punt de partida des de *El Orador* [L'Orador] fins a l'actualitat traçant una línia de punts discontinua que abasta quasi cent anys, configurant un mosaic tipològic de "espècies d'oralitat" que, en paraules de Miguel Molina Alarcón, continua el deixant heretat de la conferència com a gènere artístic. L'estudi verifica l'herència, supervivència i rastres singulars de la metaoratoria ramoniana en els artistes escènics de postavantguarda.

El treball s'estructura en cinc capítols. El primer descriu aspectes generals de l'autor relacionats amb el seu curt i biografia. El segon aborda el text de *El Orador* [L'Orador], amb assajos afins a l'estètica del seu discurs, la seua trajectòria de conferenciant, la novel·la *Cinelandia* i els guions que va idear per a cinema. El tercer aborda la confecció del film i la seua història dins de la indústria del cinema paleosonor, en la seua connexió amb els altres curts de l'empresa Cinefón rodats per F. M Vitores. El quart capítol narra la presentació del film com *performance* i la seua ressonància amb les arts escèniques actuals, proposant un collage d'artistes oradors. En l'últim presentem el projecte de cinema assaig *R*, cinc aproximacions al curtmetratge. Els annexos contenen diverses compilacions; imatges de l'Arxiu Vitores, recopilació de textos inèdits sobre cinema escrits per l'artista, i els seus esbossos manuscrits sobre cinema. El tipus d'investigació ha sigut mixta: constatativa, comparativa i d'enllaç, això és, s'ha confirmat la hipòtesi de partida mitjançant les noves dades obtingudes i s'ha configurat a partir del material principal una proposta creativa personal, aplicant la corrent pràctica d'art-investigació.

Els resultats reeixits han sigut, d'una banda situar *El Orador* [L'Orador] en el seu marc temporal superant la seua visió anecdòtica i revaloritzant-la. La presumpció del paper històric de *El Orador* [L'Orador] ha confirmat ser positiva, demostrant ser una fita del seu temps i del nostre. El treball ha permés interpretar la nova oralitat en l'art contemporani des de les característiques humorístiques que va prefigurar l'escriptor, abordant l'actual escena performativa. Finalment, la realització de la pel·lícula experimental *R*, ha suposat un diàleg entre temps cinematogràfics diferents i una proposta de creació híbrida inspirada per la mateixa llibertat de Ramón. Les claus crítiques i estètiques que es troben en la pel·lícula permeten observar-la hui com un model exemplar de posicionament polític, intel·lectual i artístic.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	12
1 - GRAN PLANO .....	22
1.1. Ángulos de R.G.S .....	23
1.2. El problema del título .....	28
1.3. Fichas técnicas.....	33
1.4. Breve flash del autor .....	35
1.5. Ramón en la pantalla .....	41
1.6. Cine y sonido futuristas .....	58
1.7. Gravedad e importancia del humor .....	62
1.8. Oradores vanguardistas y <i>clowns</i> .....	68
2 - TEXTO DEL DISCURSO .....	79
2.1. Ramón al habla .....	80
2.2. Radioemisiones.....	85
2.3. Ciclo de conferencias .....	90
2.4. Las charlas líricas de F.G.S .....	113
2.5. Ramón actor crítico de cine .....	120
2.6. Cinelandia: espectros de Hollywood .....	127
2.7. Los guiones y escenarios para cine.....	133
2.8. El discurso del orador: cinco razones, cinco objetos.....	135
3 - CONTEXTO DEL DISCURSO .....	180
3.1. Ramón y el comienzo del cine sonoro .....	181
3.2. Ramón y el corto "sin título" .....	194
3.3. Ramón y el Palacio de Cristal .....	214
3.4. Ramón y el personaje fantasma .....	221
3.5. Ramón y F. M. Vitores .....	226
3.6. Ramón y los otros oradores del Fonofilm .....	278
3.7. Ramón y el Primer Congreso Español de Cinematografía.....	306
3.8. Ramón y la política .....	312

4 - PERFORMANCE DEL DISCURSO.....	330
4.1. Los explicadores en el tránsito del cine mudo.....	331
4.2. Negras confesiones para <i>El Cantante de Jazz (The Jazz Singer)</i> .....	338
4.3. Programa de la 15ª sesión del Cineclub: Palacio de la Prensa.....	346
4.4. <i>Performance</i> del film <i>El Orador</i> (29 de noviembre de 1930).....	363
4.5. Metaoratoria: desde Ramón a la <i>Conferencia Performativa</i> .....	369
5 - PROYECTO R. (1928-2018).....	390
5.1. Experiencias de un cine total.....	391
5.2. La ópera Charlot (1932) .....	400
5.3. El mitin filmado .....	403
5.4. Proyecto R. ....	410
5.5. Créditos DVD R. (1928-2018) .....	434
CONCLUSIONES .....	437
BIBLIOGRAFÍA .....	442
ANEXOS .....	450
1. Cartas remitidas por F. M. Vitores referentes a los discursos	
2. Textos fílmicos de Ramón en prensa y revistas	
3. Futuros ensayos sobre cine, Caja 20, Universidad de Pittsburgh	

## INTRODUCCIÓN

### Motivaciones / Justificación del tema

En 1998, ciento diez años después del nacimiento de Ramón Gómez de la Serna, Rosa Chacel –Premio Nacional de las Letras Españolas–, pronunció tajantemente y sin titubeos "¡Honor a Ramón, lo primero!". En esta tesis queremos reproducir el mismo grito emocionado de la escritora proveniente de la academia de Bellas Artes de San Fernando, defendiendo y reivindicando con pasión el trabajo del genial artista, alud irrepetible e inmenso. Las mujeres que le acompañaron y formaron intelectualmente a lo largo de su vida, principalmente Carmen de Burgos y Luisa Sofovich<sup>1</sup> tendrían que ser del mismo modo homenajeadas y atendidas, no solo por soportar al "daimon" de la Greguería, sino por ofrecernos ellas su propio corpus escrito.

Tan solo por el temprano ejercicio de cinema sonoro, el film de *El Orador*, un prototipo de performance rodado en 1928 en un aquí y ahora vertiginoso, Ramón debía tener no solo una investigación doctoral, sino un reconocimiento más amplio por parte del mundo del cine y del arte contemporáneo a nivel local e internacional. Es por eso que esta tesis se presenta como un elogio a su único film hablado, una forma de agradecer la abundancia de amor y humor que el autor vertió en los 6.282 fotogramas del corto.

Creemos que se hace urgente reivindicar a Gómez de la Serna en el contexto del cine de vanguardia y las artes escénicas allende nuestras fronteras, ya que en esta *rara avis* confluyen los elementos que en el momento audiovisual destacamos cien años más tarde, entre ellos el cine expandido, la conferencia y la performance audiovisual. Ramón anticipó todo ello en tan solo cuatro minutos, en un cortometraje atípico y extravagante, rematando la faena con una original proyección en vivo y en directo.

Sobre la realización de *El Orador* sobrevuela una capa de misterio que parecía innecesaria revelar y desentramar a la vista de la escasa atención mostrada por parte de la investigación académica. Contemplar a Ramón explicando su estética con una gran voz, parecía suficiente sin que se indagara más a fondo sus causas y sus procederes. Esta cinta fragmentada (película fonofilmada en estado de gracia), fue un momento experimental dentro de un cine balbuciente aún por nacer. Pero el insólito rodaje hijo mestizo de su tiempo, aun no dejando indiferente a nadie, tampoco despertó suficiente atención por parte de críticos o teóricos del mundo de la cinematografía española, siendo este hecho un síntoma que delata todavía aún hoy el extraño vacío, el abandono triste e inadmisibles que el tiempo le ha dispensado.

Por ello, desde hace casi un siglo parece esperar ser rescatado Ramón de su lamentable olvido, y la intrahistoria del corto de *El Orador*, una reliquia de cine paleosonoro que pocas filmotecas pueden tener el orgullo de atesorar y presumir entre la colección de sus fondos más antiguos, ha visto la luz. Filmoteca Española

---

<sup>1</sup> Fundamental en la vida de Ramón fue su compañera durante veinte años, la periodista Carmen de Burgos (Colombine), así como su mujer la también escritora Luisa Sofovich. Rastrear en sus obras podría arrojar más datos sobre los temas que en esta tesis abordamos, siendo ellas las responsables de gran parte del bagaje literario del autor.

(institución dependiente del ICAA, Ministerio de Cultura) custodia el documento y ha hecho accesible su difusión en las redes sociales. Gracias a las réplicas a través de más canales podemos volver a visionar *El Orador* de forma directa, aparentemente libre de *copy rights*. Ramón proyecta con igual eficacia su charla humorística a través de canales como *youtube*, dirigiéndose a una sociedad consumida por las *fake news* e igualmente embaucada por mítines y discursos falaces.

En la cultura española en ocasiones se abandonan perlas o "flores en la sombra". Son muertos vivientes con un poder descomunal de transmisión que se dejan de oír porque están hechos aquí, quizás porque nos pertenecen, porque son cercanos, familiares. Pero *El Orador* de Ramón es tan universal como toda gran creación que se precie, y aún salvando posibles "inconvenientes" como su brevedad o su formato de prueba consigue rozar la maravilla de lo excepcional, siendo una obra maestra de cine-arte. El fantasma moderno y clásico de Ramón nos exhorta con su mano. La frescura radiante que aún luce en su celuloide pervivirá a través del cañón del proyector y de los *leds* futuros de las pantallas de plasma, iluminando la inteligencia crítica del público, puede que al menos, así lo esperamos, unos cuantos siglos.

Ramón fue retratado por Feliciano Vitores, un hombre práctico de negocios convertido en improvisado productor *amateur* que vio entonces la oportunidad de invertir por él. Su grabación resultó una toma aparentemente sencilla, fresca, casual e impecable en su realización técnica. Vitores luchaba y sufría por controlar un nuevo sistema de negocio que solo le producía gastos, empresa que le dejó arruinado. Pero aún en 1928 había esperanza en el invento del nuevo sistema Fonofilm y en prueba acústica Ramón participó alegre y generoso dando lo mejor de sí. Sirva este trabajo para resaltar ambas épicas, la arriesgada tarea de Vitores y la alocada exposición de Ramón, fundidas ambas dando como resultado un film incomparable e imborrable en el tiempo. De las películas mudas o semisonoras del periodo comprendido entre los años veinte y treinta, no se han conservado a nivel mundial más que un 10% de ellas, en parte por culpa de incendios (el celuloide de nitrato es altamente inflamable) y falta de conciencia de su valor patrimonial. *El Orador* es un milagro que ha resistido al paso inexorable de los años, una joya del periodo dorado del cine en blanco y negro, del primer cine sonoro que ha sobrevivido de la extinción.

Esta investigación ha logrado llevarse a buen término debido a la curiosidad y el empeño por descubrir los pormenores del breve corto, que parecía una isla anómala en medio del océano fílmico español, pero ha resultado ser una pieza fundamental dentro de un engranaje mayor de registros musicales y hablados que la sociedad Hispano de Forest Fonofilms dirigía con esmero para comercio local y trasnacional. Algunos porqués que rodeaban su insólita existencia se han esclarecido, otros permanecen en la más secreta sombra y son para nosotros una incógnita.

La tesis y el montaje audiovisual que se ha creado en paralelo, el proyecto *R*. se ha planteado desde el reconocimiento y el deseo de desvelamiento de esta pieza sonora precoz, desde una voluntad de dotar al discurso de *El Orador* de mayor perspectiva histórica, haciendo justicia a un cortometraje que supuso una suerte de nacimiento de un género híbrido y que a día de hoy, sigue despertando el ingenio y el humor en quienes lo observan. Ramón mira de reojo por su monóculo esperando que un guiño cómplice le reitere su observación de la realidad, por eso nosotros como espectadores tenemos que seguir pasándole el guante, tenemos que ayudarlo a cruzar por la cuerda

floja del trapecio sin que se caiga. Sirva pues como homenaje a su triste figura, ya que no mereció el trato que recibió en el último periodo de su vida, ni el que aún hoy se le destina. Su mágico guante blanco, inabarcable, gran regalo desinteresado y de confianza que nos donó, no ha sido celebrado de manera unánime cuando debería procurarnos ideas nuevas, un salto experimental motivo de festividad, goce y fecundidad para todos los artistas.

### **Antecedentes / Estado de la cuestión**

Varias voces han señalado que Ramón debería de tener un lugar primordial, una mayor atención y consideración en general por parte de la literatura, pero pocos son los que lo reivindicán desde el mundo del cine, el sonido o las artes escénicas. En el espacio de Internet hay al menos tres webs que dedican una aproximación de carácter taxonómico a su obra: en el Boletín RAMÓN <http://www.ramongomezdelaserna.net/>, la diseñada por Antonio Tausiet <http://seronoser.free.fr/ramon/> y la de Martín Greco <https://www.oocities.org/greguerias/>. En ellas se destinan esquemáticos apartados a *Ramón y el Audiovisual* señalando las adaptaciones de su obra a televisión y cine, e informando de forma breve; "la entrega de Ramón a los nuevos medios fue total, y el cine le sedujo también". Bonet y Palacio (1982, p. 18) recuerdan la afinidad de Ramón por el cine "Gómez de la Serna el más constante de los vanguardistas en sus preocupaciones cinematográficas".

Como ha señalado Jorge Costa Vila (2020), la controversia de Ramón con el cine tiene doble perfil, positiva y negativa, incluso nuestro autor escribiría rotundo en 1948; "El cine como complemento de cosas, como exaltación de un argumento novelesco, como biografiador vivificante, como muchas cosas más, me fue siempre admirable, pero yo no tengo nada que ver con él". Esta actitud de rechazo e indiferencia podríamos llamar "cinefóbica", no hace más que afirmar una inconfesada pasión por el séptimo arte que Ramón sostuvo durante toda su vida. Felipe Cabrerizo (2004, p. 14) nos recuerda que el cine español "no apreció las grandes posibilidades que ofrecía la obra de Ramón al lenguaje cinematográfico" y Agustín Sánchez Vidal destacó a Ramón concretamente por su aportación al campo del cinema. Fernando Alaminos (2020) menciona a través de Rocío Oviedo Pérez de Tudela y Alfonso Puyal la idea de Ramón como narrador audiovisual, cámara en mano, registrando la acción, haciendo del montaje y lenguaje cinematográfico su correspondiente escrito.

Investigadoras como Laurie-Anne Laget o Isabel Castells Molina han estudiado las relaciones de las novelas del escritor con el cine. También se encuentra la reciente indagación de *Cinelandia* en la tesis de Jordi Costa, o en el caso de Loreto López-Quñones su rastreo de greguerías fílmicas. Mientras que numerosos autores se enfocan en la conexión de Ramón con la imagen, véase el brillante *El deshaucio a la vista* de Humberto Huergo (2020), o en otro registro, el diálogo fotográfico que establece el artista Chema Madoz, pocos son los que se han ocupado de su relación no menos importante con el sonido. Su aportación a las ondas, a través de la revista del mismo nombre, fue recuperada por Ventín Pereira en 1988 y no se amplió hasta 2012 por Nigel Dennis en el libro *Greguerías Onduladas*.

*El Orador* puede ser calificado de muy diversos modos, prueba de sonido, documento hablado, charla humorística, etc. Román Gubern definió muy acertadamente el corto en 1999 como "disparate cinematográfico", que señala justamente la gran influencia que tuvo Goya en el escritor. Si el máximo galardón del cine español tiene al pintor de Fuendetodos como su valedor, Ramón supo ver la modernidad y la crítica con igual ingenio, poniendo una sentida nota de humor reveladora a su tiempo.

Diferentes profesores y expertos en la obra ramoniana, entre ellos Miguel Molina Alarcón, José A. Sarmiento, José-Carlos Mainer o Luis Fernández Colorado han abordado específicamente el corto de *El Orador* escribiendo textos que iluminan la película a través de diferentes prismas, aportando visiones desde la óptica del arte de acción, desde la industria del cine o desde la literatura modernista. Sus artículos han apuntado cuestiones esenciales que rescatamos ahora para nutrir nuestro escrito, siendo los primeros pilares sobre los que se ha sostenido la investigación. Sobre ellos hemos apuntado nuevos hallazgos y corregido algunos datos errados, desarrollando una labor orquestal a muchas manos.

Gracias a las tesis de Luis F. Colorado y Josetxo Cerdán, precedidas por la labor encomiable de Gubern, poseemos un compendio del periodo cinematográfico en el tránsito del mudo al sonoro en España. En 1996 fue fundamental la tesis de Colorado pues en ella identificó un fragmento conservado del No-Do con las películas que filmaba la Hispano de Forest Fonofilms, identificando *El Orador* como un eslabón más de la serie perteneciente al Cinefón de Feliciano Vitores. En la misma línea de investigaciones sobre el primer cine sonoro, son referentes las investigaciones de Joaquín Cánovas o Santos Zunzunegui, la recuperación del papel del explicador en el cine mudo por parte de Daniel Sánchez Salas y las recopilaciones de los históricos Carlos Fernández Cuenca o Juan Antonio Cabero. Las memorias de Francisco Elías, recogidas por Ramón Navarrete-Galiano, Josep María Caparrós Lera y Enrique Sánchez Oliveira, han dado luz a la reconstrucción del cine primitivo en nuestro país. A la plana de estos nombres se suman las investigadoras que poco a poco van descubriendo las historias perdidas de aquellas otras pioneras, como María Forteza la directora del documental sonoro *Mallorca* (1932) o Rosario Pi en el film *El Gato Montés* (1935).

Imprescindibles son los prólogos de la obra ramoniana realizados por Ioana Zlotescu, responsable con Pura Fernández de las *Obras Completas* de Galaxia Guttenberg. Han sido de gran interés las investigaciones transversales, en concreto la vertiente política que abordan Eloy Navarro o Juan Manuel Pereira y los textos recopilados por Ricardo Fernández Romero de quien subrayamos su ensayo colosal *Mercader de Imágenes* (2021), así como las conexiones Ortega-Ramón anticipadas por el editor Carlos García. En esta exploración ha sido fundamental el Boletín RAMÓN, única publicación periódica destinada al autor del año 2000 al 2013, coordinada por Juan Carlos Albert, promotor de la asociación internacional Ramón aiR.

El catedrático inglés Nigel Dennis señaló en 2002 el discurso expandido que supuso la irrupción de la oratoria ramoniana entendida en el sentido actual de *performance*. Alfonso Puyal una década más tarde ratifica la idea identificada en el cortometraje "El monólogo es una demostración de la oratoria ramoniana, a la vez que una suerte de *performance* vanguardista" (2017). Jose A. Sarmiento y Miguel Molina constatarán la

película de *El Orador* como gesto *avant la lettre* del arte de acción, defendiendo desde entonces el fenómeno de sus conferencias como arte específicamente performativo. En algunas exposiciones acaecidas en los últimos años la figura de Ramón preludia las diferentes estrategias antiteatrales del s. XX, como las mostradas en las exposiciones *Un teatro sin teatro* MACBA (2007), *Intermedios* Conde Duque (2016) o *Humor Absurdo* CA2M (2020). *El Orador* aparece brevemente comentado, siempre de puntillas, en el trabajo que aquí presentamos lo situamos como eje central.

En esta tesis queremos apuntar aspectos de la obra del escritor poco señalados que aún podían ser relacionados en su magna obra (imposible de acotar), en concreto la conexión de Ramón con el humor y la *parresía* a través de la oratoria. Lo escritos que abordan específicamente la oralidad y el discurso en las artes escénicas contemporáneas dentro del contexto español podemos encontrarlos firmados por comisarios como Manuel Olveira, Manuel Segade o Chantal Pontbriand, los cuales han trabajado sobre su problematización a través de diversas exposiciones. Dentro del reciente género denominado *Conferencia Performativa*, Ramón debe ser mencionado como gran precursor, cuya influencia permite releer bajo el paraguas de su obra las acciones de toda una generación de artistas de finales de s. XX. Su pieza *El Orador* es clave para fundamentar la serie de experimentación que se prolonga en el cine escénico cien años más tarde. El proyecto *R. (1928-2018)* presentado en esta tesis recupera las prácticas expandidas del cine-ensayo, acudiendo así mismo a los trabajos que revisitan y reactualizan obras pasadas, a menudo históricas pero olvidadas, para lograr hacerlas (al menos durante un mayor tiempo), imperecederas.

## Hipótesis

Las conjeturas que se han planteado en esta investigación son múltiples. Por un lado al rescatar los estudios e incursiones de Ramón en la pantalla esta investigación recuperará a Ramón Gómez de la Serna como cineasta, destacando su papel como artista cinéfilo de vanguardia, añadiendo un eslabón a la cadena de estudios sobre su obra. La tesis propondrá un análisis pormenorizado y una interpretación del film *El Orador* para realzar una vertiente concreta en la obra de Ramón, su faceta performativa y cinematográfica.

El estudio recorrerá la historia de los cortometrajes paleosonoros en España, recabando información hasta ahora inédita sobre los cortometrajes rodados por Vitores, contrastando una treintena de ellos en conexión con el de Gómez de la Serna. Esta tesis no solo desea ratificar el corto de *El Orador* de 1928 como uno de los primeros documentos cinematográficos rodados con sonido, sino que buscará releerlo como paradigma de obra escénica contemporánea. Así se observará la importancia de Ramón como actor principal protagonista en su film y como actor de reparto secundario. Su papel como inventor de conferencias-maleta será la clave para comprender la presentación experimental de películas, así como la cantidad de escritos que sobre el medio dedica a lo largo de su vida, nos informará de la reflexión e importancia que el autor otorga a la gran ola fílmica. La investigación planteará situar la obra oratoria de Ramón dentro de la genealogía de la conferencia *performance* de nuestros días, el cine expandido y el arte sonoro actual, siendo su



adalid precursor, reivindicando la influencia histórica del autor en las piezas escénicas de metaoratoria contemporáneas.

El trabajo constatará la supervivencia de *El Orador* a través del tiempo, impregnando los modos de hacer en las prácticas expandidas actuales, deudoras no confesas de sus arriesgadas exposiciones artísticas. Ramón propondrá un modelo del habla ruidista forjando un icono de la subversión oral. Su componente humorístico intelectual y crítico fue pionero en su momento manteniendo aún hoy su eco. Este hecho será defendido como fundacional de las prácticas habladas que se han venido desarrollando y repitiendo en el terreno del arte contemporáneo a partir de la segunda vanguardia.

## Objetivos

Casi un siglo después de la realización de *El Orador* se hace necesario recuperar la información tanto de la productora del film, como de los materiales y contextos que propiciaron la grabación sonora. Por ello se propone analizar el corto como evento inaugural del cine parlante en España, no siendo eclipsado ni superado por ninguno de los otros cortos homónimos de la marca Fonofilms. Esta labor implica:

- Mapear la industria del cine a finales de los años veinte.
- Dar una visión pormenorizada del momento cinematográfico e industrial que rodeó la toma en un país como era España bajo el mando único de Miguel Primo de Rivera.
- Comprender la película a través de la nueva tecnología sonora implantada por su promotora, la recién fundada Hispano de Forest Fonofilms.

El siguiente paso consiste en analizar el texto del discurso haciendo un estudio comparativo de sus ideas clave y reflexiones estéticas. Para ello es imprescindible:

- Revisar la labor radiofónica y conferenciante del escritor, destacando las cualidades únicas que le diferencian de sus homónimos oradores.
- Catalogar y archivar los guiones y apuntes de cinema creados por Ramón, así como localizar las novelas en las que el cine es protagonista, recuperando finalmente los ensayos del autor afines a la temática del discurso y sus greguerías cinematográficas.
- Detallar la performance que Ramón realiza el día de la *première* de su corto para comprender las formas del llamado cine performativo.
- Analizar las características técnicas que rodean su acción en el Cineclub del Palacio de la Prensa.
- Recorrer la praxis de la conferencia performance y el cine expandido tal y como lo conocemos actualmente en conexión con el film ramoniano.
- Interpretar una nueva oralidad en el arte contemporáneo desde las características metaoratorias que prefigura Ramón.

La última fase tratará de constatar la absoluta pertinencia del universo poético cinematográfico de Ramón en el cine plural y heterogéneo que vivimos actualmente. Esta idea se encarnará en la película experimental *R.* que presentamos paralela a la tesis y se concibe como ensayo personal de la autora. El nuevo film propone:

- Preservar la memoria del corto sumando nuevas capas a su visionado.
- Apropiarse de materiales unidos a nuevas tomas digitales, propiciando así un diálogo entre tiempos cinematográficos distintos 1928 y 2018.
- Descomponer los diferentes elementos gestuales, visuales y sonoros de *El Orador* reuniendo un collage reestructurado e inscribiendo el cuerpo en el propio montaje audiovisual en vivo.
- Editar la nueva película presentando el documento DVD maquettato en formato DigiPack.

Como término agregar en los anexos archivos recopilatorios con los documentos del legado de la Hispano de Forest (Archivo Vitores), la primera recopilación de textos fílmicos escritos por Ramón Gómez de la Serna en periódicos y revistas, más bocetos de sus manuscritos sobre un futuro ensayo de cine.

### **Metodología / Trabajo de campo**

La tesis ha optado por una metodología interdisciplinar, combinando diferentes modelos de investigación. En la mayoría de los capítulos se ha usado un método descriptivo, al final del cuarto capítulo se ha empleado un método correlativo con variables dependientes entre ellas y en el quinto experimental.

En este trabajo se ha aplicado una metodología específica a través de la revisión del concepto de patrimonio y de los usos clásicos entorno al concepto de restauración o conservación de originales. Hemos tomado un referente en la política científica del EHEHI *École des hautes études hispaniques et ibériques* (2017-2021), que reflexionan sobre las invenciones y fábricas patrimoniales. En su programa defienden que "la evolución de los paradigmas de valores asociados al patrimonio actualiza de diferentes maneras una relación general con el pasado y con la memorabilia, que pueden ser analizados como otras tantas estrategias de reescritura global de la Historia". Siguiendo esta línea se pondrá en duda el objeto material que se supone define la herencia de una cultura: aquel monumento intocable que no permite transformación o cambio en el tiempo, prescribiendo la inmovilidad o fijación como bases de su perdurabilidad. Nuestro proyecto comprobará cómo el trabajo con el pasado nos permite variar su aparente morfología estable, y constatar que la decisión de mantener el material inalterado puede ser transgredida. El objeto artístico es susceptible de reescrituras y de arreglos como se procede en la música, si no es la mano humana será la del tiempo quien borre o cambie su fisionomía. La restauración puede ser entendida como un modelo de variación tanto en la *performance* como en cualquier arte temporal (incluido el cinematográfico), permitiendo una reformulación subjetiva, una puesta en escena en forma de "copia alterada" que permita proponer nuevas variables o incluso reavivar el espíritu original de la misma. De manera que al tocar un documento con fines creativos podamos extraer conocimientos más amplios del mismo, alcanzando una comprensión histórica mayor. Al mutar la idea de "original" sumándole capas significativas, agitamos aquellos materiales que quedan petrificados, cortados o separados de la realidad que les envuelve. Estas obras al ser archivadas y expuestas aisladamente en museos han perdido su poder de resonancia y

comunicación con el presente. A través de una ampliación audiovisual del corto *El Orador*, como hemos propuesto en esta tesis, hemos podido observar la obra en red, generando conexiones. De este modo hemos seguido el imperativo ramoniano, sus siete palabras mágicas que se sintetizan en la posibilidad de deshacer.

La tesis plantea una investigación a modo de montaje warburiano, permitiendo llegar a un conocimiento a través de la simultaneidad relacional. La obra magna *Atlas Mnemosyne*, tablas icónicas de Aby Warburg, ha sido una referencia pues el historiador del s. XX coincide en el tiempo con Ramón Gómez de la Serna y ambos comparten la forma yuxtapuesta de disponer fotomontajes. Ambos empapelan con imágenes el espacio que les rodea, desbordando la realidad y utilizando la composición como una expansión visible, traducción de una intuición plástica. En el caso de Ramón, al decorar su propia habitación nos recuerda la tradición del s. XVIII de los *tableaux vivants*, vinculando el espacio doméstico con el iconológico y la instalación artística. En su libro *La Galaxia Gutenberg* (1962) Marshall McLuhan hablará de una metodología por constelación (a la manera benjaminiana), aplicando vaticinios en forma de aforismos "El método del s. XX no es utilizar un solo modelo, sino varios, para la exploración experimental". Por ello el tipo de investigación que hemos aplicado ha sido mixto: constatando la información sobre el cortometraje, comparándolo con otros de su misma época y enlazando con nuestro arte actual, aplicando la corriente práctica de arte-investigación<sup>2</sup>. Las metodologías basadas en este binomio acuden a un análisis histórico, científico y técnico mientras practican simultáneamente la experimentación plástica como fruto material del estudio.

Los estudios de George Didi-Huberman y Miguel Ángel Hernández apuntan a la ideología moderna del historiador del arte como cómplice creador a su vez, a través del choque o colisión de un collage temporal, en consonancia con la idea de "montaje de atracciones" que teorizara el director ruso Sergei Eisenstein. Así para el proyecto R. se han conjugado las imágenes originales de *El Orador* con nuevas tomas encadenadas al puzzle audiovisual. El sistema ha sido diacrónico, observando la evolución de una misma toma en el tiempo.

Esta tesis se ha desarrollado con objetos rescatados de diversas fuentes; imágenes, sonidos, recortes de prensa, datos de contextos geográficos, políticos, sociales y del momento presente a través de catálogos, recursos web, libros y testimonios orales gracias a las experiencia directa con los protagonistas. En la investigación se ha utilizado material recuperado de los fondos de diversas filmotecas y hemerotecas; documentos originales de Ramón digitalizados en la Universidad de Pittsburgh, revistas y periódicos custodiados en bibliotecas de la UCM, Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, BNE o Archivo de la Villa Memoria de Madrid, así como imágenes originales rescatadas de la fototeca de Filmoteca de Catalunya, Filmoteca Española y su sede del Centro de Conservación y Restauración CCR de Pozuelo de Alarcón. En el Palacio de Perales, los despachos centrales de FE ofrecieron la posibilidad de trabajar en residencia y colaboración, acogiendo el proyecto Vitores del que esta tesis es deudor, subvencionado con las Ayudas a Creación del Ayuntamiento de Madrid.

---

<sup>2</sup> Cito publicaciones de referencia: Hernández-Hernández, F., y Fendler, R. (eds.). (2013). *1st Conference on Arts-research*. Barcelona: University of Barcelona, <http://hdl.handle.net/2445/45264>. Sánchez, J. A. y Pérez Royo, V. (2010) "La investigación en las artes escénicas", en *Cairon* nº 13. Así como la web del Proyecto "Investigación-Arte-Universidad" de la Facultad de Bellas Artes UCM <http://www.arteinvestigacion.net/>

En los fondos reservados se ha podido consultar y transcribir el legado epistolar de la Hispano de Forest Fonofilms, a través de los documentos inéditos, cartas, mapas y escritos que se encuentran en el archivo de F. M. Vitores (Depósito 2A). Se ha trabajado en la biblioteca Dolores Devesa y en la fototeca, gracias a un intercambio de digitalización de dichos documentos para investigación académica y su depósito para consulta pública. Se han contado aproximadamente 400 documentos fechados entre 1927 y 1935, la mayoría cartas de los profesionales del sector industrial del cine español. El trabajo ha permitido extraer materiales relevantes tanto periodísticos, fotográficos y bibliográficos sobre la primitiva industria cinematográfica hablada, en el tránsito del mudo a las nuevas técnicas de grabación, permitiendo una mayor comprensión del espacio político-social que rodeó la filmación de *El Orador*.

Para la recolección de datos se ha acudido a fuentes principales originales. Una parte del trabajo de campo se ha desarrollado en la propiedad del productor del corto, la casa vieja de Feliciano Vitores que aún se conserva en su enclave primitivo, sito en el pueblo burgalés de Belorado. En el ático se rescató en 1994 el largometraje sonoro *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), gracias a su hija, M<sup>a</sup> Luisa Vitores, la única descendiente directa del productor. Desde aquella compra de las latas por parte del Ministerio de Cultura de España a través del Centro de Conservación y Restauración de Fílmoteca Española (CCR) coordinado por Ramón Rubio, no se había indagado en más fuentes directas para obtener datos. Viajando al lugar y poniéndome en contacto con los nuevos propietarios de la casa, encontré el 16 de agosto de 2018 nuevo material inédito del productor, descubriendo, entre otros objetos la lápida de Vitores y otros enseres personales del mismo, así como el hallazgo de nuevo metraje de 1928 entre las páginas blancas de un libro de cuentas. Las cinco tiras de fotogramas, fotografías del autor y objetos profesionales se encontraban en perfecto estado. Como parte del rastreo también obtuve a través de una compra en Internet la carta notarial original de 1929 firmada por la Hispano de Forest Fonofilms con propósito de litigar contra la Fox y la Paramount Films. El nuevo material en celuloide de Vitores que he recuperado corresponde a cortos que se creían perdidos o no identificados, completando la lista de rodajes de su empresa durante los años (1927-1930). Son fotogramas fonofilmados en nitrato hechos con el mismo equipo con el que se grabó a Gómez de la Serna. En sucesivos viajes a la comarca, he obtenido por parte del Alcalde un permiso para inventariar en el altillo del Ayuntamiento de Belorado cajas y latas de metraje anterior a 1960 aún no catalogadas, principalmente de películas pertenecientes al No-Do, aún por contrastar con las que ya atesoran las diferentes filmotecas españolas.

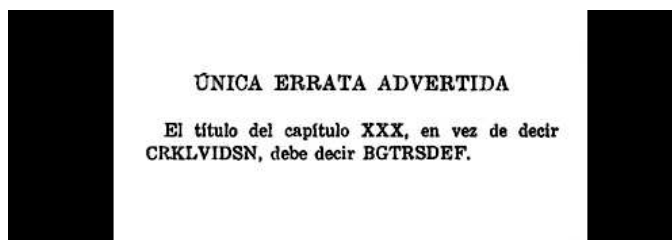
El proyecto *R*. ha podido realizarse gracias a sendos premios de la Comunidad de Madrid. La obtención de la subvención para Artistas y Comisarios en el exterior permitió una estancia de investigación llevada a cabo en la Cité des Arts en París en 2018. De igual manera, la cuantía recibida por las Ayudas a Creación Contemporánea permitió avanzar en la investigación y producir el DVD presentado. La primera versión de *R*. tuvo lugar dentro del congreso Bruits celebrado en la École Louis-Lumière (Cité du Cinema). El proyecto fue seleccionado para participar dentro de las conferencias performances, siendo organizado por el grupo *Ars Sonores* de la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne del que fui miembro asociado del año 2014 al 2016. Para la configuración del nuevo film se ha intervenido directamente la película digitalizada de *El Orador* a gran resolución, gracias al departamento, hoy extinto, de cooperación que contaba Fílmoteca Española. La nueva película ha sido editada por la

autora de esta tesis en Adobe Première CS5 volteando, invirtiendo, extrayendo y cortando cada uno de sus fotogramas. Se han desentrañado algunos trucos gestuales y observado algunos datos que a primera vista parecían no estar, ampliando la visión de la cinta.

## Fe de erratas

Nota aclaratoria del modelo de citación APA (6ª edición). En esta tesis se ha optado mantener en el cuerpo del texto un modo de citación completo para los periódicos y revistas (solo en los párrafos de más de 40 palabras), con objeto de no duplicarlo de nuevo en la Bibliografía. Los periódicos aparecen siempre con el nombre titular del mismo y la fecha entre paréntesis para mejorar su localización. Para las citas de libros se conserva el modelo original con el apellido, el año y opcionalmente la página.

Para salvar esta decisión de formato, apelamos a la defensa que hace el mismo Ramón de la errata, vista como un mal posible, incluso necesario "la errata es inextirpable" (OC, 1996) señala el autor, al igual que un virus que sobrevive pese a todo el esfuerzo por eliminarlo. Nuestro proceder no ha sido el de presentar un error sino el creer que en esta decisión mestiza, híbrida, encontramos una mayor coherencia y simplificación para el lector. Baste mirar la referencia en el cuerpo del texto para comprobar los periódicos, revistas, webs, etc. Mientras que los libros citados se vuelcan ordenados por apellidos al final del trabajo en la Bibliografía.



Fe de erratas de Ramón Gómez de la Serna en *Policéfalo y señora* (1932)

## **1. GRAN PLANO**

## 1. 1. Ángulos de R.G.S

Mi conciencia artística está tranquila, y al repasar las páginas de mi obra noto que he dado a todo un fondo de verdad y sinceridad que no admite turbación y arrepentimiento. He procurado dar de beber juicio ecuánime y tolerante al hidrófago, realizaciones de amor a las almas anhelantes y tímidas, compañía cordial a los enfermos de aburrimiento procurando crear formas nuevas para los tiempos nuevos.

Ramón Gómez de la Serna (AM2, p. 724)

Ramón Gómez de la Serna es un autor desconocido para la mayoría de los españoles. Siempre recordado por sus greguerías, no ha tenido el papel destacado en la literatura que se merecía y tampoco en el arte, donde demostró tantas veces esa transfusión de géneros adisciplinados y la sublimación de inquietudes destilando una obra total, nueva e inverosímil. Imposible de definir en uno u otro estilo al poseer indistintamente tintes dadá, expresionistas o futuristas<sup>1</sup>, su único cortometraje que aquí trataremos, *El Orador*, expresa todos los *-ismos* al unísono, anticipando al mismo tiempo las praxis postdramáticas recientes. El propio escritor desmentía cualquier categorización al no afiliarse a movimientos concretos, por lo que el mejor calificativo sería englobarlo en su propio género, el ramonismo<sup>2</sup>, del que fue su mayor exponente.

Nacido en Madrid, el 3 de julio de 1888, vivió a partir de 1936 en Buenos Aires hasta su muerte el 12 de enero de 1963, a los 75 años<sup>3</sup>. Parte de su obra es una oda a la ciudad que le vio nacer, historiando sus rincones, sus grandezas y derrumbes. De Ramón poco parece decir que no se haya elogiado y revisado a estas alturas pero su faceta vanguardista<sup>4</sup> aún nos depara sorpresas, como la que en este estudio abordaremos en relación al cine. De Ramón, que aunaba lo grave con lo aéreo y ligero de la existencia no hay aspecto de la realidad que se escapara de la tinta de su estilográfica, un cocktail de conexiones analógicas descubiertas.

El numen desmesurado, vitalista y atomístico de la vanguardia internacional cuenta en España con este apóstol genial, solitario y precoz. El inventor de la célula textual del vanguardismo literario español, la greguería, escribió tumultuosamente en todos los géneros posibles (excepto la lírica en verso) borrando las fronteras entre unos y otros y sembrando en la novela, el cuento, la biografía, la crítica, la crónica o el libro de viajes su fragmentación a base de greguerías encadenadas. Y también el ensayo<sup>5</sup>.

En 1928, año de realización del corto de *El Orador* que ocupará esta tesis, Gómez de la Serna es un autor consagrado entre los grandes escritores de la vida intelectual española, se encuentra en su mejor momento creativo y vital. Es bien sabido que el escritor encarnaba desde los años diez el espíritu de lo nuevo, del porvenir y de la transgresión en aquella ciudad semi industrial, con aire de pueblo grande que era el

---

<sup>1</sup> Para un mayor conocimiento del vínculo entre poesía, vanguardia y futurismo del que participa Ramón leer Sarmiento, J. A. (2009). *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s. XX*. Madrid: Intituto Cervantes y AECL.

<sup>2</sup> De él se diría que "Todo el hacer imaginativo del hombre contemporáneo se transformaba repentinamente en ismo. Hasta un solo hombre era ismo. Ismos inventados, ismos reales, ismos deseados", escribe Antonio Saura en su prólogo a *Ismos*, (Gómez de la Serna, 1931, p. 19). Sobre el *Ramonismo* ver los prólogos de Ioana Zlotescu para Galaxia Guttenberg, en las Obras Completas, reproducidos en *Tres prólogos y siete preámbulos entorno a Ramón Gómez de la Serna* (2010). Madrid: Albert editor.

<sup>3</sup> Ver Zlotescu, I. (2014). "En 2013, se cumplieron cincuenta años de la muerte de Ramón Gómez de la Serna". Recuperado de <http://dbe.rah.es/biografias/10901/ramon-gomez-de-la-serna>.

<sup>4</sup> Ver Morris, C. B. (1995). Ramón y la vanguardia. En Sánchez Vidal, A. y F. Rico (coords.) *Época contemporánea 1914-1939. Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII/1. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 132-161.

<sup>5</sup> Descripción de la web de la Universidad Pompeu Fabra dedicada al ensayo literario, <https://www.upf.edu/web/elensayoliterario/gomez>.

Madrid de principios de siglo XX. España era aún un país compungido por la debacle colonial y la sociedad pudiente se aferraba a un mundo conservador clasista (nostalgia romántica decimonónica de un imperio caduco con costumbres burguesas y moralmente obsoletas). Contra este deterioro inmovilista un joven Ramón de familia liberal, convence a su padre para que funde el periódico *Prometeo* en 1908 donde publica muchos ensayos intelectuales rompedores y el manifiesto futurista de Marinetti, alabando la recepción del poético-radical movimiento futurista en España<sup>6</sup>. La celebración de la negación a la norma, del mundo tanto heredado como moderno, la crítica feroz a todo adoctrinamiento, serán las proclamas de un Ramón altamente subversivo con deseos de libertad ilimitada. El joven Ramón será militante en una guerra intelectual sin armas, en defensa de su idilio literario, siempre desde una comprensión trágico cómica del mundo, en el que adopta la ética de un humorismo pacífico. No siempre será comprendido ni alabado, sus formas son incoherentes, aparentemente absurdas o caóticas, fragmentarias, inconclusas, imposibles de preveer.

Ramón Gómez de la Serna está de guasa. Hace años, cuando este chiquillo genial tenía diez y ocho, creíamos que padecía un sarampión terrible, del que se curaría y del que resultaría un literato intenso, original, pero literato... Pero va pasando el tiempo, y el chiquillo genial sigue siendo chiquillo, y sus obras siguen siendo atroces. 'Ramón, hay que usar gafas en los pies' (Para los ojos de gallo, que glosó Repide), y otras deliciosas maravillas. A nosotros nos da lástima ver cómo se va perdiendo una inteligencia fuerte, capaz de concebir 'El drama del palacio deshabitado' por esos vericuetos del futurismo y del absurdo.

*Gedeón* (24 de abril de 1912)

Desde el año de filmación de su corto (1928) a su exhibición en el cine (1930), son tres años de producción escrita en Ramón que suponen su periodo de consagración como novelista. En 1928 tiene cuarenta años y cuarenta publicaciones recién cumplidas<sup>7</sup>. Consciente de que debe sostener una novela larga con título "novelesco" el escritor madrileño redacta las siguientes: *El caballero del hongo gris*, *Goya*, *El regalo doctor*, *La hiperestésica (relato)*, *Efigies* y *La nardo*.

Es acertada la visión generalizada que tacha a Ramón de ser un autor excesivo, a quien le resta lectores el hecho de que para encontrar algo precioso en sus páginas, en ocasiones, hay que leer demasiadas, la sobreabundancia greguerística es desigual en calidad literaria y Ramón se desparrama sin fin en su inevitable obsesión por la metáfora. Quizás el acervo popular de Ramón, su voluntad de llegar a todos y dar el parte del día, le rebajaron a un autor cotidiano, tan cercano y compartido como desconocido en su fondo íntimo, restando el halo de respeto que otros personajes más serios e inaccesibles inculcaron al público. "La doble imagen de Gómez de la Serna, simultáneamente profundo y superficial da origen a una paradoja que persiste aún hoy: la de un escritor minoritario esencialmente *incomprendido* no en virtud de su anonimato sino de su celebridad" (Martín Greco y Albert, 2010, p. 20).

La sobreabundancia y derroche ramoniano hizo poco favor al genio, a veces su verborrea aparentemente insustancial tapaná los momentos de resplandor y acierto,

---

<sup>6</sup> En abril de 1909 se publica en el nº 20 de *Prometeo*, traducido por el joven Ramón "Proclama de Marinetti a los españoles". Ver el excelente compendio de García García, I. (2019). *110 años del futurismo en España. La máquina castiza*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo. Disponible a través de la web del Museo de Arte Moderno, Centro Conde Duque.

<sup>7</sup> *Bifur* (25 de julio de 1929), s.p. la hoja reproduce un glosario con los nombres que participan en la revista, y entre ellos una descripción de Ramón Gómez de la Serna. "Quarante ans et quarante volumes, parmi lesquels: *Gustave l'incongru*, *Le Docteur invraisemblable*, etc...On le trouve la nuit au café Pombo, à Madrid, el le jour chez lui, le stylo à la main, à côté d'une poupée de cire", Cuarenta años y cuarenta volúmenes, entre los cuales: *Gustavo el incongruente*, *el doctor inverosímil*, etc Se le encuentra de noche en el café Pombo, en Madrid, y por el día en su casa con su estilográfica en la mano, al lado de una muñeca de cera.



que se encuentran como joyas únicas en medio del resto del texto. Pero Ramón nunca confunde en su voluntad sincera y cumple la sorpresa feliz del hallazgo milagroso, así *El Orador* es uno de esos productos extraordinarios del escritor-artista, de *performer* conceptual (por la hibridación y metamorfosis de su palabra escrita a la hablada, transformando un ejercicio silente de escritura al sonoro corporal y físico).

Ha sido reiterada la imposibilidad taxonómica de identificar a Ramón como perteneciente a las generaciones literarias del '98, '14 o '27 debido a que su escritura supone un puente entre grandes eclosiones de artistas y creadores<sup>8</sup>. El hecho de valorarlo como una isla generacional nos hace plantearnos su presencia en el cinema español también como un hito fílmico sin parangón, encarnado milagrosamente con la realización de su cortometraje. La realidad ramoniana se desliza entre lo trágico y lo insignificante, entre lo lúdico y lo oscuro, en sus escritos y en su oratoria. Ramón se presenta a ojos de Ortega como un visionario, superando el realismo. De él diría el filósofo "Un mismo instinto de fuga y evasión de lo real se satisface en el suprarrealismo de la metáfora y en lo que cabe llamar infrarrealismo. Los mejores ejemplos de cómo, por extremar el realismo, se le supera –no más que con atender, lupa en mano, a lo microscópico de la vida–, son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce"(AM, 1998, p. 571). Los halagos y reconocimientos por parte de los escritores que le conocieron son innumerables, Julio Cortázar escribe unas palabras de profunda admiración. Azorín dirá de él "Hubo un genio, es cierto: Ramón Gómez de la Serna. Pero como genuino ibérico, inimitable. Hay que reconocer que le debemos mucho, aunque no le seguimos enteramente porque nadie sigue a un funámbulo".

La trayectoria de Ramón comparte nombres fundamentales que le acompañarán tanto en su café como en diferentes lugares de la vida social, estos compañeros de viaje son Guillermo de Torre, Tomás Borrás, Salvador Bartolozzi, Rafael Calleja, Manuel Abril, Manuel y José Gutierrez Solana, Eugenio d'Ors, Enrique Diaz Canedo, Carlos Arniches, Chacón, Conrado del Campo, Cabanillas, Rafael Cansinos-Assens, Alberti, Wenceslao F. Flórez, Tono, Vicente Huidobro, etc. y junto a ellos más personalidades que visitaron su café como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Tristan Tzara, Paul Valery, Larbaud, Pierre Mc Orlan, Jean Cassou o Picasso. A esta lista habría que sumar los muertos y las muertas a las que Ramón dedicó parte de su escritura, rememorando y haciendo historia viva de fantasmas de otras épocas.

En *La Gaceta de Pombo* (1 de mayo de 1929), Ramón transcribe un poema de Paul Morand "Jaculatorias (oraciones) de la Sagrada Cripta", que alude por entero al mundo de celuloide. Este singular espacio dedicado a la lírica del film en la revista que excepcionalmente va a editar, denota la importancia que el autor otorgaba al movimiento cinético de vanguardia, entroncado junto al plástico, sonoro y visual.

Baño con DOUGLAS FAIRBANKS

Espero en un sillón de peluquero, niquelado, basculante.

Me contemplo en el espejo;

¡Dios mío! ¿Qué será cuando tenga cuarenta años...?

Sobre el mármol hay tarros y todos los afeites chillones del cine.

Pintarse, hacerse: to make up.

Aquí es donde Fairbanks crea los héroes que surgen de ese espejo como salen del suelo, los soldados del "Ladrón de Bagdad"...

---

<sup>8</sup> Siendo el escritor, como diría Ortega y Gasset toda una generación en sí mismo, Melchor Fernández Almagro señala en 1923 el concepto de "la generación unipersonal de Ramón".

Fairbanks ha entrado con pasos cauchutados.  
Me mira, avanzando su quijada azulada de blanquísimos dientes,  
y entornando sus ojillos, hundidos bajo unas cejas  
del calibre de sus bigotes.  
Viene del golf y sus miembros bien ajustados  
no hacen el menor ruido,  
como las puertas y ventanas de las casas americanas.  
Me muestra en la pared sus trofeos:  
la foto de Charlot  
y su título de Oficial de Instrucción Pública, expedido en París.  
No abre la puerta de su despacho,  
como todos los yanquis,  
con un cocktail temblón en la mano,  
pero me pasa a su piscina.  
- ¿Baño?  
- Sí  
- Doscientas libras de sal marina todas las mañanas.  
A la izquierda baño turco, aire caliente;  
a la derecha, baño ruso, vapor.  
Fairbanks se queda desnudo.

La relación de Ramón con el cine fue alargada en el tiempo, como las luces y sombras proyectadas sobre él. Sus textos nos hablan de experiencias desde niño<sup>9</sup> en los cinemas de verano, más tarde de películas extrañas en las que experimentaban con la pantalla o de los cines de París donde el escritor iba solitario a ver películas mudas. En uno de sus viajes a Europa, Ramón viaja a Zurich y allí va a conocer la sede del Cabaret Voltaire<sup>10</sup>, pero también va a ver cine, tal y como descubrimos por un vínculo que le unía a un famoso periodista de *El Heraldo* de Madrid, que se había instalado en Suiza y regía una red de cinemas. Adelardo Fernández Arias, alias El Duende de la Colegiata, famoso aventurero que por avatares del destino terminó creando una cadena de salas de exhibición, invita a Carmen de Burgos y Ramón a su casa. Según relata, después de haber pasado una temporada en Italia escribiendo guiones y luego como autor, director y protagonista de una serie policiaca, El Duende se hace director de la empresa Padus Films, Pascuali y Jupiter Films. Tras querer rodar un film sonoro con la Bertini, que según él "Tenía la voz de un carretero. Muy guapa: pero ordinaria. Todo lo contrario que en el cine", comenta;

En Suiza me casé con mi actual mujer. mi mujer era alemana, guapa, inteligente y con cuatro millones de francos. Me los dio íntegros y yo alquilé veintisiete cinematógrafos. Empezamos a ganar grandes cantidades.

En aquella época invité a pasar una temporada con nosotros a Carmen de Burgos y a Ramón Gómez de la Serna. "Colombine" escribió en Madrid un artículo titulado "El duende millonario". Cuando lo escribió era cierto. Cuando se publicó, ya no. El gobierno federal suizo decretó cerrar todos los cines. Yo me quedé sin un céntimo de golpe.

*El Progreso* (18 de diciembre de 1928)

Este episodio de derrumbe empresarial sucedió por culpa de la crisis de la gripe española de 1918. Según relataba el protagonista afectado, El Duende de la Colegiata, "el Gobierno helvético decretó el cierre de todos los salones de espectáculos. En veinticuatro horas me arruiné...". El interesante vínculo entre Ramón y El Duende nos

---

<sup>9</sup> Ver su comentario al respecto en "La importancia artística del cinematógrafo" *ABC* (12 de diciembre de 1928)

<sup>10</sup> Las conexiones de Ramón con el movimiento Dadá en Zurich son interesantes de investigar, pues el autor viajó a la capital Suiza en más de una ocasión para visitar lo que fue el centro del movimiento dadaísta. Ver las últimas publicaciones de José Antonio Sarmiento (2016) sobre Dadá en la UCLM de Cuenca.

hace pensar que en Suiza el escritor madrileño pudo visitar tanto la nueva ola de vanguardia plástica como tomar nota de las últimas producciones cinematográficas.

Este vínculo de Ramón con empresarios del cinema la encontramos también en una tira de fotogramas en el temprano año de 1913, cuando el escritor tenía veinticinco años. Se trata de un documento único donde vemos a Ramón en seis fotografías en movimiento. La columna vertical del fotomontaje (aunque no podemos afirmar el material podría ser tira de celuloide) refleja una secuencia del joven escritor fumando. Ramón lo publica en *La Sagrada Cripta de Pombo* (1923) al hilo de su autobiografía. A pie de foto leemos "Retrato cinematográfico que me hizo Domingo Blanco, en 1913". Si indagamos en el cameraman, descubrimos que Domingo Blanco<sup>11</sup> fue el responsable de fotografía de interiores en el perdido largometraje *Goya que vuelve*, rodado en 1928, del que hablaremos más adelante. Este film sería anunciado en el café de Ramón como "la película de Pombo", perdiéndose la pista en 1929 (no llegó a las pantallas aunque ese verano iba a ser proyectado en la Exposición de Sevilla).



---

<sup>11</sup> Aparece en la ficha técnica del catálogo de cine elaborado por Filmoteca Española: González López, P., Cánovas Belchi, J T. (1993, p. 77). En la revista *Arte y Cinematografía* (1 de marzo de 1912), se anuncia la constitución de un nuevo estudio laboratorio dirigido por un exmiembro de la casa Gaumont, felicitando y deseando suerte en el negocio del cinematógrafo a "D. Domingo Blanco, director de *Los Sucesos* y antiguo periodista, por tan buena adquisición".

## 1. 2. El problema del título



Imagen de la lata y bobina actual del cortometraje *El Orador*. Foto José Manuel Martín @2019.  
CCR Filmoteca Española Imagen programa de mano del No-Do nº 1048. RTVE

El fotorretrato oral de cuatro minutos filmado por Vitores en 1928, es el único momento donde conservamos la imagen y voz simultánea de Ramón. El metraje en 35mm se encuentra custodiado en la sede del Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca Española, sito en la calle Juan de Orduña 1, Ciudad de la Imagen, Pozuelo de Alarcón (Madrid). Ramón Rubio<sup>12</sup>, jefe de investigación del CCR de Filmoteca Española, nos ofrece en un intercambio epistolar datos precisos acerca de la recuperación y conservación del corto *El Orador* a través del No-Do.

La recuperación de esta película procede de la etapa en la que era director de la Filmoteca Carlos Fernández Cuenca (creo que por los años sesenta, pero es difícil concretarlo). Aunque estaba guardada en el edificio de No-Do, pertenecía a los pequeños fondos que tenía la Filmoteca. Es acetato, en aquellos años Fernández Cuenca iba pasando casi todo lo que encontraba importante de cine español a material de seguridad. Lo que sí hacían era destruir el nitrato, una vez salvado, fundamentalmente porque era muy peligroso y no tenían ningún sitio para conservarlo. A partir de 1975, año en que me incorporé a la Filmoteca, nunca hemos destruido ningún material de cine español después de pasarlo a seguridad. Teníamos sitios donde conservarlo: primero en la Dehesa de Villa, donde hizo un pequeño voltio; y después en la Ciudad de la Imagen, que es el actual lugar donde están guardados. (Rubio, 2019)

<sup>12</sup> Agradecemos al jefe de investigación y recuperación fílmica, Ramón Rubio Lucía, su inestimable ayuda a la hora de localizar materiales, su atención siempre cercana y datos ofrecidos. Recojo las palabras del mail que me envía el 17 de octubre de 2019.

El título de la película ha sido objeto de múltiple confusión. Las fotografías que me envían desde el CCR de la bobina y la lata conservadas me plantea en principio una interrogación, al observar el metraje excesivamente largo. Ramón Rubio subsana el malentendido y me lo comunica por mail el 11 octubre de 2019 "Tienes mucha razón, cuando se pidió *El Orador* han subido la película que no es, concretamente un corto de 1976 de Antonio Pangua. El lunes subsanamos el error y hacemos foto del auténtico". Buscando programas que proyectaran el film, también descubro que en el Instituto Cervantes de Bremen<sup>13</sup> mezclaron otra película corta con la ramoniana, seguramente por compartir igual título. El cortometraje de Antonio Pangua (producido por Leos Films en 1976, con una extensión de 11min), está basado en un interesante cuento de Chejov, también llamado *El Orador*<sup>14</sup>.

El corto ha generado discrepancias en general con respecto a su procedencia, historia y pormenores de realización. Una cierta aura de *objet trouvé* en el sentido literal ha dominado su vida y parece todavía rodear su sino. Este interrogante sobre su paradero perdido en los fondos abisales del tiempo ha provocado, creemos, la falta de investigación y su sustitución por una visión de film como extraño ente errático o anecdótico. Para más descuido al tratarse de un documento "cómico" no se le considera arte culto como podría ser un documental serio vanguardista, máxime se le considera un eslabón perdido entre la cadena de montaje del cine primitivo. También posee cierta visión de film sin género ni encasillamiento posible, rescatado de las llamas del fuego y del olvido de forma milagrosa, excepcionalmente aparecido como fantasmal testimonio del escritor salvado de su anonimato.

En este estudio podemos arrojar datos más exactos de *El Orador* en cuanto a su año<sup>15</sup> de gestación, su título y metraje. Sabemos que su fecha de filmación en 1928 es en el primer semestre según lo avala el estudio de Luis F. Colorado (1996), quien lo dató para su tesis doctoral. También el autor expuso por vez primera que su autoría era del cineasta novel Feliciano Manuel Vitores<sup>16</sup>.

El escritor madrileño estaba en el apogeo de su fama cuando quedó registrado por Feliciano Vitores (primer semestre de 1928) y de manera proverbial ponía de manifiesto en cuantas ocasiones se presentaban su inclinación por el cinematógrafo, lo que eran contundentes razones para justificar su presencia ante los micrófonos del Phonofilm. Esto, que en lógica debiera haber bastado para justificar un aluvión de comentarios con motivo de su rodaje o estreno, continuó sin evitar que nadie (al menos a tenor del rastreo efectuado) escribiese acerca de ella. No obstante, diversas razones me han llevado a pensar, basándome en documentos de la época, que esta cinta es la que desde hace lustros se conserva en Filmoteca Española bajo las denominaciones de *El orador*, *La mano* o *Ramón*. En síntesis, dichos argumentos se reducirían a dos: un desfase o asincronía entre imagen y sonido que concuerda con las características del resto del material conservado del Phonofilm y un metraje idéntico. (Colorado, 1996, p. 107)

Una duda nos asalta tras leer las palabras de Colorado, ¿cómo puede saber el desfase de fotogramas clásico en el Fonofilm si el metraje conservado no es el original, sino el acetato posterior?, la respuesta sería que el volcado al nuevo medio se conservara

---

<sup>13</sup> [https://bremen.cervantes.es/FichasCultura/Ficha27891\\_46\\_1.htm](https://bremen.cervantes.es/FichasCultura/Ficha27891_46_1.htm)

<sup>14</sup> Chejov sitúa la trama en un entierro en el que tiene que prepararse una despedida precipitadamente. El encargado de elaborar dicha oratoria es un hombre que tiene dotes para el discurso pero que no sabe quien es el fallecido, finalmente los asistentes delante del féretro se van dando cuenta que el orador no está refiriéndose a la persona difunta sino a alguien que está escuchando y que se encuentra como público junto a ellos.

<sup>15</sup> En la cronología de *Práctica fílmica y vanguardia artística en España* (1983) aparece fechado vagamente "191..."

<sup>16</sup> Otro error en cuanto a su paternidad ha sido el que por mucho tiempo lo vinculaba a una producción de Giménez Caballero, que él mismo desmintió.

intacto, como una copia exacta. Debido a estar rodado por la cámara Fonofilm, el corto original tuvo que tener un desfase entre el cuadro de las imágenes y el sonoro de casi una veintena de fotogramas. Pero el tema de la asincronía típica en este tipo de registro primitivo no es perceptible hoy en el corto, con toda seguridad porque hubo una manipulación para cuadrar imagen y sonido en su versión analógica, más tarde digital. No obstante Colorado pudo tener acceso a la copia más antigua en acetato con lo que comprobaría que el audio se escuchaba retrasado con respecto a la imagen (como sucede en otros materiales de Vitores, que en visionado Betacam B696<sup>17</sup> aún mantienen el desfase, al no haber sido editados).

Si lo cotejamos con los documentos originales del legado de F. M. Vitores, 1928 fue el periodo en el que el productor burgalés rodó la mayoría de sus primeros cortos. En una de las cartas recibidas aparece una lista de películas solicitadas a la Hispano de Forest. Se trata de una petición por parte de la Corporación Argentina-Americana de Films, Sección De Forest Phonofilms Inc. fechada el 31 de agosto de 1928. Este dato hace comprobar que el corto de Ramón fue realizado antes del verano y por tanto antes del Primer Congreso de Cinematografía convocado en octubre de ese año.

La primera alusión al film aparece escrita en el listado de la Hispano de Forest de transacción y compra-venta con la compañía de Buenos Aires, y se diferencia de los otros cortos mencionándose con el nombre de "Charla humorística" y no bajo el apelativo de "discurso" o "cuento" como en los otros casos.

El siguiente registro escrito del film lo encontramos de nuevo igualmente en la correspondencia del productor del corto, Feliciano Vitores, quien lo incluye en la lista de los cortometrajes producidos con su marca Hispano de Forest Fonofilms en los paquetes que debían ser enviados a Buenos Aires. Entre ellos se encontraban tres copias de la "Charla humorística de G. de la Serna", con fecha 2 de febrero de 1929.

Para su exhibición en el Cineclub Español al año siguiente en 1930, allí se le bautizará por primera vez como *El orador*. Es en palabras del periodista FOCUS a quien hemos hallado su actual denominación; "hizo un monólogo, El orador" reseña conciso en *El Sol* (30 de noviembre de 1930). Luis Gómez Mesa un mes más tarde describirá el metraje con una breve y acertada definición; "El orador, breve película parlante por Ramón Gómez de la Serna, de greguerías acerca de la oratoria y sus cultivadores" *La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1930).

Aun con este nombramiento oficial, un año más tarde en 1931 aparecerá con un añadido, será el de "bluff", *El orador bluff*, escrito en el artículo que recopilaba la "Historia del Cineclub Español" que publicará *La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1931), mostrando un listado con las películas que pasaron por sus salas<sup>18</sup>. En esta lista se nombra el film como *El orador bluff* (en una lista a continuación de *T.S.H* y *Esencia de Verbena*), siendo catalogada entre los films de Vanguardia.

La atribución errónea de la cinta con un film de título *La Mano* ha desencadenado numerosas confusiones. En este estudio desechamos que la película escuetamente titulada *La Mano* en *La Gaceta Literaria* se refiriera a *El Orador*, pues esta primera

---

<sup>17</sup> En el documento del catálogo de Filmoteca Española titulado *Imágenes perdidas: Fragmentos [Obra Audiovisual]* aparecen fragmentos de Vitores con una desincronía de 20 fotogramas entre la imagen y el sonido, el desfase característico del Fonofilm.

<sup>18</sup> En *La Gaceta Literaria* se cuentan ochenta films proyectados en veintiuna sesiones.

aparece independiente separada de la lista, esta vez en la sección Documental. Sin embargo, la vinculación con un film titulado "la mano" no desaparece. A partir de la transferencia al No-Do<sup>19</sup> se reescribirá como *El orador, La mano o Ramón* (ref. AX-427), y en su ficha de Filmoteca Española actual se encuentra como *El orador o La mano*.

Se hace oportuno mencionar la coincidencia en el tiempo de las conferencias actuadas de Ramón, que veremos más adelante detalladas, con este arco de tiempo mayo-junio que es cuando Vitores le filma. En la propaganda a los originales *shows* hablados que va girando por España, Ramón utiliza el formato conferencia-maleta repleta de objetos fetiche estrella, entre ellos la mano y los dos monóculos que elige para exponer en su corto. Miguel Molina me señala la pertinencia de esta relación pues seguramente Vitores le llamaría pensando en ilustrar sus charlas inventadas y no precisamente sus novelas o sus obras dramáticas, queriendo poner en escena esas improvisaciones características y temáticas que está en esos momentos practicando el escritor. La conferencia "maleta sin maleta" que supone *El Orador*, como apunta agudamente Molina en correcciones a esta tesis, nos sugiere que o por un lado, Ramón dejaría su "kit" de objetos por lo aparatoso de transportarlos al Retiro, o lo situaría fuera de cuadro, como un *atrezzo* susceptible de ser utilizado. El guante de goma y el monóculo eran ligeros y portátiles. No sabemos por otra parte si al principio de la cinta perdida, Ramón diría el título exacto de la misma y si emplearía más objetos livianos de su colección del Rastro. Por tanto la película es una curiosa adaptación o un *remake* de las operaciones escénicas que ese año realizaba por los más diversos ateneos y espacios culturales, asombrando y divirtiendo al público a partes iguales, versionando así para la cámara en su parque favorito una escena, como un fragmento representativo de su oratoria nueva. *El Orador* podría haberse subtítulo entonces, "Conferencia-maleta con dos objetos escogidos", principalmente los visibles (la mano y el monóculo) aunque en esta tesis proponemos sus objetos sonoros (en este caso el gallo) como uno más.

Para este trabajo hemos optado por hacer una última modificación a su titubeante título. Hemos querido volver a recuperar su apodo original, nombrado (¿creado?) por el periodista FOCUS en 1930, e incluir la mayúscula en la "O" de *El Orador*, para que cobre una mayor redondez, pensando en que podría ser del gusto de Ramón. Intentamos dejar fijado, al menos por ahora, una última versión.

El siguiente punto es la extensión de metraje del corto. Según se recogen de los datos internos que recopiló Colorado en 1996, leemos "La copia de Filmoteca Española tiene 117'6 metros". La original que se grabó con el Fonofilm en 1928, según hemos corroborado gracias a una factura de Vitores remitida a Argentina (Archivo Vitores, 2

---

<sup>19</sup> Los archivos de No-Do están compuestos por tres clases de documentos: los archivos fílmicos, los registros sonoros del documento audiovisual y los documentos textuales. Según la información ofrecida por la web de FE (Filmoteca Española), el No-Do "Noticiarios y Documentales" se creó por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular, el día 29 de septiembre 1942, como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero, "con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional". Se atribuyó al No-Do la exclusividad de la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todos los cines del territorio nacional, posesiones y colonias. Su primera proyección tuvo lugar el día 4 de enero de 1943 y así se mantuvo durante treinta y dos años hasta que, en 1975, dejó de ser obligatoria su exhibición. No todo el legado del No-Do ha podido ser conservado, quedando muchos fragmentos sonoros en mal estado de conservación. Su visionado actualmente es de acceso libre a través de la web: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/fondos-filmicos/coleccion-especiales/archivo-historico-de-no-do.html>

de febrero de 1929), medía 117'95 metros (387 pies). Esta cifra correspondería en el metraje de *El Orador* a un tiempo de 5 minutos 24 segundos de duración. Hoy en día la película digital mostrada a través del canal del Ministerio de Cultura dura 4 minutos 11 segundos, contando un total de 6.282 fotogramas. En la película original tenía 6.192 fotogramas según las fuentes manuscritas (esto se explica porque en el Fonofilm de Vitores se registraba a 21.3 fotogramas por segundo, 80 pies por minuto, no como en el actual a 24 fps). Lo que nos interesa finalmente de los datos cotejados es comprobar que el corto original tuvo que durar un minuto trece segundos más que el que actualmente visionamos.

La pequeña diferencia de metraje hace que en el film conservado falte un fragmento al comienzo de la cinta, por lo que *El Orador* irrumpe en la pantalla directamente hablando. Según Dennis (2006, p. 57) la perorata que comenzamos a escuchar vendría posiblemente de un párrafo anterior en el que Ramón diría *Mi estética, Mi arte o Mi acercamiento a la realidad*, Dennis explica "de hecho el discurso de Ramón empieza en medio de una frase, con las palabras *consistente en*. Puesto que el propósito de su discurso es explicar la base de mi estética me he tomado la libertad de insertar lo que yo imagino se perdió en el proceso de grabación". Las hipótesis de reconstrucción de este fragmento perdido pueden ser variadas, ya que en el largo minuto podrían caber muchas más ideas y frases varias. Pero la palabra que realmente percibimos al inicio del corto si ralentizamos el audio es una especie de *y dícides*, luego viene en un tono discernible *no consiste más*, a partir de este hilo continúa su discurso.



### 1. 3. Fichas técnicas

Las distintas descripciones de *El Orador* (1928) difieren poco entre sí, se encuentran tres fichas técnicas principalmente.

1. Perteneciente al catálogo general de la biblioteca de Filmoteca Española.
2. Corresponde a la web de RTVE y Filmoteca Española.
3. Recogido en el canal youtube del Ministerio de Cultura y Deportes

#### 1. Ficha Técnica Filmoteca Española

**Título:** [El orador o la mano] [Obra audiovisual] / Feliciano M. Vitores.

**Producción:** España: Hispano De Forest Fonofilm, 1928.,

**Serie:** Archivo Histórico (No-Do) ; AX-427

**Descripción física:** 5 min. : Blanco y negro Normal 1:1,37 ; 35 mm.

**Variantes del título:**

El orador. (Título de la BD del No-Do, ref. AX-427)

Ramón, el orador El orador bluff La mano

Ramón Gómez de la Serna

**Equipo técnico:**

Dirección: Feliciano Vitores

Guión: Ramón Gómez de la Serna

Sonido: Feliciano Vitores

**Intérpretes:** Intérprete: Ramón Gómez de la Serna

**Sinopsis:** El escritor Ramón Gómez de la Serna hilvana un monólogo humorístico sobre el monóculo sin cristal, los ruidos del corral y la importancia de la mano en el arte de la oratoria.

**Notas:** La colección "Archivo Histórico" agrupa materiales fílmicos adquiridos por el organismo No-Do, muchos de ellos muy anteriores a su creación. Es una colección de documentos comprendidos entre 1896 y 1960, aproximadamente. Esta colección también fue denominada en ocasiones "Archivo anexo". Diversas fuentes atribuyen la paternidad de esta películita al propio Ramon Gomez de la Serna o a Ernesto Gimenez Caballero. La película se presentó en la 15a sesión del Cine-Club Español.

Exteriores: COMUNIDAD DE MADRID: Madrid (Parque del Retiro)

**Materias:** Ramón Gómez de la Serna.

**Longitud:** Cortometraje.

**Género:** Experimental.

**Equipo y reparto:** Vitores, Feliciano (1889-1935), director , sonido. (+) Gómez de la Serna, Ramón (1888-1963), guión (+). Gómez de la Serna, Ramón (1888-1963), intérprete (+).

**Productora/s:** Hispano De Forest Fonofilms, Sistema sonido , producción (+)

**Enlaces:** Página web RTVE

**Género:** Comedia. Experimental.

**País:** España.

**Guión / Argumento:** Gómez de la Serna, Ramón.

**Año de producción:** 1928

**Metraje:** Cortometraje.

**Paso de banda:** 35 mm.

**Versión original:** Español.

**Fotografía:** Emulsión Blanco y negro

**Formato:** Normal

**Sonido:** Vitores, Feliciano M.

**Otros Sistema de sonido:** Hispano De Forest Fonofilm.

**Tema:** Vanguardia. Literatura. Ramón Gómez de la Serna.

**Rodaje:** Exteriores Madrid (Parque del Retiro).

#### 3. Ficha Técnica Ministerio de Cultura y Deportes<sup>21</sup>.

Identificación Número Interno PETA 000021839 Número PIC 025009165800 Expediente Filmoteca 14989 Año de producción Año 1928 Títulos Principal orador o la mano, El Original orador, El Otros Ramón, el orador orador bluff, El mano, La Ramón Gómez de la Serna Producción Productora Hispano De Forest Fonofilm (esp España). País España Director Vitores, Feliciano M. Guión / Argumento Guión Gómez de la Serna, Ramón. Año de producción Metraje Cortometraje. Paso de banda 35 mm. Versión original Español. Fotografía Emulsión Blanco y negro Formato Normal Sonido Vitores, Feliciano M. Otros Sistema de sonido: Hispano De Forest Fonofilm. Intérpretes Gomez de la Serna, Ramon. Género Comedia. Experimental. Tema Vanguardia. Literatura. Ramón Gómez de la Serna. Rodaje Exteriores Madrid (Parque del Retiro). Fecha inicio rodaje 00/00/1928 Fecha final rodaje 00/00/1928 Sinopsis El escritor Ramón Gómez de la Serna hilvana un monólogo humorístico sobre el monóculo sin cristal, los ruidos del corral y la importancia de la mano en el arte de la oratoria. Notas Diversas fuentes atribuyen la paternidad de esta películita al propio Ramon Gomez de la Serna o a Ernesto Gimenez Caballero. Published on Mar 16, 2011. Ministerio de Cultura y Deporte

#### 2. Ficha Técnica RTVE<sup>20</sup>

**Director:** Vitores, Feliciano M.

**Intérpretes:** Gómez de la Serna, Ramón.

**Sinopsis:** El escritor Ramón Gómez de la Serna hilvana un monólogo humorístico sobre el monóculo sin cristal, los ruidos del corral y la importancia de la mano en el arte de la oratoria.

**Productora:** Hispano De Forest Fonofilm (esp España).

<sup>20</sup> Recogido de la web <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-orador-o-la-mano/orador-mano-protagonizado-ramon-gomez-serna/1570987/>

<sup>21</sup> Recogido de la web <https://www.youtube.com/watch?v=ImV7mBATAr0>

Los cortos realizados por F. M Vitores suman más de una treintena, entre los que se hallan los siguientes que hemos podido recuperar catalogados y a los que incorporamos los nuevos rescatados a través de la propia investigación de esta tesis.

#### **LISTA DE CORTOMETRAJES FONOFILM\*,**

**En gris posible autoría compartida con Enrique Urazandi**

**En gris subrayado posibilidad de ser rodados por Lee De Forest.**

#### – DISCURSOS

- . Ramón Gómez de la Serna / Discurso (1 primer semestre 1928). Conservado en FE (NO-DO).
- . Miguel Primo de Rivera / Discursos (1 junio y 1 sept 1928). Conservados en FE y FC.
- . José Ortega y Gasset / Discurso (1 primer semestre 1928). Conservado en RTVE.
- . **Juan de la Cierva / Discurso (1 junio 1928). Conservado en FC.**

#### – CUENTOS/NÚMEROS CÓMICOS

- . Tío Matraco / Cuentos Baturros (1928).
- . Ramón Álvarez Escudero (Ramper). Cuando fui león, En confesionario, Va usted en punto con el barco. (noviembre 1928)
- . **Jesús Moncayo / Cuentos cómicos.**

#### – MUSICALES

- . Nita Solbes / *Amor, Amor, El mantón español.*
- . Elvira de Amaya / *Bazar de muñecas, ¿Por qué huyes de mí? oh Dame un beso, El eterno cantar, Talaverana.*
- . José Tejada (Niño de Marchena) / Canciones Andaluzas: *Un corazón que te adore* (fandango), (noviembre 1928). Conservado en FE.
- . Jesús García / Canciones Asturianas.
- . José Chacón y Rondalla Los Ramírez / Jotas Aragonesas (noviembre 1928).
- . Orquesta Habanera *La Paloma*. Conservado en FE, B-696.
- . Cupletista ¿Raquel Meller? con Orquesta Habanera / *El Relicario*. Conservado en FE, B-696.
- . Cantante masculino con Orquesta Habanera / *El Toreador*. Conservado en FE, B-696.
- . **Sevillana y flamenco bailando. Conservado en FE, B-696.**
- . **Roberto Samsó / Canto de la espada, El ferrer de tall.**

#### – TEATRO

- . **Irene López de Heredia / Amores y Amoríos**
- . Juan de Orduña y María Cañete / *Las trece onzas de oro* (junio-julio 1929). Conservado en FE.

FE (Filmoteca Española). B-696, (Betacam catalogado como *Imágenes Perdidas*). FC (Filmoteca Catalunya). RTVE (Radio Televisión Española). A estos cortos habría que sumar los títulos que Vitores exhibió de Concha Piquer o Rigoletto (cedidos por Lee de Forest) o por la American Films Corporation que le cedían de Argentina como el cortometraje *El Sepulturero*. Los cortometrajes *El Poeta*, *Ay, Ay, Ay* y *Flor de olvido, hermano*, se tiene constancia que fueron exhibidos por Vitores pero no se han encontrado más datos sobre ellos.

\* Lista confeccionada a través del listado de Luis F. Colorado (1996) y completada con nuevas fuentes hemerográficas, incuyendo recientes hallazgos de la autora de esta tesis de fragmentos de fotogramas Fonofilms en la casa vieja de Feliciano Vitores (16 de agosto de 2018).

El cortometraje de Ramón Gómez de la Serna junto a los que Vitores rodó en esos fructíferos años de 1927 a 1929, son los primeros ejemplos de películas sonoras realizadas junto a las muestras que Lee de Forest rodaba desde 1923 en EEUU<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Otras compañías "majors" como la Warner, Paramount o Fox grababan simultáneamente documentos sonoros con Movietone, Photofone, Vitafone, etc.

#### 1. 4. Breve flash del autor

Yo estoy contento con llamarme Ramón, y hasta lo escribo con letras mayúsculas, y muchas veces estoy por dejarme olvidados encima de un banco de la calle mis apellidos, y quedarme ya para siempre solo con ese Ramón sencillote, bonachón, orgulloso de su simplicidad.

Yo nací para llamarme Ramón, y hasta podría decir que tengo la cara redonda y carillena de Ramón, digna de esa gran O sobre la que carga el nombre, y que es exaltada por su acento que solo la imprenta me escamotea porque las mayúsculas no suelen estar acentuadas.

Ramón Gómez de la Serna (1948)

Cuando me llamen por mi nombre no debo responder. Yo soy otro, otro que soy yo, más que yo.

Ramón Gómez de la Serna (1948)



Ramón Gómez de la Serna en París, Agence Meurisse, 1928.

Tomar el pulso a Ramón a través de su rostro: un semblante serio con un fondo triste, una mirada tierna e inocente mezclada de atisbo trágico en su expresión, así es tal y como le observamos en la fotografía parisina de 1928. A través de las diferentes poses y retratos conservados del escritor, le vemos jugar con el objetivo entre travieso y aterrado a partes iguales, presintiendo su muerte en el espejo, ante el cañón de lente circular que le dispara. Parece que Ramón se intenta escabullir al mirar de frente cuando se coloca delante del "monstruo de un solo ojo" de la cámara, porque esa huída a ninguna parte le genera ansiedad y arrojo. Ante el aparato del foto-matón prefiere no dar más valor que a cualquier otro instante, porque "cualquier intento de perpetuación por el retrato es algo corruptor de nuestro gran vacío"<sup>23</sup>. No sobrevivir por su imagen, sino por su palabra, será la actitud que defiende iconoclasta "Yo no he querido quedar ni me importa no quedar. Yo he querido gulumear la vida bien de cerca, desde un deseo de evidencia y bohemia", sentenciará en *Nuevas páginas de mi vida* (1957).

<sup>23</sup> Así lo expresa en *Pombo*. En tiempos del *selfie* desmedido no sabemos qué hubiera hecho Gómez de la Serna, pensar si viviera en el s. XXI con la imagen digital acumulada, ¿hubiera posteoado o colgado en facebook compulsivamente sus greguerías diarias o hubiera recurrido a otra vía alternativa?. No es fácil adivinar, pero podríamos pensar que quizás habría permanecido ausente de ciertos medios.

En el reciente libro *El Deshaucio a la vista* (Huerdo, 2020), encontramos un elaborado estudio relacionado con la filosofía de la imagen en Ramón, su visión y "autovisión" personal, una preocupación intelectual del autor por la epistemología de la imagen, hasta la fecha poco atendida. En el trabajo comprendemos sus hallazgos sobre la fotografía, ejemplificados en sus artículos en prensa. También sobre la imagen sonora, como en "París. El disco de la iglesia" donde leemos la cada vez mayor (ya por entonces) forma de desvirtuar el mundo a través de los medios, que desemboca en una realidad solo vivida a través de sus ecos (hoy secuestrada en el *selfie* y las imágenes de *instagram*). Ramón no deja de estar del lado de las nuevas facetas tecnológicas de la modernidad, pero también advierte la pérdida del ansia directa de vivir "del darse como artistas palpitantes que es la superación social".

En la iglesia de la Sorbona, en vez de órgano y coro, actúa el gramófono musical. La resonancia de la música adquiere las mismas proporciones que cuando no eran discos los que sonaban, y las voces parecen estar arrodilladas.

El saber que es un disco lo que suena es lo que nos deja desconcertados y nos da la preocupación de un nuevo problema litúrgico.

¿Es que estas conservas impresionadas en salones profanos tienen el fervor suficiente? ¿Es que no debe ser espontánea, directa, emanante de una atrición momentánea de músicas y voces, la canturía religiosa? ¿No es como si las almas despositasen su recitación del rosario en un disco y con ese único esfuerzo realizado una vez, creyesen consumir de nuevo la oración con sólo poner el disco en la plataforma voltigeante como ofrenda de su penitencia y de su devoción?

Encuentro que se intenta engañar un poco a la divinidad con esta mecanización de voces y músicas, dedicándole un hosanna usado, una alabanza estereotipada, cuando la sinceridad del canto debe consumirse en cada nuevo acto coral.

Deben estar los músicos en su tribuna, y con los músicos, las tiple y los tenores de iglesia. ¿Es que van a desaparecer esos niños dedicados a un cultivo especial cuando se haya impresionado en discos todo su repertorio? (...)

Debilitados por la ficción, los hechos y las cosas se desnaturalizan. La vida pierde embrollo, viéndose reducida a un quedar sin que haya nada que quede, ese quedar y no quedar de la competencia gráfica de las masas. Detrás de tantos escamoteos como se están haciendo a lo directo en la vida, vamos a vivir una vida parada, solo llena de ecos, facsímiles y fantasmas secos, como no venga pronto lo nuevo en la acción social.

*El Sol* (20 de marzo de 1930)

Lo nuevo en la acción social es la idea que exige el escritor y que no podemos dejar de subrayar. Él encarnará una figura política distinta no solo en su cortometraje, sino en la vida, una figura excéntrica, a corazón abierto, aunque su imagen nunca se relacione ni vincule con un activismo explícito al estar alejado de mundos partidistas y militantes.

Llegar a ser un retrato anónimo será para el pensador madrileño una utopía, desperdigando palabras volátiles en millones de imágenes-metáfora, greguerías ideales. Ramón deambulará como cuerpo desintegrado en el Rastro, fundiéndose con las cosas reunidas en un compendio segmentado a partes iguales, democrático espacio de lo abandonado. Podemos contemplar en alguna fotografía de Ramón, un hombre igualmente retirado o ausente, como un ser sin huella, viéndose en forma de fósil o esqueleto, como en sus múltiples referencias a la morgue, a los muertos y las muertas. Él quiso retratarse sin gesto caricaturesco o excesivo que le desrealizara, y en la uniformidad inexpresiva de su semblante procurar que ninguna parte se destacase más que otra. Así Ramón mirando a la nada en alguna de sus fotos, ido, pareciendo un muñeco de cera inanimado. En "Los retratos grotescos de verbena" escrito en *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas* (1925) habla de las fotos de chulapas como "fantasmas vivas medio muñecas de cera medio de verdad", ya que

medio cuerpo era de cartón piedra. Así Ramón como medio ser, incompleto y fragmentado, al igual que los personajes de su obra teatral malograda, pintado mitad blanco y mitad negro. Ramón describe cómo los fotógrafos callejeros regalaban a veces, junto a las fotos recién hechas, los negativos (igual que la Hispano de Forest obsequiaba con pedazos de film en cada butaca), "para que nos podamos ver negros a la vez que blancos y meditemos sobre la identidad de las razas haciéndonos dudar si fuimos vestidos de blanco aquel día que salimos de oscuro" (AM2, p. 717)

Siguiendo la investigación de Huerco (2020) entorno a la imagen fotográfica en Gómez de la Serna, parece que el autor elige inclinarse, sentarse ante el objetivo de la cámara como un objeto pesado e inerte. Le vemos frecuentemente posar en esta postura para que capten su retrato, optando por dejarse caer (imagen del cadáver), disecado ante el tiempo que lo encapsula. En el instante del *click*, parece desistir (no ofrecer resistencia ante el robo de su imagen), porque para no figurar de estrella lo mejor es pasar, ser figurante, no ser el máximo protagonista. Ramón no quiere hipnotizar, quiere agudizar la percepción dando una palmada en los oídos para que no se nos pasen por alto detalles maravillosos. Ese toque de manos creará como por encanto sensaciones, percepciones nuevas. Él va a preferir no ser la diana sino la flecha para el zoom de las miradas, un atisbo, si acaso un chispazo de consciencia, una señal fugaz, pero persistente en la memoria. Nuestro escritor observa su propia fotografía y expresa "Para el autopsicoanálisis, nada mejor que estos documentos personales en los que descubrimos todo lo que no fuimos y algo que no seremos en contraste con lo que fuimos o llegaremos a ser, es decir, cogidas in fraganti entre todas esas conjugaciones del verbo 'ser' las erratas de las incompensaciones, de los complejos y de los deseos fallidos"<sup>24</sup>. Esas cosas no compensadas, en desequilibrio, se expresan en su semblante, y sus ojos expresan una tristeza pesada, como de labor titánica.

En muchos retratos vemos el rostro de Ramón serio, hierático o con la vista perdida desorbitada, quizás en un gesto que responde a un estado de su pensamiento concentrado o alejado con respecto a la realidad. En muchas ocasiones, dada su extravagante personalidad fue tomado por loco, alucinado o enajenado, pero él sentenciará tranquilo, sin pestañear "El momento universal es paranoico y eso disculpa de todas las paranoias". En el acto de hallar una imagen más allá de la imagen, aparece algo diferente, se revela un misterio, algo irrepresentable "Al sacar una nueva positiva, o como se quiera, una nueva negativa o ultra negativa, resulta mi retrato. Un retrato fragmentario con paranoias extrañas"<sup>25</sup>. Las mismas que se verán reflejadas en *El Orador*, retrato del autor deslumbrado.

En *Cinelandia*, novela dedicada al mundo del celuloide que más tarde analizaremos, Ramón dedica un capítulo a los enfermos de un manicomio expresivo, aquel lugar donde se concentran las expresiones alucinadas "Por eso son tan admirables las películas de locos que se impresionan (...), porque están hechas con locos fotogénicos, es decir, con antiguos actores de cinematógrafo que enloquecieron en medio de las extrañas y violentas aventuras del cine (...) el manicomio del cinematógrafo está lleno de gente que se había quedado en su papel" (1923, p. 85).

---

<sup>24</sup> "Fotografías callejeras", en *Saber Vivir* (1945), p. 26.

<sup>25</sup> Gómez de la Serna, *El libro mudo*. Madrid: Aurora 1911. p. 46.

La extrema seriedad que Ramón muestra en muchos de sus retratos le sitúa más cerca del criminal, del villano o del suicida romántico que del intelectual racional. En un pasaje de su novela sobre cine muestra comprensión ante los malos de película quizás porque él se ve reflejado en ellos "los hombres que parecen malos, son los que tienen un fondo mejor, son los más apreciables, los más resignados, los mejores (...) Los llamados hombres malos del cine se reunían con miedo a su antipatía, queriéndose limar unos con otros, deseosos de perdonarse, ya que tan inmerecida era su fama de maldad" (1923, p. 29). Ante la cara de malo literal que Ramón pone en las fotos, cara de asesino, de malo malísimo ¿lo hace a propósito por este tipo de conmoción solidaria por su prójimo?. Nos preguntamos si no sería Pombo entonces una reunión de vándalos siniestros, ¿es este aprecio por el bellaco, por el perverso, por la sombra o lo oscuro que le rodea, lo que le inspira redención a través de su talante abierto y generoso?.

Parte de su idea antigestual pasa por no marcar la mueca, la falsedad. Escribe para no saturar de expresividad, cosa que verá en el cine mudo inundado de sobreactuaciones "una creencia redomada que anima un aspecto o un visaje deprime muchas cosas y lo otro de las facciones", ese otro es lo que no aparece a simple vista. Ese es el revés (ni anverso, ni envés) sino el problemático revés al que hay que enfrentarse; localizar quizás la farsa de la imagen detectando lo que quiere disimular u ocultar.

Ramón vierte reflexiones agudas sobre la visión y la ceguera en *Cinelandia* (1923, p. 97). Los ojos expresivos de sus protagonistas son aquellos que se han abierto ante los focos reflectores de los Grandes Estudios, que los han herido e inutilizado. En su novela de cine describe un asilo para actores ciegos, estrellas mutiladas por las intensas luces eléctricas y ultravioletas de los rodajes; "¡Pobres desretinadas!", las bujías queman sus miradas, las fulminan y "los lagrimales sienten en su lentejuela sensibilísima la barra del bromuro de plata". Las actrices ciegas, como la violetera de *City Lights* (1931) que rodará años más tarde Charles Chaplin<sup>26</sup>, cubren de lágrimas falsas sus retinas verdaderas "aquellas lágrimas de cebolla" que proclaman la falsedad del cine, la "hipocresía feroz de sus dolores y amaños". Ramón describe una terrible realidad que acontece en el plató, causada por la ampliación desmesurada de los focos, efecto de la visión potenciadora: "Alguna de aquellas mujeres había caído en ceguera fulminante por sus lágrimas, porque sus lágrimas habían servido de lupa entre el ojo y los potentes arcos eléctricos quemando el cristalino" (1923, p. 98). Por otro lado el escritor aboga por una cierta ceguera en el *Libro Mudo* (1911) para que entornando los ojos, la mirada en diversos tientos pueda tocar, tentar la realidad "el acierto es una cosa ciega", dirá.

A Ramón podríamos aplicarle el mismo epíteto que él otorga a Remy de Gourmont en *Retratos Contemporáneos* "Nada de demoniaco ni de fenómeno, sino de gran humano". El escritor es un ejemplo de personalidad que no tiene miedo a la equivocación, a la errata<sup>27</sup>, la cual abraza como una tachadura necesaria "la errata es inextirpable, quizás más que nada porque representa la mala intención de que está llena la Naturaleza y la envidia insana que la posee. El temor a la errata es la única

---

<sup>26</sup> Merece la pena señalar que el libro de Ramón se traduce al inglés en 1930, y que Chaplin rueda *Luces de Ciudad* al año siguiente en 1931. Aunque este no lo hubiera leído, es curioso cómo en el capítulo del asilo para ciegos Ramón hace sanar a los mismos, en la "revolución de los ciegos", al igual que la protagonista del film de Chaplin es curada.

<sup>27</sup> Ver su formidable texto "Fe de erratas" en *Ramonismo II*, OC (1996), p. 421.

inmoralidad que puede cometer un escritor que escribe con libertad y con libertinaje" escribirá en sus *Greguerías* de 1917.

Pero Ramón no parece sentirse cómodo ante su retrato, ¿por qué ese rechazo en el reflejo que le ofrecen los demás, incluidas las máquinas y los espejos?. Y nos revela su razón "No me gusta la mirada que me veo en los espejos. Hay estrabismo en mis ojos" confiesa en *Nuevas páginas de mi vida* (1957). Pero en *Cinelandia* el actor bizco tiene la ventaja de ser un hombre único que transforma todo el sistema de mirar, y de él dirá "tipo cómico por chiripa que movía su comicidad detrás de sí mismo, escondido con otros ojos detrás de los ojos bizcos" (1923, p. 228). Cuando le pinta Diego Rivera, Ramón describe su mirada como dislocada, ya que sus dos ojos no se dirigen por el mismo camino "En el ojo redondo está sintetizado el momento de deslumbramiento, y en ojo entornado y largo, el momento de comprensión" *Ismos* (1931, p. 335). Esa doble mirada de Ramón, visión dual, comprendiendo "la luz y la oscuridad de cada idea", es adecuada al ojo moderno porque "siempre es alegre la cinemática del reclamo ticbeante, con la doble imagen al minuto que exigen los nuevos tiempos cada trecho enfocado" *El Sol* (11 de noviembre de 1928). Ramón le dará a su protagonista cinelandesa, Carlota Bray, suma estrella pelicular, el poder de la visión dual; "con un ojo que llora y otro que ríe, los dos ojos diferentes que son los dos polos del carácter" (1923, p. 176).



Detalle del retrato cubista que el pintor mexicano Diego Rivera dedica a Ramón Gómez De la Sena (1915)

Pero Ramón siempre baja a tierra e intenta poner los pies en el suelo, como así lo identifica en el paisaje de la meseta castellana "Lo que quiere el español es identificar la vida y la muerte y quitar alcornica al que se cree inmortal". En *El Orador* desnuda en cierto modo su figura ante la pantalla como un ser imperfecto "no queremos perfección, sino cierta perfección", como así lo muestra en su salto acrobático de celuloide que representa en doble pirueta mortal sobre la pantalla. Lo dirá de otro modo rematando su collage literario "he logrado algo acabado en lo inacabado".

Solo él se delata cuando escribe que será más grande que Oscar Wilde aquel al que se le deshilacha la novela, dejando los elementos un poco dispersos, destrozándola con fuerza de vida y con la incongruencia debida. También se quejará de lo difícil que es trabajar para "no-hacer" deshaciendo el deshecho mismo del mundo. Así el método de "dislocar el sentido" seguido al pie de la letra, creando intersticios de hilaridad, será la fórmula perfecta "algún día se verá que solo desajustando, solo tratándolo todo por la disconformidad se ha portado uno un poco bien" *Muestrario* (1928, p. 14).

El sujeto incoherente que encarna Ramón tiene su efigie en el Polichinela, un *clown* venido a más, siendo todavía menos "Un humano trapo vivo, expresivo, serio, hondo como el hombre procedente del embrionismo más ciego y más informe" *El Rastro* (1914, p. 91). Ramón quiere ser el rey de la cuneta, del rastro, del resto del mundo ingobernado. Él quiere portar el céretero puntiagudo, pinchante, porque "la exclamación de la cuneta es el cardo individualista, sin nadie que lo coseche o que lo agarre". En la soledad de sus días argentinos se sintió desplazado e ignorado por el mundo literario español, aunque no cesó de ser ese cardo individual y solitario, entronado en su silla de escritor.

Ramón encontraba en Pombo vestigios de otros siglos, mirando los espejos del café que él conocía bien, en los viejos espejos se encuentra el otro lado de un tiempo entre paréntesis. En un breve relato<sup>28</sup> hace hablar a los cuadros del Greco en el Prado, cuando han desalojado al público y se quedan solos, estos pueden entablar un diálogo de vecindad. Así un hidalgo discute una misma cuestión de siglos con su compañero, el retrato de otro caballero, ambos asombrados de los tiempos que corren. Y dentro de los espejos sucede lo mismo, han quedado dentro algunos seres que siguen su diálogo eterno.

Quiero revelar lo que sucede en el Café lleno de espejos en la hora en que se han cerrado las puertas y quedan solos frente a frente asientos, mesas y espejos. Los Seres de los espejos, contertulios que a través del tiempo quedan trasapelados en el fondo de las grandes lunas, van saliendo de su retiro y hablan entre ellos mismos.

(Gómez de la Serna, *Pombo*, 1918-1960, p. 51)

La imagen que se desvanece al final del corto de *El Orador* bien podría ser la de un espectro desapareciendo por la derecha del encuadre mientras sonríe para sí amigablemente. Ramón ha huido de la muerte del retrato, ha salido airoso de la desintegración total, tal y como era su idea, esparcido entre las cosas como una más "me hubiera gustado ser un retrato anónimo" (AM, p. 747).

La única imagen posible de Ramón, de sí mismo, será la que se guarde en el subconsciente, pues "Yo me parezco a mí cuando no me miro a los espejos ni me veo en las fotografías ni en los amigos". El último manifiesto Dadá de Tristan Tzara, que Ramón reproduce en exclusiva en su *Gaceta de Pombo*, termina con este reclamo: "Meted la placa fotográfica del rostro en el baño ácido. Las conmociones que se sensibilizan se tornarán visibles y os sorprenderán. Propinaros vosotros mismos un puñetazo en la cara y caed muertos".

Hay un fondo inescrutable para la mirada que intenta adivinar más allá. En esa búsqueda "quienes somos en nuestro foro interno no rompe del todo quienes parecemos ser, pero sí lo atempera, confrontándolo con un secreto indescifrable: las cuevas del trasver"<sup>29</sup>. El concepto de *trasver* en Ramón, titilante, "tictileante" como escribirá a menudo, definirá su filosofía de la imagen.

---

<sup>28</sup> "Los cuadros que conversan" *Luz* (6 de febrero de 1933)

<sup>29</sup> G. de la Serna. "El ojo de James Joyce" *El Sol* (8 de junio de 1930).



## 1. 5. Ramón en la pantalla

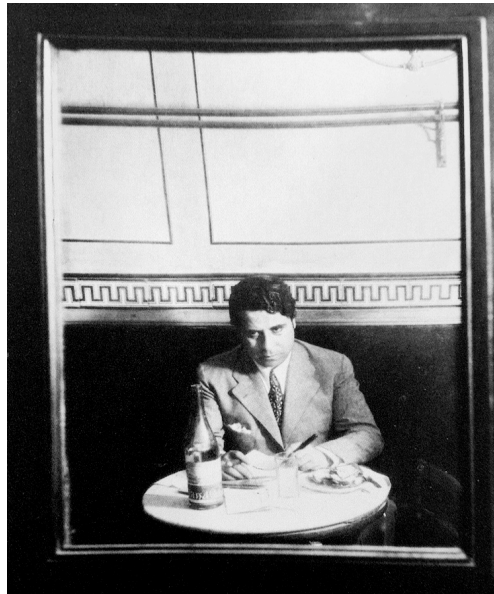
Pese a los pocos vestigios sonoros conservados de su voz y extractos audiovisuales en los que podemos ver a Ramón en vivo, aún así su figura aparece de cuerpo presente en cuatro documentos (sin contar con *El Orador*). Dos son cortometrajes mudos realizados por Ernesto Giménez Caballero, un documento del No-Do en ocasión de su regreso a Madrid en 1949 y una serie de televisión argentina de la que no se tiene constancia que haya conservada copia grabada. A estas habría que añadir su figura ya fallecido, en el homenaje audiovisual *Muerte de Ramón Gómez de la Serna* que documentó el No-Do en 1963. A continuación describimos cada una de estas secuencias.

*Noticiario de Cineclub* (1930)

*Esencia de verbena* (1930)

*Fiesta romántica* (1949)

*Charlas con Ramón Gómez de la Serna* (1953)



Ramón reflejado en un espejo de *Pombo*,  
foto de Alfonso (s/f).

## . *Noticario del Cineclub* (1930)

### Ficha Técnica

Metraje: Cortometraje

Paso de banda: 35 mm.

Duración original: 10 minutos

Fotografía: Emulsión Blanco y Negro

Formato Mudo: 1/1'33

Director: Giménez Caballero, Ernesto

Intervenciones: Ernesto Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, María Sbert, Juan Estelrich, Ramón Menéndez Pidal, Pedro Sáinz Rodríguez, José María Alfaro, José Castillejo, Américo Castro, Ramón Pérez de Ayala, Santiago Rusiñol, Julio Álvarez del Vayo, Luis Araquistáin, Álvaro de Albornoz, Julio Just, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Vicente Escudero, Salvador Dalí, Gala Eluard, Hermann Keyserling, Pío Baroja, Gerardo Diego, Clara Campoamor, José Bergamín, Marqués de Auñón, José Antonio de Sangróniz, Rafael Marquina, Edgar Neville, Ricardo Urgoiti, Conde de Bailén, Marqués de Guad-el-Jelú, Pedro Sangro, Ros de Olano, Valle-Inclán, Canedo, Eduardo Marquina, Benjamín Jarnés, Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga, Arconada, Eugenio Montes, Miguel Pérez Ferrero, Salazar y Chapelá, Ramiro Ledesma Ramos, Rafael Marquina, Gil Benumeya, Agustín Espinosa, Agustín Miranda, José María Alfaro, Piqueras, Santiago Rusiñol, Edgard Neville, Gustavo Gili, etc.

Tema: España-Siglo XX-Intelectuales Vanguardias

Rodaje: exteriores Madrid, Chinchón, Barcelona, apeadero de Gracia, Guadalajara Pastrana, Ávila.

El formato cine-noticario empezaba a hacerse popular en España en los años '20 como una cuña periodística emitida antes de la proyección de las películas. "La consolidación del noticiero como complemento en la programación de los cines resulta ser un vehículo privilegiado donde se recogen los trabajos de una extensa nómina de operadores sobre la actualidad nacional, siempre bajo la supervisión de una censura endurecida tras el golpe de general Primo de Rivera en 1923"<sup>30</sup>. Curiosamente el cortometraje termina con unas escenas de cariz terrible, un intertítulo que nos anuncia "Breve reportaje de un crimen. En el suburbio de Madrid un perro descubre un feto de niña y come parte de su cráneo"<sup>31</sup> (a la manera surrealista y en homenaje a Dalí y Buñuel), que no supuso motivo de censura ni escándalo alguno en la capital.

Los elementos cine-performativos del *Noticario* hacen de este no solo un documento o retrato de los intelectuales del momento, sino una incursión valiente y significativa en terrenos de experimentación cinematográfica. Miguel Molina en revisiones para esta tesis señala algunos de ellos, como son los de Alberti con una sartén respirando lo que sería su cocina sobre el humo de las chimeneas de Madrid. También aparecía en la terraza de *La Gaceta* simulando el vuelo del ángel con la cámara invertida o los poetas deambulando por los tejados meditando la crisis política. Giménez Caballero diseñó este peculiar juguete cinematográfico y literario con afán unificador como relató años más tarde para la televisión española<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Medina, P. González, L. Martín, J. (1996). *Historia del cortometraje español*. Madrid: festival de cine de Alcalá de Henares.

<sup>31</sup> Julio Pérez Perucha lo describe así; "Se inicia el noticiero con un nutrido conjunto de personajes de la FUE (Federación Universitaria Escolar); prosigue con el reportaje del encuentro entre intelectuales castellanos y catalanes, seguido del viaje, y posterior recibimiento, a Barcelona de representantes de aquellos. Ciertos rincones castellanos (Chinchón, Ávila, Pastrana) nos introducen poco después a una notable galería de intelectuales y snobs de la época, algunos de los cuales ejecutan su autoparodia con singular desenvoltura. Pasajes de suburbio madrileño (fábricas, cipreses, chimeneas, gitanos, arrabales, escombreras, podadores, trenes, enlaces...) nos introducen a un breve y sarcástico "reportaje de un crimen" en el que un perro callejero descubre un cierto basurero un feto envuelto en papel de periódico, procediendo a devorar impasible el cráneo del despojo; reportaje dedicado a Buñuel y Dalí". (Perucha, 1984)

<sup>32</sup> Ver el programa de RTVE *A Fondo*, hubo tomas que no se pudieron capturar como la del Conde Hermann Keyserling borracho llevando en brazos a Ramón Menéndez Pidal dejándole en el coche. Este testimonio aparece en entrevista a Giménez Caballero del minuto 25 al 27 en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=U1-dmB6SXfE>

El corto *Noticiero del Cineclub* (1930)<sup>33</sup> refleja un utópico viaje de hermandad entre regiones, una intención de acercamiento entre las altas esferas de la burguesía intelectual castellanas y la catalana. Como forma de agradecimiento por la posición crítica de *La Gaceta* ante las medidas primorrriveristas que habían castigado Cataluña, se les ofreció un banquete en Barcelona, el 23 de marzo de 1930. A la estación del Paseo de Gracia se acercaron multitud de personas a recibirlos a tenor de las tomas mostradas (no sabemos si se rodó con un aviso previo para que el público se acercara y aclamara en directo o puede que fuera escenificado para la ocasión). En la crónica de aquella "excursión" como se citó en el periódico *Mirador* (3 de abril de 1930), Ramón comenta de forma distraída su vivencia, aún cuando los periodistas catalanes intentan poner sobre la mesa cuestiones políticas.

- ¡Vaya suerte de poderse quedar en Barcelona! Porque considere usted la tragedia de tener por compañeros de viaje a todos los que no han podido soltar su discurso. A pesar de que hoy, en Sitges, ha habido una especie de liquidación general de oratoria –dieciocho discursos, dieciocho–, ¡cuántos hay que han tenido que marcharse sin poder decir esta boca es mía! Y todos estos discursos impronunciados, los van a declamar esta noche en la penumbra del coche cama. Porque ellos no llegan a Madrid con ese fardo en la conciencia.

*Mirador* (3 de abril de 1930)

Este singular *Noticiero* con toques experimentales quedará inmortalizado para la historia del documental español, ya que entre sus fugaces fotogramas aparecen algunas de las principales figuras de la cultura, entre ellas Gómez de la Serna, que aparece de pie fumando un pitillo entre sus colegas reunidos, o con pipa dentro de una furgoneta conduciendo y animando a la marcha. Las escenas que los retratan parecen improvisadas, como una reunión de grupo distraído, en un aparente momento de amateurismo por parte del realizador, que sabía perfectamente que era esta actitud espontánea la que le interesaba. Sin embargo el curioso entre-acto casero se ve intercalado por secuencias narrativas de un montaje muy cuidado. Los momentos de cariz vanguardista están definidos seguramente con un guión previo, como la primera escena en la que Giménez Caballero se acerca hacia nosotros con sus gafas con forma de rombo, registrándonos con su cámara Aica. La sugerente "marcha ascendente de un joven político" se consigue con el encuadre rotado 90°, creando el efecto de los pasos hacia arriba de un hombre que camina. También los reflejos de los cipreses en el retrovisor curvo del coche yuxtapuesto a las fábricas, las sombras de farolas como cabezas cortadas en la tapia del cementerio, el paisaje urbano limítrofe con el campo (los pueblos de Chinchón, Pastrana) la comparación entre cubismo y la escultura de la catedral de Ávila... denotan una poética propia de la fotografía moderna, junto a toques cómicos autoirónicos hacia sus protagonistas que dan la nota humorística y risueña. Una mezcla entre objeto encontrado (*objet trouvé*), montaje cómico (Buñuel no podía aparecer pero se le presenta en un dibujo), y bodegón retrato de familia<sup>34</sup>.

Aunque en un primer momento el noticiero naciera mudo en la pantalla, en el mismo año Ramón Gómez de la Serna escribió en su sección Horario del periódico una pequeña disertación titulada "Misterio del noticiero sonoro", en alusión a esta nueva modalidad del cine como telediario poético en el que, además, ya comenzaban a

<sup>33</sup> Visionado online en <https://www.youtube.com/watch?v=jtCsjXcKVN0>.

Se encuentran referencias en el *Boletín del Cineclub. Doceava sesión*, nº 81 (1 de mayo de 1930) y en Gómez Mesa, L. *Otro año sin cinema español*, nº 91 (1 de enero de 1931), se cita así mismo en *Historia del Cineclub español*, nº 105 (1 de mayo de 1931).

<sup>34</sup> En la duodécima sesión del Cineclub se proyectó el film con la crítica positiva de Juan Piqueras que lo definió acertadamente como "un futuro archivo intelectual, artístico y político de España" *La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1930).

escucharse las voces y los sonos naturales. Estas aun eran "chisporroteantes" al faltar claridez técnica, "cocea mucho el aparato, pero se presiente la nitidez futura, cuando nuestro yo y nuestro oído sean universales" escribe.

Tiene una importancia capital el oficio de ese noticiario lleno de rumores y orquestado por los más estrambóticos instrumentos.

El cuadro de lo viviente desprecia toda pintura, y ya con la palabra y el ruido se sobrepasa el matiz coloreado. Ha venido un ingrediente mejor a fortalecer el cuadro de la pantalla.

Nos asomamos a distintas religiosidades y vemos que el ritmo de las violas del Japón tiene una profundidad diferente al de las mismas violas europeas.

El noticiario sonoro nos hace salmones de una casacada que varía de continentes y se derrama por todos los "stadiums".

Penetramos contra corriente entre multitudes extranjeras; pero nos deslizamos con tanta presteza, que solo sentimos el contacto pasajero en una rauda natación interoceánica.

Pasamos por debajo de los arcos volados de los molinos que muelen el tiempo de la contemporaneidad, y cuando nos remansábamos junto a la esclusa, viene una corriente súbita y nos transporta mucho más allá.

Aún chisporrotean mucho las palabras, se siente el embudo de la vorágine, cocea mucho el aparato, pero se presiente la nitidez futura, cuando nuestro yo y nuestro oído sean universales.

Tal es la emoción de corriente submarina en que nos vemos mezclados durante la remoción de los noticiarios, que cuando viene el drama central de la sesión cinematográfica nos ponemos a secar, tomamos posición firme, nos embutacamos, sentimos lo que es ser espectadores tranquilos y sedentarios después del haber sido inundados por embravecidas aguas.

Por eso después de los noticiarios sonoros el ritmo de las películas tiene que tener una exaltación sobrepujadora.

El cinematógrafo en este momento está ante la necesidad del poema y siente el frenesí temático de una nueva poesía.

Se vive en un mundo de una excitación mayor, en que se levantan velos aurorales a cada segundo.

Aun está todo oculto, entre neblinas, convertido en aspiración; pero se respira la proximidad de las obras maestras.

Tres cosas pueden suceder en el mismo plano. El fotógrafo tiene que dar transparencia a las tres fotografías superpuestas, como dando a luz a aguas de distinto abismo.

Recuerdos de lo no sucedido, entrevisiones de lo visto y de lo que hay detrás de lo visto, jaulas dentro de jaulas, ojos dentro de otros ojos, espacios entre los que está suprimida la distancia se reúnen en la nueva visión cinematográfica.

La perla se ha embellecido transparentándose y mostrando los distintos mundos que tenía dentro. En la descomposición de la perla se ve el valor que lo perlado tiene al desintegrarse.

*El Sol* (21 de septiembre de 1930)

Ramón desgrana en este texto su ideario esperanzado hacia el nuevo cine por llegar, que tendría que empaparse de este remolino poético del noticiario. Su mirada de futurólogo prevee las posibilidades que ofrece a la pantalla este nuevo formato, más ágil y libre, porque "aún está todo oculto, entre neblinas, convertido en aspiración". Cuando se muestre ese detrás del ver, ese trasver, esas semejanzas lejanas, se abrirán entonces "jaulas dentro de jaulas, ojos dentro de otros ojos", mostrando por fin que "espacios entre los que está suprimida la distancia se reúnen en la nueva visión cinematográfica".

**MIRADOR**

## "RAMON" a la Plaça de Catalunya

Totes les coses importants d'aquest país han nascut al calor de la conversa a l'entorn d'una taula de cafè. Ara tu, ara jo, les coses més fonamentals, els millors moments d'espai, els hem dit a l'hora sendra de l'apertiu, o a l'hora gona del cafè. Totes les nostres personalitats que han volgut tenir

una especie de liquidación general de oratoria — dielotxo discursos, discuchos —, podeter hay que han tenido que marcharse sin poder decir esta boca es mía! Y todos estos discursos impresionados, los van a decidonar esta noche en la penumbra del coche cana. Porque ellos no llegan a Madrid con este fardo en la conciencia.

Sentida que el viatge a Sitges, passant per les costes de Garral, va fer una certa impressió als hostes madrilenys. Una impressió de mareig.

— ¡Cuántas vueltas y revueltas! — diu Ramon —. Hasta el auto estaba mareado. Después de esto, saltas del coche, y encuentras un señor con unas cuartillas que te pregunta tu opinión sobre el problema catalán. ¿Ustedes creen que se puede opinar sobre el problema catalán en esas condiciones?

Els liberals joves que formaven part de l'exposició madrilenya estaven molt satisfets de poder dir unes coses molt solennes en les encontres que els proposaven els reporters catalans. Deien unes paraules grosses, d'aquelles que s'escriuen amb majúscula; literatura de diploma, en fi. Que federalisme, que una gran Bètica, que una Espanya forta...

A la taula de cafè aquestes expressions baraven una mica de to.

La oratoria és una cosa que preocupa a Gómez de la Serna.

— La oratoria es una fuerza incontenible, que domina y aprisiona al mismo orador. Por ejemplo, en Sitges, han dicho que Montes da a hablar en nombre de catalán.

... porque con tiempo y baja maduro una irrua que ahora no sé cómo se llama en castellano.

El cavall de batalla de les converses d'aquests dies de cortalsitat, han estat els nostres compresans i incompresans. Algú de nosaltres sostenia que a Madrid no s'enten una sola paraula de la nostra gent ni de la nostra literatura.

\*\*\*

Ramon Gómez de la Serna al natural

No diga usted eso — feia En Montes. Conocemos perfectamente sus valores: Verdader, Marañón, «La vaca negra...» En Sagarra, que era a la panxa va fer un discurset moltant de coses de Catalunya.

Gómez de la Serna un dia va donar una conferencia sobre art segre.

Noticia de la visita de Ramón y los intelectuales castellanos a Cataluña en el periódico *Mirador* (3 de abril de 1930)



Ramón asomado en un coche en *Noticario del cine club*. Filmoteca Española

"— ¡Cuántas vueltas y revueltas! — diu Ramon—. Hasta el auto estaba mareado. Después de esto, saltas del coche, y encuentras un señor con unas cuartillas que te pregunta tu opinión sobre el problema catalán. ¿Ustedes creen que se puede opinar sobre el problema catalán en esas condiciones? *Mirador* (3 de abril de 1930)

## . *Esencia de verbena* (1930)

### Ficha técnica

Año de producción 1930

Título *Esencia de verbena*

Productor Giménez Caballero, Ernesto

País España

Director Giménez Caballero, Ernesto

Guión / Argumento Giménez Caballero, Ernesto

Metraje Cortometraje.

Paso de banda 35 mm.

Duración original 12 minutos

Fotografía: Segismundo "Segis" Pérez de Pedro

Emulsión Blanco y Negro

Formato Normal 1/1'37

Laboratorio original Cinematiraje Riera

Intervenciones: Ramón Gómez de la Serna, Samuel Ros, Miguel Goyanes de Oses, Polita Bedrosán, Pérez Ferrero.

Género Documental

Tema Madrid

Sinopsis Descripción desinhibida de lo que son las verbenas y, sobre todo, de lo que es su esencia, aquello que las nutre y constituye tanto en territorio lúdico y popular como en institución tradicional: autómatas, pasacalles, puestos de fruta, bailarinas, mercados, imágenes religiosas, organillos madrileños, gigantes y cabezudos, barracas de feria, carruseles, caballitos, órganos mecánicos, balancines, güitomas, tiro al "pim, pam, pum", danzarines, enanos, escaparates, teatros maravillosos, abanicos, disfraces, corridas de toros, toreros, mecánicos, fuegos artificiales, barracas fotográficas...; y también una boda, procesiones, la mirada a los muslos de una muchacha que se ajusta una medida, una pareja que pasea y se besa, la multitud...

El director de *La Gaceta Literaria* rodó *Esencia de Verbena*<sup>35</sup> bajo el mismo paraguas conceptual de la vanguardia<sup>36</sup>. Más tarde arrojado en su peculiar versión hispánica (nacional-anarco sindicalista a la par que romano-imperialista) Giménez Caballero apostó por un ideario de modernidad en el que convivían lo regional y de raíz popular con las nuevas estéticas de la escena intelectual europeas.

Subtitulado *Poema documental de Madrid en 12 imágenes*, este retrato castizo de la capital hacía homenaje al mundo urbano de la calle, en un claro ejercicio formal que enlazaba el retrato de las gentes que lo habitaban con un figurativo y luminoso festejo de la ciudad. Cuando Ramón habla de las tres cosas que pueden aparecer en el mismo plano "Tres cosas pueden suceder en el mismo plano. El fotógrafo tiene que dar transparencia a las tres fotografías superpuestas, como dando a luz a aguas de distinto abismo" *El Sol* (21 de septiembre de 1930), se refiere a las tres imágenes que aparecen simultáneamente en *Esencia de Verbena*, recurso que crea un plano-collage mostrando la Virgen (de La Paloma), las propias palomas y la puerta de Toledo.

La Verbena (de la Paloma, del Carmen, de San Cayetano y en la pradera de San Isidro) es elegida en este corto como leitmotiv de lo vivo, de la esencia de la alegría y la ebullición febril de una ciudad que se sentía aún pueblo, creando un montaje vertiginoso con ecos abstractos que ahondaban en el sentido circular de la mirada y lo ocular (la noria o los barquillos girando como mecánicas futuristas). En el comentario de Caballero que se agregó sonoro más adelante, se recalca este aspecto de "mareo" que provoca la feria, las mujeres y la visión de fuego artificial, además de que la cámara lo acompaña móvil en piruetas cíclicas, rotando el ángulo y en los planos donde suben y bajan al compás los caballitos del carrusel. A este vaiven se suman los

---

<sup>35</sup> Visionado online: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/esencia-de-verbena/esencia-verbena/1570990/>, también desde el canal del Ministerio de Cultura, [https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv\\_Y](https://www.youtube.com/watch?v=SpaUF2kpv_Y)

<sup>36</sup> *Esencia de Verbena* es un corto icónico que Gubern (1999) no lo categoriza plenamente como "vanguardista" pero que visto en retrospectiva con el tiempo, y dado su excepcional legado de hallazgos nunca antes filmados, podemos recuperarlo para la breve historia del primer documental experimental en España.

fotogramas en los que se multiplican los ojos masculinos tras ver las piernas de una chica. La dinámica ocular-circular domina el documental.



Imagen superpuesta con efecto óptico y último fotograma de *Esencia de Verbena* (1930). Filmoteca Española

Ramón participó en varios momentos del corto derrochando gags titiriteros, tanto al ponerse de blanco vivo en el "pimpampum" de la feria como en la noria y en la corrida. En la secuencia 6 se ve a Ramón camuflado con sombrero de copa entre muñecos. Primero aparece "Don Pablo" (¿trasunto de Picasso?) junto a Ramón que lleva el cartel de "Don Quintín", a su lado están "Don José" (posible alusión a Ortega y Gasset) y Ricardito (Ricardo Urgoiti)<sup>37</sup>. Escuchamos al narrador; *unos inensatos quieren levantarle la tapa de la chistera, y Don Quintín peligra, a pesar de la cortina de humo que no deja salir de la pipa*. Ante los pelotazos que recibe, Ramón se rebela y devuelve al público los disparos a bolazos. En esta toma Ramón mira fugazmente a la cámara cinematográfica (por vez primera), con expresión atemorizada. Él mismo escribirá en 1930 "Yo que aparezco detrás de la trinchera alumbrada de la barraca del pim-pam-pum, de los cuatro muñecos encopetados que suben y bajan y unos amigos que nos tiran pelotas, y yo que llevaba las mías de repuesto y vengo por primera vez muñecos, agrediendo a los que tiran" *La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1930).

Después va a volver a mirarnos en la secuencia 9 donde se encuadran a contrapicado unos estéticos planos en los que Ramón aparece girando la cabeza imitando el tiovivo. El narrador: *Columpios, volatines, esa vorágine giratoria se llama en madrileño el Guy-toma, por los puntapiés que se dan unos a otros los columpiaos, Ramón enloquece ante ese delirio y su cabeza gira como desnucada*. En el mismo periódico se leerá la misma escena en palabras del escritor;

El Guy-toma, aparato nacido de la tosquedad española en que juegan en enloquecida zarabanda los platillos encadenados de todas las romanas y balanzas de los mercados, pesando almas, proyectando con desquiciamiento figuras lanzadas por explosión de traca, naciendo de la realidad una suprarrealidad en que se ve un misterio de superfecundación espontánea, siendo admirable cómo después de ese desquiciamiento de las figuras en que las cabezas, los pies y los brazos se desatornillan de la figura, la belleza femenina es tan recia, está hecha tan a presión y lleva tan ceñidos sus atributos que sale intacta de la prueba, sin haberse desflecado siquiera.

*La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1930)

<sup>37</sup> No casualmente ambos participarán en la vida cinematográfica de manera muy activa, Ortega protagonizando él mismo un cortometraje sonoro con la Hispano de Forest Fonofilms y Urgoiti patentando el Filmófono y produciendo y gestionando salas de cine en Madrid.

Por último, Ramón pasa a convertirse en improvisado torero en la secuencia 11, saludando a la audiencia en la plaza, siendo a continuación condecorado por su estocada ficticia ante un toro de mentira. Así lo describe;

Yo matando un toro cornalón de verbena, con todos los resabios de haber sido toreado en numerosas ferias y muerto a estocadas muchas miles de veces y el enlace de una películas de todos en la plaza de toros de Madrid en el momento en que trece mil almas más una piden la oreja con sus pañuelos en la mano como despidiendo al trasatlántico de la presidencia, y yo que soy condecorado por haber matado bien al toro con dos orejas de oro, mientras me arrojan sombreros, relojes, estilográficas y levanto la muleta como el banderín del guardaguas, dando entrada a la apoteosis.

*La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1930)

De nuevo, al igual que en *El Orador*, como veremos, surgen unos aplausos que no sabemos si son reales captados del directo o fruto de un corta-pegar. "El montaje finge que el público del ruedo le aplaude y Ramón, con los trastos de matar en la mano, saluda sonriente al público de la plaza que supuestamente ovaciona y le arroja sombreros" (Gubern, 1999, p. 439). Mientras los planos muestran la plaza de toros puesta en pie y Ramón en la feria saludando al público la voz en off: *La esencia de la verbena está en la flor de la albahaca y en la flor de la hortensia* (en ese momento un hombre inserta como trofeo en la solapa de Ramón una flor). El día de la proyección en Callao, un ingeniero amigo de Giménez Caballero diseñó un perfume olor a "esencia de verbena" que se propagó volátil por la sala, poéticamente escribe el realizador "ensayaríamos las primeras aplicaciones del perfume sobre el cine sonoro"<sup>38</sup>.



*Esencia de Verbena* (1930). Fotograma de Ramón dando la estocada al toro de mentira. Filmoteca Española

Ramón escribe en *Cinelandia* un capítulo dedicado a los actores toreros hollywoodienses. En la alegría de pasodoble los payasos del toreo no tienen qué temer. Así se escenifica un falso torero encumbrado como matador de toros de cartón, y también él comparte un optimismo al salir airado de la feria sin una herida ni riesgo grave.

<sup>38</sup> Escribe Giménez Caballero, en uno de sus últimos números de *La Gaceta Literaria* escrito por completo de su pluma; "Cuando proyecté mi film *Esencia de Verbena*, este gran amigo compuso en mi honor un pomo de auténtica esencia de flor de verbena, como quien compone un poema, una sinfonía o un menú, en ofrenda holocaustal. (...) —¡Usted es el Chicote de las narices españolas, amigo mío! ¿Por qué no pone un Bar del Buen Olor, una Coctelería de la Aspiración? Por lo menos un Club, un Esencial-Club, donde nos inscribiéramos aquellos seres humanos deseosos de prolongar nuestra vida a dimensiones difíciles de alcanzar por otras vías sensibles y espirituales. (...) Ensayaríamos las primeras aplicaciones del perfume sobre el cine sonoro. El olor de una calle de París, a esencia quemada y lluvia" *La Gaceta Literaria* (15 de febrero de 1932).



Cada vez hay más toreros cinematográficos, orgullosos y alegres, orgullosos porque se pueden vestir con el traje rumboso de oro, y alegres, porque aún vestidos de generales no tendrán que ir nunca a la guerra y su traje no sufrirá el enganchón trágico que suele desgarrar hasta las entretelas el de los toreros de verdad.

(Gómez de la Serna, 1923, p. 159)

El sobretítulo del corto, *Poema de Madrid*, se unía indirectamente a la lista de las nuevas películas que estrenaban posibilidades acústicas, como en Francia *Disque 927* (1928) de Germaine Dulac, inspirado en los preludios de Chopin. En la Unión Soviética Dziga Vertov titulaba sus films *Sinfonía del trabajo creador* o *cine-poema lírico* (1926), en Alemania *La melodía del mundo* (1929), del director abstracto Walter Ruttmann, o *A City Symphony*, de Herman Weinberg en NY. Según Gubern "En estas designaciones –sinfonía, melodía, poema– se evidenciaba que en aquel cine existía voluntad de intertextualización en relación con las estructuras, las cadencias y los metros acuñados por la poética verbal y musical" (1999, p. 125). Parece confirmarlo el guión sonoro añadido posteriormente cuando nos dice: *rueda el carrusel con terremoto ondulatorio, (...) y todo envuelto en ardiente polvo, y en el no menos ardiente sonar del organillo, pues el organillo es el alma apasionada de la verbena madrileña. Su música llega a embriagar más que la del vino bautizado de esos pellejos.*

No fue hasta 1947 que Giménez Caballero sonorizó el film narrándolo con su voz unido a un fondo musical. Existe la posibilidad de que el texto bien pudiera haber sido coescrito por Ramón<sup>39</sup> "a pesar de la fecha tardía, tal comentario conservó muchos elementos de la imaginación metafórica que Ramón infundió a buena parte de la vanguardia literaria" (Gubern, 1999, p. 440). En la exaltación de la tradición patria, unas notas dramáticas delatan la profundidad del guión; *En el barrio de la fábrica de tabacos, protegiendo con su santa parrilla el Rastro o trapería de la ciudad, San Lorenzo es el aviso de que la vida, aun cuando se baile en ella, es humo, como su santa parrilla, como el Rastro y el tabaco de las cigarrerías.* La vida es humo como la vida es sueño en ese cementerio de San Isidro que aparece en el linde de la verbena y que será el lugar donde finalmente yacerá Ramón.

Nada más realizarse en 1930 la cinta fue exhibida en congresos europeos y capitales como Bruselas o París, teniendo muy buenas críticas extranjeras "Es un film encantador, muy simpático y muy bien hecho", decían los expertos "como reportaje, me parece el mejor de todos cuantos se han presentado en el Congreso"<sup>40</sup>. Aunque algunos incidirán en su imperfección y falta de medios, así como el crítico Luis Gómez Mesa, que laureándolo también advirtió que la bobina iba demasiado deprisa.

A partir de 1947 con el corto ya sonorizado, los 11 minutos se fijan en un formato audiovisual custodiados en los fondos del No-Do. Pero en su día, siendo un corto mudo, tuvieron que recurrir a una voz en vivo para el estreno. De modo que se recurrió al voluntario de honor para galas y preámbulos cinematográficos; el explicador Ramón, que fue comentando cada una de las secuencias. Más tarde Ramón escribió en modo detallado todo lo que dijo en directo, muy afortunadamente para nosotros, legándonos un escrito a modo de guión (por si en un futuro alguien quisiera

---

<sup>39</sup> "El guión, muy superior a la "poehesía" surrealista de Estrella de mar (1928) de Man Ray, no puede ser más ramoniano: *San Isidro, al pie del cementerio, contraste muy madrileño de primavera y muerte esta verbena de mayo. La esencia, el fondo último de la tradicional verbena castiza es el contraste de primavera y muerte*" (Huergo, 2020, p. 129)

<sup>40</sup> El II Congreso Internacional de Cine Independiente, fue continuador del histórico de La Sarraz en Suiza.

superponer de nuevo una voz). El documental se estrenó doblado en directo por Ramón, en la 15ª sesión del Cineclub, el 29 de noviembre de 1930 en primicia en el Palacio de la Prensa, donde también se proyectará el cortometraje de *El Orador*.

A parte del texto en *La Gaceta* para describir el film *Esencia de Verbena*, Ramón escribió al menos dos artículos señalando su amor por las ferias y verbenas. En la sección "Poliorama. La verbena de lo monstruoso" que a continuación reproducimos, hace una crítica a la fealdad de algunas representaciones de carrusel, en contraposición a la idea feliz de entrar en esas fotografías de maniquí que servían como decorado naif, que expone en su texto "Los retratos grotescos de verbena". Pareciera contradecirse a tenor de su visión opuesta en uno u otro, pero lo que Ramón critica en el primero es el mal gusto con el que están contruidos los decorados, y en el último tenemos la idea de que lo que importa es que aceptemos ser retratados como unos muñecos más, acercándonos a lo que sería una autocrítica de nosotros mismos.



Fotogramas de *Esencia de Verbena* (1930) con Ramón haciendo de "Don Quintín". Filmoteca Española

Ya esta nueva verbena ha llegado a ser la verbena de lo monstruoso.

Todo lo teratológico, lo que de alguna manera puede obsesionar la imaginación, está allí.

Quizás la necesidad exagerada de llamar la atención, ha hecho que las imaginaciones torpes y sin grandes medios, hayan creado esos monstruos que forman corro alrededor nuestro, haciéndonos guiños inaguantables. Hasta el olor del aceite se agarra más a la garganta en ese ambiente pedestre y fenomenal.

¿Quizás está todo preparado para engatusar a un pueblo del que ya no formamos parte? No. Creemos que no.

Entre el mismo público, quizás la casualidad ha hecho que observemos las más extrañas parejas, la bruja con sombrero y la mujer retaco un poco beoda al lado de su esposo el señor Beodo.

En los tiros al blanco, numerosos, se destacan las figuras absurdas que han pintado los más miserables artistas, artistas que hoy no me resultan inefables, porque el que todo sea obra de ellos en la verbena, les ha hecho repugnantes.

Esos monigotes que dan vuelta –yo alabé el "Círculo Rojo", cuando no había más que él– se han excedido en la producción de una humanidad de carátulas tan absurdas, estrábicas y mal nacidas, como no hay precedente. ¡Qué diferencia entre el arte rupestre y estas cosas!

Por los buzones de otro tiro al blanco, aparecen unas cabezas de monstruo marino; en varias barracas se anuncian los grandes errores de la naturaleza, siendo la más repugnante la de ese "Museo ceroplástico", que yo creí que iba a ser una cosa pasajera, pero que es algo que tiende a ser permanente atracción de forasteros, donde sin la parte teatral, dramática y escénica de las barracas de cera, se muestran al público las enfermedades más repugnantes, con martingalas y sinuosidades de "Museo de Lenocinio".

Todo me ha irritado en esta verbena. Los muñecos que se venden son medio Charlots, medio Kirikis, medio guardias y en las barracas de fotografías rápidas esos burladeros pintados por los que se saca solo la cabeza son cada vez más chocarreros y chabacanos, abundando mucho las escenas de W. C.

Quizás la misma grosería hace que lo monstruoso se destaque más. (...)

¡Debe haber menos profesionales lucracionistas de la verbena y más artistas con vocación a esa difícil misión de alegrar la verbena y adornarla!.

Gómez de la Serna, R. "Poliorama. La verbena de lo monstruoso" *El Liberal* (17 de junio de 1921)

Numerosas son ya las fotografías que retratan al verbenero vestido de Charlot, de torero, o a la verbena vestida de chula, o indistintamente al verbenero o a la verbenera en aeroplano o en automóvil. Hay que pasar por esa experiencia. Se adquiere mayor experiencia de la vida y se escarmienta de una vez para siempre. ¡Al agua patos!

(...)

Todos los que nos hemos retratado en estas barracas de la ducha luminosa hemos sido por un momento algo así como esos muñecos recortables y "vestibles" con diferentes trajes con que gustan de jugar los niños. Pero ¿cómo íbamos a perder la ocasión de tener el retrato jovial con que descomponer para siempre todo nuestro prestigio posible?.

(Gómez de la Serna, 1920)



Fotograma de Ramón en *Esencia de Verbena*, Filmoteca Española.

. *Fiesta romántica* (1949)

Documental que incluye una breve alusión a la estancia de tres meses que Ramón realiza en su única visita a España tras estallar la Guerra Civil española en 1936. El documento retrata un momento distendido en su participación en la *Fiesta de los Trajes*, un recibimiento que se organiza en homenaje al escritor y su mujer Luisa Sofovich. Los invitados asisten caracterizados de personajes novecentistas en el Museo Romántico, sito en la calle Mateo 13 del barrio madrileño de Malasaña. Se visualiza en el minuto 31 del capítulo de la serie documental *Los años del No-Do* (2006).



Voz en *off* del narrador (transcripción oral);

*Siempre provocador y alejado de la moral católica y burguesa, Ramón Gómez de la Serna regresa a España después de su exilio en Argentina. El escritor tiene previsto pasar tres meses en Madrid dando conferencias para volver luego a Argentina. El No-Do nos muestra su vena más histriónica. -Trasladándonos en la ilusión a 1830 vemos entrar en el Museo Romántico de Madrid a conocidas figuras de las letras y del arte que celebran una fiesta de trajes y caracterizaciones de la época en honor del escritor Ramón Gómez de la Serna a quien se deben agudas y sagaces glosas y estudios literarios del Madrid del pasado siglo. Como si las figuras de los cuadros del museo se hubieran desprendido de sus marcos para pasear por el jardín y tomar en él chocolate con bizcochos la fiesta resucitó con buen humor el pasado romántico.*

. *Charlas con Ramón Gómez de la Serna* (1953)

Emisión de la Televisión Argentina por la que Ramón recibe el premio Ken Brown al mejor programa de televisión. Lamentablemente no se conserva ningún capítulo.

Al parecer, tal y como Ramón nos lo cuenta en *Nuevas páginas de mi vida* (1957), la emisión consistió en cuatro capítulos o conferencias "sifonarias" donde elogió la botella del sifón incluyendo elogios sobre la bebida burbujeante. Ramón explica y comenta brevemente cómo fue su aparición.

Pero mi última experiencia de nuevas bebidas en las conferencias ha sido no hace mucho al debutar con cuatro conferencias por la televisión.

Requerí que las quería dar con sifón para que la soda refrescase y ampliase mis ideas, pues en caso de dificultad recurriría a las burbujas de la botella con gatillo, pues tengo experimentado que esas burbujas son ideas.

Cuando estuve bajo los focos y encuadrado en las máquinas telescópicas, hice un elogio del sifón y solté una retahíla de metáforas sobre el "agua con agujeritos"..., "agua con hipo"..."sabor a pie dormido"..."agua enojada"..."maniqué del agua"..."pecera de los peces invisibles"..."agua resfriada"..."Líquido apollillado"..."agua con viruelas locas"..., "Niágara embotellado"..., "agua mística y suspirante con prisa por subir al cielo", etc, etc.

Las cuatro conferencias tuvieron sifón –mi hermano del alma–, pero no se prolongó mi contrato porque había habido familias que se habían quejado de aquella novedad sifonaria.

–¡Pues sin sifón yo no hablo por la televisión!– y se acabaron las radiovisiones más.

(Gómez de la Serna, AM, p. 150)



Fotograma de Ramón, extraído de la web de Antonio Tausiet 2010-2013  
<http://seronosser.free.fr/ramon/#audio>

. *Muerte de Ramón Gómez de la Serna* (1963)

Imágenes N. 990, 1963. Colección No-Do.

Funeral de Ramón Gómez de la Serna, vistas desde el momento de llegar su féretro al aeropuerto de Madrid. Paseo hasta el entierro en el cementerio de San Justo (junto a San Isidro) en la misma tumba de Larra. Vemos a su mujer Luisa Sofovich conmovida en la última despedida arrojando flores sobre su tumba, así como un cortejo de la ciudad (simpatizantes, amigos y curiosos) que les acompañan en la capilla y en el cortejo fúnebre. Rodado en un día gris testimonio triste como el mismo blanco y negro del No-Do, con un montaje en seco que no permite adivinar los justos elogios u homenajes que el pueblo de su ciudad debía haberle rendido.

Voz en *off* del narrador (transcripción oral del No-Do);

*En un vuelo de Iberia llega desde Buenos Aires al aeropuerto de Barajas la viuda de Ramón Gómez de la Serna acompañando los restos mortales del gran escritor que recibirán sepultura en su Madrid natal. A este acto acude la representación del Ayuntamiento de la capital, que se ha hecho cargo de las ceremonias fúnebres. En la Casa Consistorial se instala la capilla ardiente. Admiradores, coronas y honores oficiales se funden en el homenaje a la gran figura desaparecida. Preside el duelo el ministro de educación nacional, Señor Lora Tamayo. El Ayuntamiento de la capital que impuso la medalla de oro de Madrid sobre el féretro, ha dispuesto el lugar de descanso de Ramón en el Panteón de Hombres Ilustres de la necrópolis de San Justo, en la misma sepultura que guarda los restos de Mariano José de Larra (Fígaro).*

*Por la tarde se celebra una función de homenaje en el Circo Price de Madrid. Ramón supo amar al circo y exaltarlo con buena literatura que prendió en los escritores jóvenes que hoy le recuerdan y siguen, perpetúa su memoria una placa de plata que vemos junto a la butaca que siempre tenía reservada, es el póstumo homenaje del circo a Ramón Gómez de la Serna.*

En su artículo "Necrología del gran juglar", Ramón haciendo uso del encomio hacia un gran humorista de su tiempo se autorretrata igualmente en lo que será su camino hacia la tumba. Así escribe conmovido por la muerte de su amigo:

Es más triste que todas las muertes la de aquel que hace reír. El universal contraste de la vida es cuando más se concreta en la víctima. En los cuadros de la danza de la muerte no dan sacudida de emoción ni la muerte del magnate, ni la del buhonero que mueren al cabo después de una larga meditación sobre la muerte, pero la muerte del bufón es terrible por lo que tiene de sorprendente y porque contradice los cascabeles.

*El Sol* (23 de febrero de 1928)

Francisco Umbral tachó el acto homenaje como absurdo. Las imágenes del No-Do muestran escenas del Circo Price rindiendo un tributo simpático y divertido con una butaca libre en memoria del escritor. Por el aire burlesco y fácil de las tomas parece que no se entendió a qué persona se despedía.

A Ramón lo trajeron a enterrar a Madrid y el Ayuntamiento le puso unos motoristas en el entierro, que salió de la Casa de la Villa. La gente miraba más a los motoristas que al muerto. La gente no miraba a la popularidad –ya inexistente– de aquel escritor que siempre fue más popular de vida que de obra, sino que miraban la farsa de la popularidad, farsa de la que estaban siendo personajes y espectadores sin saberlo. Agustín Lara, el compositor mejicano, dirigió la banda municipal en la capilla ardiente y sonó el chotis Madrid. En aquel acto absurdo, en aquella gala fúnebre, municipal, ni popular ni literaria, comprendí de pronto que había habido en la vida de Ramón un equívoco nunca resuelto (...)

Hablé por entonces con su viuda. (...). Comprendí bien en la tarde del entierro que con Ramón moría algo que ya estaba muerto: ese momento en que la literatura coincidió milagrosamente con la felicidad. Momento raro en la literatura europea y único en la española. Leyendo a Ramón un poco a traición, se tiene esa revelación de que la literatura, toda la literatura, podía haber sido otra cosa, y no necesariamente el documento de que el hombre es desgraciado. A Ramón le explica su época, claro, pero así y todo es insólita esta escritura que llega a tener en sí, efectivamente, un trasunto de dicha natural, no conseguida ni conquistada. La distancia que nos separa hoy de Ramón –tanta– es la distancia legendaria que nos separa del paraíso perdido. Ramón es un primitivo por su escritura ideográfica, (...) Pero es un primitivo, sobre todo, porque parece venir, en cada página, de la felicidad original del planeta. Siendo un escritor tan de época –el estilo, la actitud–, es ante todo un escritor de los orígenes.  
(Umbral, 1978, p. 240)



Fotograma del No-Do, 1963. Entierro de Gómez de la Serna en el cementerio de San Isidro junto a la tumba de Larra.



Noticia de la muerte de Ramón en el periódico Ya (24 de enero de 1963)

## - Films y documentales sobre Ramón

### *El ojo y la palabra\_Capítulo 2. El padre de las Vanguardias*<sup>41</sup>

El ojo y la palabra es una serie de seis capítulos de media hora dirigido por Román Gubern, producido por el canal Grandes Documentales de TVE, estrenado en octubre de 2001. A través del medio televisivo, Gubern analiza y expone las relaciones de una generación irreplicable de creadores que encontraron en el cine un vehículo de propagación del arte, además de un arte por sí mismo, y un valioso instrumento para remover las estructuras anquilosadas de la sociedad de su tiempo. Los más señeros representantes de la Generación del 27 entrelazan sus vidas y parte de su obra con las de artífices del arte cinematográfico y pioneros del cine sonoro. Así, Román Gubern va tejiendo un relato visual en el que Gómez de la Serna, García Lorca, Buñuel, Dalí, Alberti o Cernuda conectan con el mundo hollywoodiense o con los grandes realizadores europeos. No son relaciones imaginadas sino tan reales como un verso de Alberti: “Yo nací -¡respetadme!- con el cine”.

### *El mundo mágico de Ramón. Ramón Gómez de la Serna (1965)*

Cortometraje documental dirigido por Osias Wilenski. Con voz en *off* de Luisa Sofovich. El film aparece la iconografía ramoniana en su gabinete bonaerense. Constituye un retrato póstumo. Fue incluido en el No-Do. 13 min: Color, Normal 1/1'37; 35mm.

Guión: Bukowinski, Andrés

Director de Fotografía: Ripoll, Rinaldi

Montaje: Sanchez, M. Benitez

Locución: Dominguez Juana

Locución: Gómez de la Serna, Ramón (1888-1963), voz en *off*.

### *Acontecimientos - Actualidades Argentinas*<sup>42</sup>

Bs. As.: Primeros planos de una placa recordativa colocada en el frente de la casa donde vivió el escritor español, Ramón Gómez de La Serna, y en la misma se ve escrito: Aquí vivió y murió Ramón Gómez de La Serna, genio de la literatura española contemporánea. "Cuando muera quisiera que me llorasen todas las cantidades de Buenos Aires". Ramón. Homenaje de la Ciudad de Buenos Aires, año 1967. Seguidamente se ve a la periodista Mónica Mihanovich visitando la casa y es recibida por la esposa de Ramón Gómez de La Serna, la escritora Argentina, Luisa Sofovich. Luego recorre el interior de la vivienda donde observa todos los objetos que poseía Ramon, como asimismo entrevista a la señora Luisa Sofovich. (Sin sonido/sonido ambiente)

Fecha: 1967

Duración: 5 minutos 14 segundos

Código: C-00890

Soporte Fílmico: 16mm/Blanco y negro

### *Simplemente Ramón (2008)*

Reportaje de 9 minutos sobre Ramón Gómez de la Serna, dentro del programa *Tesis* de la cadena de televisión andaluza Canal Sur<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Visionado acceso libre <https://vimeo.com/125233300>

<sup>42</sup> Recogido de <https://www.difilm-argentina.com/>

<sup>43</sup> Visionado acceso libre en Internet: <http://www.youtube.com/watch?v=cGHZJ5wQ9cI>.



- Obras literarias de Ramón con reminiscencias del cinema

*La viuda blanca y negra* (1921)

*El Incongruente* (1922)

*El Novelista* (1923)

*Cinelandia* (1923)

*La mujer vestida de hombre* (1926)

*El hijo surrealista* (1930)

*Piso Bajo* (1961)

- Obras fílmicas basadas en la literatura ramoniana

*Manicomio* (1952)

Primer largometraje de Fernando Fernán Gómez, que lo coescribió, codirigió e interpretó. Adapta cuatro relatos: *El sistema del doctor Alquitrán* y *el profesor Pluma*, de Edgar Allan Poe (que es la columna vertebral de la trama), *Una equivocación* de Aleksandr Ivanovich Kuprin, *El médico loco* de Leonid Andreiev y *La mona de imitación* de Ramón Gómez de la Serna. Se acabó estrenando en 1954.

*El Rastro* (1966)

Cortometraje documental de Javier Aguirre basado en el libro de Ramón de 1914, con locución de José María Prada.

*El dueño del átomo* (1967)

Entrega de la serie de TVE *Novela* (1963-1978), que adaptaba textos literarios, en este caso el relato de 1926. Con Alfonso del Real.

*Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera* (1975)

Episodio de la serie de TVE *Cuentos y leyendas* (1968-1976). Adapta un capítulo de la novela *El Incongruente* (1922), con Quique San Francisco como Gustavo.

*El cólera azul* (1983)

Episodio de la serie *Un encargo original*, emitida por TVE, basado en el relato de 1932. Con Paco Valladares.

*Nombres de ayer y de hoy. Ramón Gómez de la Serna* (1985)

Episodio de la serie de biografías de TVE de 30 min. dirigidas por Mario Antolín.

*Los días del cometa* (1989)

Largometraje de Luis Ariño adaptando la novela de 1930 *La Nardo*, con Maribel Verdú.

## 1. 6. Cine y sonido futuristas

La película *El Orador* es una fotografía oral de la voz de Ramón Gómez de la Serna nunca hasta entonces captada, los pocos fragmentos que hay conservados y que fueron emitidos para la radio no se escuchan de igual forma. En ocasiones la voz de Ramón es más engolada o altiva, mientras que en su película adivinamos un timbre más personal, más cálido, quizás como debió de ser muy posiblemente Ramón en su tono natural.

El valor de *El Orador* no reside tan solo en la locuaz aparición escénica de Ramón con su ingenio y fuerza inusitada. Encuadrado en un marco inexacto entre la poesía fonética, el *sketch* o el *gag*, podemos desde la óptica del s. XXI significarlo como una genuina y precursora incursión escénica sonora. Su idea de anticonferencia o presentación "no-al-uso" estuvo plagada de nuevos ruidos discordantes tan afines a su propio concepto de libertad como el tiempo de choque, de *shoc* que le tocó vivir.

Ramón convivió con la primera gran oleada de artistas sonoros europeos. Cuando el escritor lanzaba alaridos y cacareos por las ondas radiofónicas, Kurt Schwitters, Hugo Ball y Raoul Hausmann habían compuesto sus famosos collages acústicos, Tristan Tzara creó poemas basados en un sistema polifónico de ruidos. Las fallas o errores de la prosodia, la "mala" dicción o desajustes gramaticales fueron abordados muy pronto en los primeros vanguardistas, que fueron aprovechados en la experimentación vocal realizando un lenguaje semánticamente imposible, caso de *Ursonate* (1922-32) de Schwitters, o el poema fonético dadaísta *Karawane* (1917) de Ball.

Los nuevos ruidos cobraron tal fuerza que se convirtieron en vehículos expresivos por sí mismos. En Italia Giacomo Balla, F. M Marinetti y Luigi Russolo, celebraron la potencial capacidad del hombre de entonarlos, además de rescatar todas las frecuencias anteriormente rechazadas, despreciadas. Unos aparatos llamados "intonarrumoris"<sup>44</sup>, fueron diseñados por Russolo para imitar una gama diversificada de sonidos no identificados, aquellos ruidos innombrables del espectro audible. *El arte de los ruidos* fue el manifiesto que en 1913 ponía en marcha un decreto, una posibilidad: explorar el ruido musical "estamos seguros que escogiendo, coordinando y dominando los ruidos, enriqueceremos a los hombres con una nueva voluptuosidad insospechada". Mientras todo esto ocurría, Ramón se hacía "parolíbero" y preparaba sus charlas-concierto con una munición de notas a contrarritmo, gracias a su oratoria llena de jolgorio altisonante, siguiendo a los europeos desde su propia idiosincrasia.

---

<sup>44</sup> Ver Russolo. L. (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: UCLM. Sobre los ruidos ha sido un libro frecuentemente citado, por sus consignas preantipatorias Attali, J. (1997). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo ibérico.



Charla sonora "La emoción de las viejas cajas de música" *Ondas* (6 de noviembre de 1927)  
Historias cortas humorísticas sobre temática ruidística y sonora en *Ondas*

En este escenario el escritor introduce un pensamiento poético nuevo sobre los sonidos, gracias a su colaboración en la pionera revista radiofónica *Ondas*, paralela a Unión Radio. Los sonidos de su cacareo, como veremos en el análisis del texto de *El Orador*, son uno de los ruidos imitativos que con más éxito exploró, pero muchos más le acompañaron en sus transmisiones y conversaciones<sup>45</sup>, convirtiendo sus actuaciones en interpretaciones fonéticas y en performances musicales. Ramón escribe la novela *¡Hay que matar al morse!* junto a multitud de historias cortas ruidísticas como "Aislación del parásito", "Variedad y belleza de los pitidos", "El estornudo radiado", "Los interferentes", mezclando las nuevas aplicaciones técnicas con situaciones inverosímiles llenas de ingenio. En otros momentos su escritura poética y sidereal imagina un objeto silente, como en "Carámbanos de silencio", o en "El abanico musical", una creación de pay-pay altavoz de notas refrescantes.

Constantemente anoto multitud de sonidos raros que llegan envueltos con las ondas. Así voy archivando y coleccionando mi material científico para el día de mañana, cuando escriba la obra en dos tomos sobre el silencio radiado. (...)

En mis auriculares –en los altavoces se pierden estos escondidos matices– escucho muchas veces a las abejas de la poesía. Es raudo su paso por los lentes del escuchar; pero dejan una impresión de fecundo viaje, de rutilante inspiración.

Gómez de la Serna, R. "Lo que se mezcla al silencio" *Ondas* (22 de abril de 1928)

Los Futuristas<sup>46</sup>, surgidos en plena convulsión de la primera guerra mundial, fueron los artífices de una revolución que trastocó los oídos, no habiendo experiencia estética que no quedara dislocada a partir de ese momento. En mitad del estruendo industrial, en una era de mecanización que provoca el incremento de la población y el exceso de velocidad, se produce un pico ruidístico que los artistas, muchos en el frente de guerra, aprovechan para atacar y articular. Ramón, que había abrazado como un energúmeno las primeras proclamas futuristas, describe también crítico la corriente

<sup>45</sup> Ver las publicaciones contemporáneas que abordan las confluencias entre el sonido y la conversación, Szewczyk, M. (2009). *Art of conversation Part I*, e-flux journal. Así como a la experimentación vocal Stahmer, A. (ed). (2012). *Parole #2: Phonetic Skin / Phonetische Haut*. Berlin: Errant Bodies Press.

<sup>46</sup> Ver Gómez, LL. (2008). *La dramaturgia futurista de Filippo Tommaso Marinetti. El discurso artístico de la modernidad*. Vigo: Academia del Hispanismo.

italiana "el futurista está enamorado sobre todo de una ametralladora. *Tap-tap-tap-tap, taptaptaptap. Nuestra linda y loca ametralladora sacude su pacifismo por encima de todo; los flautines de las balas la talonean...tzin-tzin..., tzin tzin, zi tzin zi y züüüü ¡buuum!*" (Gómez de la Serna, 1961, p. 961).

El escritor cita las palabras de Marinetti "si orar quiere decir comunicarse con la divinidad, correr a gran velocidad es orar"<sup>47</sup>. La relación entre el orador que habla y al orar reza, unido a la velocidad rauda de las imágenes, se traslada a fotogramas fílmicos rápidamente, en una frase que nos remite singularmente a su cortometraje. De los textos programáticos sobre cine, el movimiento comandado por Marinetti había ensalzado "La cinematografía futurista"<sup>48</sup> con una proclama publicada en el nº 9 del periódico *L'Italia Futurista*, el 11 de septiembre de 1916. En el manifiesto se criticaba al celuloide como soporte que desempolvar (de forma análoga al teatro o al libro) liberándolo de su sustrato reaccionario, pues el cine, aunque había nacido hacía poco era ya según ellos, viejo, deudor de la dramática narrativa literaria, de cariz aburguesada, estéril. Así presagiaban:

El cinematógrafo futurista agudizará, desarrollará la sensibilidad, acelerará la imaginación creadora, dará a la inteligencia un prodigioso sentido de simultaneidad y de omnipresencia. De este modo el cine futurista colaborará a la renovación general, sustituyendo a la revista (siempre pedante), al drama (siempre previsto) y matando al libro (siempre tedioso y oprimente). Las necesidades de propaganda nos obligarán a publicar un libro de vez en cuando. Pero preferimos expresarnos por medio del cinematógrafo.

(Marinetti, 1916)

Pese a la ambición proyectada en las líneas del manifiesto, estas ideas se concretarán en pocas películas futuristas. Se cuentan las realizadas en primer lugar por el propio Marinetti<sup>49</sup>, y a renglón seguido por Jacopo Comin, Arnaldo Ginna o Antón Giulio Bragaglia con su film *Pérfido incanto*. Las ideas del cinema futurista, intercaladas con las pulsiones surrealistas fueron llevadas al celuloide por artistas como Hans Richter, Walter Ruttmann, Henri Chomette, Alberto Cavalcanti, Man Ray y una mujer pionera muy destacada en la época, Germaine Dulac<sup>50</sup>.

En España la prensa responde ante la incursión del futurismo en el cine<sup>51</sup>. Ante el uso mimético y mudo del cinema, los Futuristas creen en la analogía simbólica que "hablará" aún en un cine sin sonido. Confían que "HAY QUE LIBERAR AL CINEMATÓGRAFO COMO MEDIO DE EXPRESIÓN". Como una guía de instrucciones futuro-fílmicas, inculcan la retórica de la sustitución dando a la

---

<sup>47</sup> En la idea de velocidad y en la bélica difieren ambos artistas, pues Ramón le replica con sorna "Por fin, Marinetti ha sido nombrado por Mussolini académico de la Regia Academia Italiana con algunos miles de liras anuales, uniforme, sombrero de tres picos y un espadín, que Marinetti empuña como Don Juan cuando, empujando hacia abajo el pomo de su espada atada al cinto, le daba el gesto de rabo enguizcado de su osadía". (Gómez de la Serna, 1961, p. 965)

<sup>48</sup> F. T. Marinetti. *Manifiestos y textos futuristas*. (1978). Barcelona: Cotal. Ver asimismo Mario Verdone (1968). *Cinema e letteratura del futurismo*. Roma: Bianco e Nero, pp. 104-110. El film *Vita futurista* realizado por Arnaldo Ginna en 1916 fue la película de 1200 metros que sintetizó el manifiesto firmado por Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla y Chiti.

<sup>49</sup> Según la investigación de Carlos Fernández Cuenca (1945, p. 6), Bardéche y Brasillach señalan que en el mes de junio de 1914 Marinetti comenzó a rodar en Francia con la colaboración de Valentine de Saint-Point un film futurista que quedó inacabado por la Primera Guerra Mundial.

<sup>50</sup> Ver la reseña que le dedica *La Gaceta Literaria* (15 de marzo de 1928) con ocasión del estreno de su film *Le coquille et le clergyman*, "Madame Germaine Dulac ha logrado un film interesante, de atisbos de lo que puede llegar a ser el cine: Magníficas sorpresas visuales. Finísimo sentido del ritmo —¡de todos los ritmos!—. Perfectas combinaciones de luces. Y un dramatismo que le quita a uno en la nuca y, en momentos, le hace volver la cabeza".

<sup>51</sup> En la investigación de Isabel García García (2019) se cita la prensa que recogió tales vínculos; "Cintas del cinematógrafo" *El imparcial* (11 de marzo de 1909); Martínez de la Riva "Las grandes figuras históricas en el cinematógrafo", *Blanco y Negro* (4 de marzo de 1928); Marinetti, F. T., "El futurismo y el cinema" *La Gaceta Literaria*, (15 de octubre de 1928) y "Sesión extraordinaria de Proa-Filmófono en el cine de la Opera" en *El Heraldo de Madrid*, (16 de mayo de 1933).

metáfora visual verdadera primacía apostando por el plano fotogénico tal y como Ramón creará en las greguerías seguido de Buñuel. De este modo explicarán "al respresentar a un hombre que dice a su mujer: Eres bella como una gacela, mostraremos la gacela. Por ejemplo: si un personaje dice: Contemplo tu sonrisa fresca y luminosa como un viajero que tras una larga travesía cotempla el mar desde lo alto del monte, mostraremos viajero, mar y montaña"<sup>52</sup>.

Si los Futuristas habían visionado el cine como "el medio de expresión más apto para la plurisensibilidad de un artista futurista" es natural que Ramón tomara al pie de la letra el edicto y lo encarnara directamente en su film *El Orador*. De esta manera usó tanto el monóculo como la mano siguiendo el punto 7 de la cinematografía futurista, esto es, haciendo "Dramas de objetos filmados. (Objetos animados, humanizados, disfrazados, vestidos, pasionalizados, civilizados, objetos-danzantes separados de su ambiente habitual y colocados en una condición anormal que, por contraste, resalta su sorprendente construcción y vida no humana)". También *El Orador* seguiría el punto 11 de la guía de cine futurista: "Dramas de disparates filmados. (Un hombre sediento saca una minúscula caña que se extiende como un cordón umbilical hasta un lago y lo seca de golpe)". También sigue el punto 2 relacionado con "Poemas, discursos y poesías filmadas", pero sobre todo el lema 14 recreando las "Palabras en libertad en movimiento filmadas", esos cuadros sinópticos de valores líricos que la palabra en libertad de Ramón ejemplifica singularmente. Porque el corto es un disparate entre futurista y goyesco, con una base de sinsentido humorístico, esto es: mitad grave, cómico y crítico, como sólo él supo combinarlos.

Es una vergüenza no encontrar  
verduras en los restaurantes espa-  
ñoles, en esa hora en que sabien-  
do los peligros y pesadeces de las  
viandas castizas, cambiaríamos  
nuestras primogenituras por un  
plato de acelgas.

Ramón GOMEZ DE LA SERNA

## CINE SONORO

EQUIPOS SONOROS marca "ME-  
LODION", en perfecto estado y pu-  
diendo oirse funcionar. Se venden  
en ventajosas condiciones de pre-  
cio. Dirigirse a Quintana y Compa-  
ña, Empresa Cinematográfica.  
Coso, 52, Zaragoza.

Texto de Ramón en el periódico junto  
a un anuncio de Cine Sonoro

<sup>52</sup> Este procedimiento es el mismo que el greguerístico en la literatura, y es idéntico a cómo procedían Buñuel o Dalí en su filmografía surrealista.

## 1. 7. Gravedad e importancia del humor

El humor es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud.  
(Gómez de la Serna, 1930)

La historia de cómo Ramón ostenta el título oficial de "humorista", lo relata en *Automoribundia* vinculado a un capítulo en el Congreso de los Diputados que protagonizó junto a su padre y su tío Toribio de espectadores ante la Cámara. Él era joven pero ya intuía la falsedad necesaria del espectáculo que presenciaba, seguramente también con deseos futuros de saltar a la palestra pues "la tarde parlamentaria tenía esa bruma deliciosa que hace a los niños pensar en ser diputados alguna vez, espeso licor de circo en función de tarde y de academia en día de recepción". Ese día sus progenitores le reconocieron como humorista. La anécdota consistió en una confusión ya que su tío le dio libertad para salir del recinto ofreciéndole una moneda, pero Ramón pensó que le ofrecía dinero y se negó a cogerla (en realidad era una chapa del guardarropa). Ramón al darse cuenta contestó que si la moneda era para comprar su propio gabán entonces sí aceptaría "Desde aquella tarde en que fui bautizado de humorista ejerzo esa profesión, que no sé si es ventajosa o desventajosa. Desde luego, el ser humorista me ha costado no ser *ministro* por incompatibilidad de cargos, y me ha hecho tomar en la vida caminos raros y transversales" (OC. AM, p. 216)

De entre los ensayos más representativos del pensamiento ramoniano suelen enumerarse cinco grandes textos, "Gravedad e importancia del humorismo" (1930), "Las cosas y el ello" (1934), "Ensayo sobre lo cursi" (1934), "Las palabras y lo indecible" (1936) y "La torre de marfil" (1937). Entre ellos destaca en lugar preeminente el artículo dedicado al pilar fundamental que rigió su existencia, el dedicado a la filosofía del humorismo.

Sabemos que este gran manifiesto de su teoría vital aparece en la *Revista de Occidente* en 1930<sup>53</sup>, aunque ya Ramón viene esbozándolo desde mucho antes a través de su visión renovada del mundo. Para la revista de Ortega y Gasset desgrana a lo largo de sus más de cuarenta páginas aspectos fundamentales sobre la cuestión de los humores y sus significados, temas sobre los que reflexionó activamente toda su vida. El artículo nace como una apología de un cierto humor característico, el que el escritor profesa, en un elogio que subraya el valor intrínseco del humorismo como confesión teatralizada, en contraposición a un hermetismo secreto que vincula a la ironía. Ramón describe el complejo universo humoral, ejerciendo una influencia capital en el mundo. Traza así un sentido revitalizado del espíritu detallando una a una las características que lo conforman y disocian, buscando el concepto al que quiere llegar, pensando el humorismo no como un bloque unido, sino como una actitud y temperamento ético lleno de matices.

Este extenso comentario sobre lo propio y lo ajeno del humor no deja de delatar de manera subjetiva la personalidad de su autor, como un retrato del carácter que Ramón poseía en vida. La idiosincrasia ramoniana se mueve desde la crítica a otros estadios

---

<sup>53</sup> Gómez de la Serna, R. (1930). "Gravedad e Importancia del Humorismo", en *Revista de Occidente*, Madrid. pp. 348-391.

como son lo ridículo o el sarcasmo a la alabanza y defensa de un humorismo más puro. La dificultad de interpretar el ensayo reside en un difuminado espacio donde el autor intenta situarse y fijar la visión de un humorismo ideal, más alto y perfecto. Al quererlo reivindicar se confronta con sus vacíos y opuestos, a los cuales abraza o rechaza en momentos desiguales, atacando o integrándoles. El artículo contiene en su forma una extrañeza chocante, ya que haciendo gala de un lenguaje pretendidamente veraz, adoptando un aire seriamente convencido, Ramón reclama y critica también cualquier idea de solemnidad y de verdad preestablecidas. La ciencia y el saber complejo que elabora con destreza el escritor desmarca la cuestión de lo "serio" a un *impasse* que sitúa dentro y a la vez fuera de la vida humoral. Ramón se aleja de la hondura intelectual que cosifica, de la gravedad que petrifica la mente, pero toma alternativamente su fondo gravitacional como referencia.

Para Ramón, la cuestión de la seriedad se declina en realidad bicéfala, aquella que tiene dos lados gemelos; entre tragedia y comedia la vertiente saludable del humor compensa la existencia y la hace soportable. Dentro del binomio identifica un tercer estadio de retaguardia; el privilegiado puesto de espectador que integraría la mirada humorista. El quehacer artístico lo situará Ramón en un modo sentido de atender el mundo en el que el artista (o humorista) se deslinda mezclando figuraciones o caracteres simultáneos. Estos se encuentran conviviendo dentro de una misma persona: "el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos".

Ramón esgrime su teoría humorística destacándola no como un apéndice superficial de la vida contemporánea, ni siquiera a través de su adjetivo "lo humorístico", que vendría a calificar la misma dotándola de ciertas connotaciones positivas. Ramón señala que este concepto más bien reúne en su seno el poder ontológico sobre el que se asienta y fundamenta la teoría de la modernidad. El mundo se interpreta ahora desde la óptica humorística. El autor sitúa en este carácter propio del s. XX un toque de anticipación y otras ocasiones lo considera como una capacidad evolutiva. El poder central estriba en la radical modulación del observador, que es capaz de crear su realidad eligiendo qué enfoque darle. La predisposición y mirada del espectador teñida de humor podrá contagiar aquello sobre lo que dirige su atención "El lector de hoy tiene ojos de humorista; y hasta lo que no es humorista se lee en humorista, se le añaden sonrisas a través de las páginas. Si es importante la imagen, sólo se la perdona y se la resiste si está lanzada con gesto humorístico, si está entregada con cierta sonrisa" (1930, p. 357).

El humorismo dominaría como ningún otro género todos los estilos literarios pero sobre todo revelaría ser más que un modo literario, un modo de vida, prevaleciendo en él una actitud, un *modus operandi* característico de nuestros tiempos. El humor podría descargar la solemnidad de lo heroico situándolo en un plano más llano, menos sobreactuado, posicionándose consciente en un término cómplice con su cotidianidad. Siguiendo las palabras de Ramón habría una oposición entre el género dramático y el humorístico, el cual debería "exigir posturas en la novela dramática...virando la épica hacia otro lugar" (1930, p. 349).

Esta pertinencia hacia el humor que subraya Ramón está teñida de cierta sublimación afectiva y de un grito de complicidad hacia sus coetáneos. El escritor reivindica el *ars humorística* como un estadio vital y humanístico que se eleve sobre los demás, aceptando que tanto lo trivial como lo original, lo fútil y lo extraordinario puedan

darse la mano y confundirse. Desde la imaginación humorística, Ramón va trasladando bellas metáforas para adornar cada una de sus sentencias, lo que convierte su texto en un tipo de decálogo rotundo, profundo, a la par que inevitablemente autorreferente.

Para Ramón, la forma *sui generis* humorística ideal abrazaría lo inconcluso o lo improvisado, se abastecería más de la forma ensayo que de otro estilo literario. Este aspecto sitúa al humorismo ramoniano en plena contemporaneidad, desde una atención al proceso y a la performatividad. Para un lector de hoy, la lengua greguerística de Ramón tan proclive y dada a la correspondencia y la analogía visual no se hace ajena sino que produce una comunicación fácil y directa, aunque en ocasiones esa voluntad por lo inconexo y barroco que también Ramón profesa, haga perderse en lo recóndito de los espacios y forme túneles ciegos.

Ramón remite ciertos fundamentos del humorismo a los principios médicos de Praxágoras e Hipócrates, aplicados a los estados del cuerpo, muchas veces descompensados o perturbados, que son los causantes de enfermedades en el espíritu humano. La terminología científica sirve al autor para recetar tratamientos para "hipohumoristas"<sup>54</sup>, aquellos que carecen de humor o en los que este escasea.

El humorismo se define como todo lo falso descubierto, una actitud que se regocija en subvertir lo que está implantado. Las mentiras futuras solo podrán ser combatidas dice el autor, con humorismo, aunque este se mantenga en un segundo plano, aparentemente marginado, oculto o escondido. El humor señala Ramón, acabará con el miedo pero "debe acabar aún más con él", siendo un don imprescindible, pues tiene la capacidad dislocada de juntar tiempos distintos, de reunir cosas remotas. Esta división un tanto caótica crea no obstante otra disposición en equilibrio. Gracias al humorismo el hombre toma distancia de sí y en contraposición a los conceptos de permanencia y absoluto, se transforma.

Ramón otorga al humorismo una facultad de comprensión salvadora para el espíritu humano, pudiendo equipararse desde otro ángulo a un nuevo retorno del humanismo. En una visión profética expone que el humorismo del mañana será la piedra filosofal donde deberán apoyarse todas las políticas y convicciones. Gracias al humor "se acepta que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es". En la paradoja consumada del humorismo ramoniano, lo contrario de todo hecho es aceptado como posibilidad ya que la relatividad del mundo obliga a asumir sus opuestos, aunque sean improbables por el razonamiento. Con el humor la puerta se deja abierta a la paradoja y las contradicciones desde una óptica jovial y positiva, enlazando sin temor los aparentes contrarios.

Con respecto al posible uso del humor con fines didácticos (que tendría un cierto "pedagogismo" por tener como objetivo encauzar el oído y guiarlo), su humorismo no pretencioso tiene un enfoque claro ya que "no se propone corregir o enseñar, pues tiene ese lado de amargura del que cree que todo en el fondo es un poco inútil" (1930, p. 351). Asumiendo el sin sentido risueño y dramático del humorismo, Ramón lo

---

<sup>54</sup> Elucubrando entorno a los nuevos leucocitos; los todavía desconocidos glóbulos amarillos que serían los que podrían dar solución a toda la circulación de la sangre, más fluida por vía intravenosa. Este fondo nos recuerda a sus cuartillas de papel amarillo donde escribía encima con letra de tinta roja.



contrasta con otro *-ismo*, el "amarguismo", opuesto al papel benigno del humor. De hecho supone el envés del humorismo. Cuando Ramón señala que el poeta jónico Arquíloco iba tan lejos en sus sátiras que incluso se suicidaron los que fueron ridiculizados por él, nuestro autor apunta que nuestro humorismo es incapaz de este ensañamiento. Poco después comienza a desglosar las contra-virtudes de una prima pariente suya, una figura familiar pero lejana que viene a hacerle sombra, esto es, la ironía. Ramón detecta en la idea de la ironía esa misma amargura, la cual critica y censura, y de la cual, reniega.

Ni lo cómico ni lo amargo deben de dominar la creación, haciendo sobre todo hincapié en otro valor insospechado: incluyendo una pizca de ética, el valor y bondad del artista son los que deberían dirigir la mezcla. Así, según receta ramoniana, los elementos químicos para conseguir la fórmula idónea del humorismo se compondrían de los siguientes ingredientes: lo grotesco, lo bufo, el sarcasmo, lo patético y la épico-burlesca. Lo grotesco tendría una cualidad excelsa y formidable, el sarcasmo se añadiría como mordedura contrarrestada de guasa, lo bufo de puntillas para que no haga tanto ridículo y lo patético en un porcentaje recomendable. Si se incluye la épico-burlesca en un gramo y se echa todo al mortero "mezclando al todo elementos inclasificables de incongruencia pura, de expectación de ojos abiertos", se obtiene un humorismo succulento. Quedarían fuera de él el chiste, el retruécano, la tomadura de pelo, la broma ridícula, entre otros. Lo satírico es excluido al tratarse de una crítica con moraleja, con deje didáctico e intención moralizante, la sátira no se incluiría dentro del humorismo ya que no tiene grado de inspiración.

En la Biblioteca Nacional de España (BNE, fondos manuscritos)<sup>55</sup>, se conservan unas anotaciones que complementan estas ideas. Son un total de veintiuna cuartillas escritas a plumilla con tinta roja sobre papel amarillo, donde se desgranar un repertorio de ideas sobre su pensamiento en torno al humor. No tienen fecha ni comentarios. En la primera página aparece en la esquina superior izquierda la frase subrayada "añadido humorismo". El manuscrito del que reproducimos por primera vez una transcripción completa, dice así;

Lo humorístico siempre será más alto sentimiento que lo cómico porque no cometerá nunca el exceso de lo cómico que considera el mundo en liquidación cuando el mundo hay que considerarlo en creación.

El humorismo precisamente por su sublimidad no ofende a quienes pinta.

La gracia regional de lo cómico no puede competir con la gracia humorística que es cósmica y universal, pero Bergson que es el hombre mejor vestido de profesor que he conocido y que por lo tanto es el menos indicado para definir lo cómico, ha dejado enredadas las ideas de lo cómico y de lo humorístico mezclando a lo ridículo en la risa.

El humor en "lata" filosófica colinda con la "bromatología" en broma más seria que se puede pactar pues es la ciencia de descubrir la "brotulina" el más activo veneno de intoxicación que está en el fondo de las latas de conserva.

En el humorismo no está el resorte burdo del juguete mecánico de la broma, sino que su mecanismo es el libre albedrío humano. El humorismo es el juicio desinteresado por excelencia y lo inactual aunque esté hecho de actualidad.

Es lo terrible sublime y lo burlón sublime y no tiene desarmonía ni es la antítesis de lo estético pues cree como nadie en la estética suprema, más allá de la estética, entrevisión solo a través de los cielos rotos.

(...)

REPINTE DEL HUMORISMO (tachado con una línea ondulada en forma de hélice)

---

<sup>55</sup> Signatura MSS/22986/11, de consulta en el catálogo online de la BNE  
<http://catalogo.bne.es/uhtbin/cgiisiri/?ps=QF81jnKQ3x/BNMADRID/100290675/9>

El humorista prepara el mundo para el futuro pues las ideas trascendentales y serias y pacifistas no habían dado resultado y la humanidad se había lanzado sin contrafreno a la más sanguinaria contienda. Solo por el humorismo, si hay más humorismo en la sangre de los humanos se logrará detener una nueva contienda.

Entre las primeras que debían abundar en el momento debía de figurar la primera:

Si salgo de esta catástrofe voy a practicar más el humorismo y voy a enseñar a ser humoristas a todos mis hijos.

En la oposición al humorismo anterior a la guerra se llamaba titiritero al humorista. Parecía que el humorista era el que podía despertar a los hombres técnicos pero al fin ha resultado que los hombres técnicos han despeñado al humorista y se han despeñado ellos en una guerra que era lo que maquinaba su seriedad.

El humorismo universal –se ve que la caricatura política no sirve sino para enzarzar más las cosas– arreglará el mundo. Los que han lanzado a la actual guerra a los hombres hicieron primero una experiencia contrahumorística, es decir, se presentaron con un atuendo bajo, haciendo gestos absurdos, componiéndose una carátula que hubiese dado risa si sus pueblos hubieran sido más humorísticos.

Así descubrieron que su época no era época de humor, que estaba en situación negativa y entonces se atrevieron a todo.

Si hubieran estado sus pueblos en posición positiva, exuberantes de humorismo no hubiera prosperado y hubiera pedido más rigor intelectual, más versación, más ingenio en los opositores al usufructo del poder.

Demostrando que las ideas fanáticas y torvas llevan a la catástrofe hay que hacer una propaganda humorística que de a los pueblos un aire sarcástico, haciéndoles capaces de detener a tiempo la ira de la guerra.

Hasta la utopía que parecía algo bondadoso y soñador se ha impacientado tanto que quiere llegar a su consecución gracias a la sangre derramada.

Así, la idea que brillaba en lo remoto y que era como una fantasía del pensamiento se ha tornado urgente pretensión, loco desalterado que quiere imponerse al tiempo presente y nada más que al presente.

El humorismo entona a los seres, les hace ver lo desproporcionado y les hace desconfiar de los seres levitados, nada más que levitados.

A una multitud humorística le será difícil de mover al demagogo y en vez de rodearle con el proselitismo inconsciente y apresurado de siempre le mirará calándole hasta en sus peores intenciones.

La humorística verdadera no es burla sino comprensión y permite el temor por las grandes ideas y los grandes sentimientos.

Lo único que no permite es el abuso de esos grandes resortes y se da cuenta de cuando por ese camino natural se la lleva hacia malos fines.

El humor esparcido en la atención por la conferencia, la conversación o el libro es mi seguro humano, que va a ser el más inopinable el más seguro.

El humorismo no es estrépito, chiste, francachela sino lo profundo dado con sorna, más asimilable gracias a la concomitancia con la burla. Cosas que entren en uno y pasen y se vayan hay muchas. Lo necesario es que lo que penetra en uno se detenga, sea forzoso que se organice en el ser humano, sirva como ingrediente para defenderse con una sonrisa, para desconfiar para tener instinto de vivir, el instinto de la cierta alegría, porque el instinto de la cierta tristeza, es instinto de morir. Solo –el humorismo– los dos infinitos aglutinados dan la máxima defensa.

En mis recuerdos de la Universidad figuran como profesores que hacían recordar las más difíciles materias sólo las que las explicaban con gracia, aclarándolas con cierto humorismo.

El humorismo que tiene tan difícil definición como el romanticismo, es lo inconcebible, mejor dicho el osado deseo de concebir lo inconcebible que da algún modo pueda esbozarlo.

No por eso el humorismo no es una aberración, pues la aberración es el límite nefasto del verdadero humorismo.

Tan importante es el humorismo que es el único género que es hermano de lo sublime, es el hermano desdichado de lo sublime, el hermano incrédulo que lo echa todo a perder, en cuyo rasgo si hay desilusión también hay cierto magno consuelo para la humanidad abrumada por las glorias y las disputas.

En el humorismo entra como en nada el azar que es un elemento vital que es el preponderante en la vida y que despeja el agobio humano. El azar –ha dicho el modernista Max-Ernst– es el maestro del humor.

Menéndez Pelayo, que tan genialmente se dio cuenta de todo ve en el humorismo "Lo cómico romántico", es decir, la inclusión en lo cómico del carácter de infinitud propio de la musa romántica, la manifestación de lo finito en lo infinito.

El humorismo logra realizar con arte el mundo ilógico –ese gran mundo que está inmediatamente detrás de nuestro pequeño mundo– y es libertador por un momento de la vida y de la muerte.

Logra una verdad posible más alegre que la verdad evidente y ya más que posible, realizada.

Es la más espontánea expresión, la menos metódica pero la más poética y la de más alcance del asombro que produce el mundo. Federico Heggel dijo del humorismo "es la única creación completa de la vida".

Elige el humorismo entre las posibilidades del mundo, la posibilidad más hipotética, lo que quizás no podría realizarse pero la que sería más divertida que se realizase y siempre la acaricia la imaginación y la sub-consciencia que anida en el alma.

Por eso el humorismo es como el cumplir un ideal medio grotesco medio super idealizado, lo soñado entre cielo y tierra.

No tiene fanatismo ni escepticismo y en ese sentido solo representa lo ecléctico, un eclecticismo excepcional que lucha con las mayorías confusas y confusionistas. Por eso lo que más le hace sufrir al humorismo es cuando en carnaval se dice que la multitud "derrochó humorismo" cuando es el periodo de mayor calvario para el humorista.

Pero el gran intrínquilis del humorismo es su esencial contraste, el cómo juega con el dolor y con la alegría.

El humorista toma a lo trágico lo cómico y a lo cómico lo trágico, o quizás llega a más llegar a tomar lo trágico y lo cómico como igualmente trágicos.

Frente al lema de Beethoven de ascender a la alegría por el dolor, el humorismo traza un laberinto total por el cual va por la alegría al dolor y por el dolor a la alegría, es decir, un juego de escaleras de caracol, la una para bajar y la otra para subir, unidas en el mismo eje ascendente y para después igual sirven para subir o bajar las dos.

Como se ve, el humorismo es una cosa intrincada y seria, tan seria que el humor es bromear en serio, o sea, reír con seriedad.

"El humor –dice el refranero inglés– es más que ingenio". Desde luego con todos esos ingredientes que tiene es lo único que limpia la vida como la guerra, pero incruentamente y por eso es lo único que se podría oponer a futuras guerras.

El pobre humorista es el bombero último de la humanidad, al que se llama cuando ya el incendio se ha apoderado de la vida.

El humorista vestido con traje amiantado y vestido de bombero salvador sube al piso séptimo, donde está lo poético y en esa atmósfera la toca de amor y lo ...plena....de belleza y la salva bajándola indemne por la larga escalera.

Es su misión cada vez más en los momentos de gran crisis humana y cuando cualquier otro ser destacado está comprometido en las causas el príncipe, el humorista es el que tiene la hermosa neutralidad del bombero.

Ahora se comprenderá de este modo y después de mis palabras aclaratorias por qué hace tanta gracia el bombero, sobre todo el bombero de los teatros en el que siempre han tenido que hacer los autores cómicos porque el bombero representa en último término, esta exposición del humorista, risueño, tranquilo sin compromisos, el espectador número uno y sin embargo, es el que en los momentos graves, representa el máximo auxilio, el eficaz medio de salvar el teatro. Pero si todas estas razones no abonasen el gran papel del humorista, recordemos que lo que fundamentalmente es nuestra arquitectura más permanente es una arquitectura humorística pues el esqueleto en el que se ríe definitivamente la calavera, casi la más perenne sonrisa, es la suprema humorada del hombre.

Estas serán las bases intelectuales, las coordenadas que Ramón seguirá a la hora de construir sus conferencias, sus novelas y por ende su discurso para el cortometraje *El Orador*, el cual rezumará el mejor humorismo, síntesis de su pensamiento íntimo.

## 1.8. Oradores vanguardistas y *clowns*



Lon Chaney en el film de la Metro Goldwyn Mayer *Laugh, Clown, Laugh* (1928)

El tema del Circo fue tratado por Ramón en su libro de mismo título *El Circo* (1917), que lo catapultó como el gran escritor de éxito universal. Ramón fue homenajeado dos veces en París, en el Circo de Invierno y en el Circo Americano. En el primer caso ofreció una charla conferenciada subido a un trapecio y en el segundo a lomos de un elefante, ambas están documentadas en prensa e imágenes.

El escritor estudió durante toda su vida las facetas del payaso circense y del clown, revisando desde el origen sus características. Esta figura representaría el tipo de humorismo más exacerbado, más intenso "el genio del clown es hasta mucho más difícil que el genio literario, porque se sacrifica en su propia genialidad y se ríe de ella frente al espejo en que se refleja. Un suicidio constante aguarda al clown genial, porque quema y acaba en cada gesto la trascendencia de su genio. Parece que pone un reflejo en su rostro la luna lejana de Dios" *Estampa* (25 de julio de 1936). La imagen del clown ideal es la que ofrecería un "desencadenado" de la lógica en su pantomima imprevista, el que es capaz de dar "la impresión del fervor violento y de la locura". Lo que dicta la filosofía a la que Ramón mismo se encamina y en la cual se adscribe; la estética del clown como "compañero del artista puro en una gloria común".

Los oradores vanguardistas, literarios y caricatos que llevaron sus conferencias, charlas, disertaciones, discursos o arengas, e incluso sermones, por la geografía española fueron numerosos a principio del s.XX. La actividad de conferenciante en Ramón estaba pues introducida y rodeada por una pléyade de figuras que se ganaban la vida con estas apariciones públicas<sup>56</sup>. El contexto cultural era propicio para el arte oratoria en cualquiera de sus manifestaciones, no obstante habrá cómicos que no entiendan el sentido de su oficio, los cuales tendrán un rechazo absoluto por parte del escritor "¡Pero generalmente en los programas aparecen los clowns que están

<sup>56</sup> Mencionar el caso de artistas oradores tan excelentes como Dalí, o el pintor Rafael Barradas, asiduo Pombista. Este último en una velada ultrafista en el Ateneo madrileño anunció su aparición con una conferencia de título "El antiyo, estudio teórico sobre el clownismo y dibujos en la pizarra", citado en <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/44326/1/CongresoImagen137.pdf>

substituyendo al clown inhallado! ¡Se creen los émulos del más grande de ellos llevan una luna pegada a la espalda!", exclama Ramón, refiriéndose a sus coetáneos. Por otro lado y de forma opuesta, Ramón dedica un sentido elogio a su amigo el famoso humorista Luis Esteso<sup>57</sup> recién fallecido a finales de los años '20. Ramón reflexiona sobre la muerte conmovido por la pérdida "En su rostro alegre había una cosa agriada de muerte, eso que bajo el rostro del clown es también muerte, pues mi descubrimiento más importante en el circo es que lo que lo el clown pinta en su rostro blanco con toques de negro en los ojos y alargamiento y desdentación de la boca y una negra diéresis en la nariz, es la evocación de la calavera" *El Sol* (23 de febrero de 1928). Según Miguel Molina, "Ramón señala en una entrevista que Barradas pidió una careta de payaso para que no se le viera agonizar".

En la lista de admirados comediantes Ramón apuntaba como ejemplares del género los siguientes autores; Los Magilton, Grimaldi, Los Pinaud, Billy-Hayden, Footcek, Pippo, Toniloff, Gober, Belling, Philips, Little Pich, Antonio, Lavater Lee, Los Hanlonlees, Footit et Chocolat, Gruschenko, Tony Price, Wladimiro Durov, Albano, Grock, Los Fratellini, Antonet, Rico y Alex, Pompop y Tedy, Los Andrew, Los Perezoff, etc. En esta nómina de clowns disertadores subrayados por Ramón se incluye a Grock (posiblemente el más influyente payaso del s. XX), pero también podría haber incluido igualmente a otro alemán coetáneo, Karl Valentine<sup>58</sup>, el cual escribió monólogos para la escena. En el texto titulado *Discurso Apolítico* (1925) Valentine exclamaba una arenga que bien podría tener consonancias con el discurso del film *El Orador*, pues ambas desentraman la verborrea absurda y con altas pretensiones del dirigente político. Aquí la reproducimos:

¡Distinguida asamblea!

Me alegraría enormemente de que ustedes, con ustedes, si cualquiera de ustedes..., como ejemplo, por decirlo así, o que ustedes supieran..., o de no ser así directamente..., o mejor dicho, ¿hasta qué punto? Ya que esto por su propia naturaleza puede ser equivalente, bien de un modo u otro, o en el caso de que pudiera o fuera de una manera explicable, o en consideración a, o mejor, ¿por qué se ha podido o tenido que llegar a este punto?

Por así decirlo, con toda brevedad, no existe ninguna prueba que lo haga evidente. Sin retomar lo anterior, de que, actualmente, uno o varios, de manera imprevisible, contribuyen por sí mismos, de vez en cuando, al desahogo. Sin que parezca imposible, de un modo inenarrable, que uno, que hasta cierto punto, en sí mismo, por circunstancias que ustedes, como ustedes, si ustedes, contra ustedes o para ustedes pueden ser útiles y consideradas en sí mismas, desde el principio, como completamente imposibles, y que, sin embargo, para evitar un empeoramiento, encubre a uno o unos de una manera única.

A pesar de todo, son manifiestas un total de una o menos diferencias de opiniones cruzadas, de una amplitud incluso imprevisible, obstructoras de circulación, indeterminadamente decisivas, desde todos los puntos de vista.

Dado el caso, aparecen, pues, emancipaciones irretornables que parecen oponerse en eso a un remedio urgente cuando por ambos lados, la resignación desinteresada ante apariciones obstinadas, o

---

<sup>57</sup> Cómico imprescindible en la España de la época, conocido por sus letras, chistes y libros de monólogos *El crimen de Cuenca* (1900), *50 monólogos verdes* (1912), *Teatro fácil* (1923), participó como dramaturgo y zarzuelista con un notable éxito. A principios de siglo inventa una función entre espectáculo de *vedettes* bautizado por él como "pasarelas", girando por la Península como monologuista acompañador de películas mudas "El autor se presentaba en público como *El Rey del Hambre y de la Risa* y logró elaborar más de treinta mil chistes, recogidos en ocho libros que compaginó con otros subgéneros. Recorrió medio país como cómico ambulante recitando monólogos en los espectáculos en que se proyectaban películas en los pueblos que carecían de cine". Ver su biografía más extensa en <http://eldesvandemislibros.blogspot.com/2010/09/luis-esteso-y-lopez-de-haro-el-crimen.html>.

<sup>58</sup> Fue humorista, cantante, autor, actor y lo que aquí destacamos especialmente, un destacado dramaturgo y productor cinematográfico de la era muda y sonora.

alucinaciones intelectuales de ambos sexos, se convierten en vibraciones de la conciencia mayoritaria, que por contrapunto son nada, y que, provisionalmente, dan lugar a una mayoría de alto porcentaje de tendencia de los "sin partido".

Precisamente por eso, la posibilidad de esa aparición impotente, exista o no, ahora o más tarde, es esencia fundamental para los momentos decisivos, que no aportan ninguna actualidad importante o eventual, ni conforman la base de la aniquilación temporal de las existencias particulares; aunque Europa no haya mostrado nunca interés por ello.

Quiero concluir la reunión de hoy dando, finalmente, una cordial bienvenida y les saluda  
atentamente  
en nombre de todos los oyentes  
teniendo el honor

Reputados famosos actores como el caso de Lon Chaney, hicieron papeles cómicos, como el caso de *Rie, payaso, rie* (1929)<sup>59</sup>, un acontecimiento fílmico muy laureado en su día. Los cómicos en el cine fueron admirados, respetados y elogiados por los artistas de vanguardia; Buster Keaton, Harold Lloyd, Oliver Hardy, Stan Laurel y sobre ellos Charlie Chaplin, al que Ramón hará referencia en repetidas ocasiones<sup>60</sup>. Emblemas del cine mudo, tendrán una influencia decisiva en el arte elitista de los artistas plásticos, una alta cultura que beberá de la popular cinematográfica. Ramón va a llegar a identificar la figura de Charlot como un nuevo Quijote.

Charlot, con su gran seriedad de hombre temeroso, intimidado, que se equivoca, da traspies, y queriendo ser tan caballero se apoya por distracción en el seno de la señora con que habla: es el transeúnte gracioso más que el cómico divertido, es un cualquiera más que un profesional, es ese falso espectador sobre el que cae el clown en los circos y cuya turbación divierte más que todo el espectáculo. Es el truquista mayor que ha habido: truquista más que cómico. (...)

El gran bufo descendiente de los bufones, gloria del género bufonado, sabe que el mundo es el Teatro de los Bufos –pagan media entrada niños y bufos– y se acomoda en sus asientos con derecho propio.

Charlot es el ser que desconcierta porque no ha querido engalanarse con la lujosa comicidad del Augusto, sino que ha querido imponer su silueta de pobre, de neurasténico, de tímido, de verdadero claudicante, pues fue el primero que usó el bastón blanco de los ciegos.

Podría llegar a decirse de él que es el nuevo Quijote. (...)

El nuevo caballero de la triste figura, con algo de parado perpetuo, que se mueve perpetuamente, quiere enternecer al mundo para que tenga más caridad y provoca la misericordia desternillante.

Un escritor español –que fue mi amigo–, Germán Gómez de la Mata, dijo de él algo que merece puesto especial en la colección de "sellos" Charlot: que "Chaplin fue un milagro".

Caracteres de ese atisbo de la mano blanca, luminosa e inmensa de la mano de Dios, hay en este polichinela conmovedor. La mano de Dios lo ha sacado por la embocadura del gran Guñol del mundo. (Gómez de la Serna, 1961)

En España los más famosos caricatos circenses como Alady, Pitouto o Ramper fueron objetivo de la cámara de los cineastas, ya que tenían asegurada audiencia en las salas cinematográficas con sus actuaciones. Estos cómicos fueron apareciendo en las pantallas mudas y a continuación en las sonoras. Es lógico pues que el productor Feliciano Vitores, como veremos más adelante, fijara su atención en Ramón como blanco de su aparato sonoro Fonofilm recién estrenado. De igual modo intentó llegar a un acuerdo con el actor cómico Casimiro Ortas, pero el precio desorbitado que este exigía para Vitores fue inaceptable, quedando truncado el rodaje.

---

<sup>59</sup> Juan Piqueras haría referencia a la transfiguración del actor en un humorismo marcado por el dolor, *Popular Film* (14 de marzo de 1929).

<sup>60</sup> Ramón mostrará su admiración en el capítulo de *-Ismos* (1931) dedicado al Charlotismo, y en *Retratos Completos* (1961), donde hará un desglose biográfico del actor más carismático de la pantalla cómica de su tiempo.

El caso de Pedro Elviro (Pitouto) fue un primer pistoletazo en la industria cómica cinematográfica hispana, pues abrió las puertas al humorismo actuando en la pantalla. Desde el film *La casa de la Troya* (1925) donde acuñó su famoso apelativo o sobrenombre, actuó en más de 170 películas. Entre ellas encontramos esta crónica en el que se describe su film sonoro *El tren de los suicidas*<sup>61</sup>. Así describen la película "cinta presentada por Filmófono en el Palacio de la Prensa, fue un film desconcertante; farsa muy al tono moderno que parece concebida por un Jean Cocteau o por un Gómez de la Serna metidos a realizadores de cine. Lo cómico y lo trágico se entrelazan admirablemente con notas bufas a cargo de Pitouto que, con la vedette Vanda Greville, son los héroes de esa película" *Popular Film* (1932).



Fotografía de Alady (izq) y Pitouto (derecha abajo) junto a un actor. Fondo Todocolección

---

<sup>61</sup> No la encontramos reseñada en el *Catálogo del cine español* (1921-1930) de Filmoteca Española. De Pitouto como actor y productor "Producciones Pitouto" (Valencia) se citan once películas realizadas, seguramente esta se rodara entre 1931-1932.

Otro Ramón, esta vez Ramón Álvarez Escudero fue uno de los más famosos payasos del Madrid de preguerra. Ramper se codeó con artistas tan importantes como la Argentinita, Tórtola Valencia o Raquel Meller. La oratoria humorística ramperiana fue tan conocida como la ramoniana, como destaca Ángeles Herrera "Su trabajo desdibujó los límites del campo escénico que había realizado hasta entonces, creando un subgénero mezcla de music hall, vodevil y circo"<sup>62</sup>. De sus charlas nos han quedado algunos *gags* citados en prensa y registros audio, como los que se pueden escuchar en la BNE fechados en 1927: *Conferencia ramperiana sobre urbanidad y buena educación, Cambiar el disco, Conferencia sobre Anatomía e Historia Sagrada o Hay que agarrarse*<sup>63</sup>.

Muy parecidos a este tipo de discursos humorísticos debió de ser la serie de cortometrajes sonoros que grabó Ramper en 1928 para la Hispano de Forest, dejando claras sus dotes de empresario. Así escribe Feliciano Vitores; "Tengo tres rollos de Ramper que ayer los vio y le gustaron mucho, pero me dijo éxito y ya nos veremos, por lo que yo no puedo venderlos hasta no darlos en esta, y en vista de ellos me diga precio" (Archivo Vitores, s/f). Los tres números que rodó Vitores con Ramper en formato Fonofilm los comentaremos más adelante contextualizados con el resto de cortos que se filmaron junto a *El Orador* el mismo año.

Del caricato es sobre todo famosa la película de ficción muda *Frivolinas*<sup>64</sup> (1927), realizada por Arturo Carballo, regente del Cine Doré, donde Ramper no solo se interpretaba en varias tomas que se acercaban a lo documental, sino que empleaba en algunas secuencias un muñeco igual que él, actuando (paradójicamente ya que se trata de una película muda) como ventrílocuo de sí mismo. Aunque era un film silente se rodaron secuencias de cabarets y números musicales de la época lo que supone una de las primeras revistas filmadas en España.

La fama del payaso tuvo escala de mega estrellato, Ramper llegó crear sellos propios con su imagen porque, según decía, llegaba eficazmente a sus destinos gracias a la simpatía popular que le profesaban todos, incluidos los carteros. A partir de los años '20 se fue forjando la "marca Ramper", una imagen que inundaría la calle de objetos y espacios ramperianos, haciendo publicidad seriada con el famoso icono vestido de esmoquin rojo, camisa roja y zapatillas blancas.

En 1930, junto al bailarín de color Walter Fleming, mago del cake walk, montó su primer espectáculo propio, para el que estableció una orquesta, *Los Ramperianos*, con siete músicos, ocasionalmente ampliados, que se maquillaban y vestían igual que él (...) Al igual que su admirado Grock, que dominaba más de 25 instrumentos de música en escena, Ramper se interesó por aprender a tocar varios instrumentos, en un intento de trasladar progresivamente sus actuaciones a un territorio artístico total. (Herrera, 2016, p. 38).

---

<sup>62</sup> Herrera, A. (2016). "¿Qué buscas Ramper?", en *Intermedios*. Madrid: AC/E

<sup>63</sup> Grabados por la discográfica *La Voz de su Amo*. Libre consulta en la web de la Biblioteca Digital Hispánica, BNE: <http://bdh.bne.es/bnearch/Search.do?>

<sup>64</sup> *Frivolinas* (Arturo Carballo, 1927). Int: Ramper, José López Alonso, María Caballé. España. 35mm. SRE. 80'. Dado su perfecto estado de conservación, hoy podemos seguir admirándolo gracias a las labores de restauración de Filmoteca Española, más información en <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/ccr/trabajos-destacados/frivolinas.html>. Visionado online a través de la web: <https://www.youtube.com/watch?v=UCGJcNhVCuo>



En el vínculo entre la obra ramperiana y la ramoniana debemos apuntar las coincidencias si no de estilo, sí de cierta orientación humorística a través de la oratoria en contextos circenses, pues Ramper ofrecía discursos plagados en vez de greguerías, de chistes cómicos. Es famosa su frase en uno de sus últimos espectáculos, cuando pronunció "Se-r-rín de Madrid"<sup>65</sup> en el Circo Price tomando un poco de tierra del escenario, antes de que las tropas nacionales tomaran la capital. Su mito se apagó con la Guerra Civil, pero a su muerte convocaron una marcha fúnebre por la capital donde acudió en masa el pueblo madrileño, desbordando la Gran Vía tal y como muestran imágenes documentales del No-Do<sup>66</sup>.



Imagen de promoción de Ramper. Fototeca Filmoteca Española. Fotograma intertítulo del film *Frivolinas* (1927)

<sup>65</sup> Como forma parte del acervo popular, mito oral pasado a través de generaciones, Miguel Molina en revisiones para la tesis nos previene de la veracidad del mismo; "hay que tener cuidado que lo dijera Ramper, no se sabe pero muy probable que no lo hizo él, pero como creó un estilo en su lenguaje, el pueblo se inventaba acciones como esta usando su método irónico de juego de palabras, esto pasó en los dos bandos de la guerra civil, por eso temía Ramper tener problemas con ambos. Esto es significativo, por la popularidad que llegó a tener, que seguro es una razón por la que Vitores contó para incluirlo en sus films, como de Ramón por sus conferencias-maleta que coincidía por estos años, que le dio cierta popularidad, especialmente a Ramper".

<sup>66</sup> Ver su homenaje "Recuerdo de Ramper", en el Not N 472 B: <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-472/1469704/>

Otro excepcional orador humorista que no podemos dejar de mencionar fue BON. Amigo y colaborador de Ramón, el barcelonés Román Bonet Sintes<sup>67</sup> fue un original preantecipador del silencio como medio de expresión artístico<sup>68</sup>. A partir de 1930 comienzan sus *Conferencias Mudas*, un género que inventó y que ilustraba con dibujos para un público en su mayoría infantil. Bon, mucho antes que los precursores experimentales de los años cincuenta, pone en marcha una escénica silenciosa, haciendo también una referencia al papel del maestro, pues con sus pizarras llenas de dibujos a tiza conseguía enseñar y a la par fascinar a su pequeña y gran audiencia.

Las críticas fueron entusiastas "Después de asistir a la conferencia muda de BON me he convencido, que es el más elocuente, grácil, intencionado y brillante orador humorista, simplemente con un pincel en la mano... ¡Es la oratoria más eficaz!" elogiaba José Sánchez, redactor jefe de *El Adelanto* de Salamanca. Otros críticos señalaron pertinentemente su vinculación crítica con la política de su tiempo: "sería el hombre ideal para un régimen de dictadura, porque no habla". Esta afirmación nos hace plantearnos que hubiera sido un buen protagonista para un cortometraje como *El Orador mímico*<sup>69</sup>, para la cámara del fonofilm hubiera supuesto todo un reto, sobre todo en el registro del discurso, en donde más que la voz se hubiera captado un glosario de ruidos. De él escribían "¡Si hubieran hablado así los de la Asamblea Legislativa!", en el titular de otro periódico explican "Bon resuelve a las mil maravillas este 'embolao' de hablar sin hablar: como que es invento suyo, patentado. En la conferencia habla todo el mundo menos él. Hablan hasta los animales, las piedras, las cosas. Todo tiene una vida expresión, tan fuerte como la palabra, pero es una conferencia muda".

En su carromato móvil, instalación tan peculiar como el despacho ramoniano o la maleta-baúl móvil de conferenciante, diseñadas ambas por él al igual que sus dibujos, mostraba su catálogo charlador de variaciones expresivas. Ramper dirá de él "Bon tranquilo, Bon dibujate hace la vida de marchante vas dando la vuelta al mundo con tu carro de sol y tu lápiz tan castizo y cansado de dar la vuelta al mundo gira el auto y vuelve Bon (bien). Bon, te envidio...". En la faceta de caricaturista Bon no dejó personaje sin interpretar a plumilla, incluido Ramón, al que retratará en varias ocasiones. Su gran amigo no faltará a su encomio.

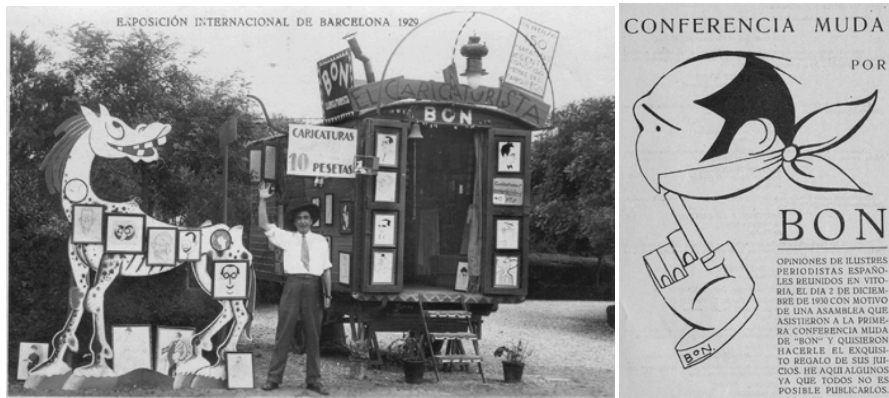
*El gran artista del lápiz  
al cual le llamamos Bon  
se ríe de las personas  
metido en su carretón.  
Trazo fiel, vista segura  
rápido en la concepción  
rapidez en la factura  
se entra al carro, nos ve Bon (bien)  
y (Bon!!) la caricatura.*

---

<sup>67</sup> Recuperado de <http://www.bonartista.com/16conferenciasmudas.htm>

<sup>68</sup> Para ampliar recomendamos el artículo de Álvaro Terrones "Las conferencias mudas de BON (1930-1939) como arte de la performance", en *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. (2012). Valencia: LCI, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.

<sup>69</sup> Lo que nos hace plantearnos la pregunta de si Bon pudiera haber sido filmado en un cortometraje mudo, cuestión que resulta ser positiva, según nos informa Miguel Molina existe un registro conservado en Filmoteca de Catalunya.



Bon en su carromato para la Exposición de Barcelona, 1929 y el cartel con la primera conferencia muda.



Caricatura de Ramón por Bon, revista *Nuevo Mundo*. Bon en una de sus conferencias mudas.

De las artistas oradoras de vanguardia, uniéndose a la nueva estética en ebullición en los años veinte, Norah Lange ocupó un puesto destacado en la esfera hispanoamericana<sup>70</sup>. Miembro de la corriente poética ultraísta extendida por Borges en Argentina, pareja de Oliverio Gironde, en 1942 publicó la recopilación de los *Discursos* que ofreció a una larga lista de la intelectualidad a ambas orillas del Atlántico. Estos discursos, reunidos también en el título *Estimados congéneres* (1968), con subtítulo de "ensayos anatómicos", indagaban en la fisionomía psicológica particular del personaje homenajeado. Como observa en el dedicado a Ramón:

Quiero señalar también su aversión casi mística por todo lo que se asemeje a un producto envasado, aunque evidencie la más reciente fecha de clausura en la consabida hojalata; los kilómetros de papel amarillo que cruza con tinta roja, sus largas vigiliadas hasta las catorce de todos los días siguientes; sus trajes a rayas y a cuadros, única claudicación alegre frente a distraído sastre; sus corbatas de primera comunión, si la primera comunión se vistiera de rosa; el monóculo de la impaciencia que extrae a veces, sobre manteles caducos, para evidenciar sus buenos propósitos junto a comensales –orden de las trepadoras– que el destino instala a su vera; su fidelidad sin moratoria hacia el cognac y la pipa; su desenvoltura y regocijo sobre elefantes y amigos del arte; su decidida y encomiable afinidad con el asfalto y, por sobre todo, la generosidad de su buen humor, enemigo del ahorro (...).  
(Lange, 1968, p. 142)

Para festejar su libro *45 días y 30 marineros* (1933) organizó un happening teatralizado, con invitados como Lorca vestido de marinero. Hoy, Norah Lange es reconocida como *performer* por sus brindis teatralizados y discursos como piezas de arte precursoras de futuras tendencias escénicas<sup>71</sup>.

Como apunta Beatriz Nóbile (1972, p. 31) la artista practicaba un "humorismo estético" común en el grupo de Martín Fierro (igualmente en el círculo de la *Revista Oral* que creara Alberto Hidalgo). Los martinfierristas<sup>72</sup> se reían de sí mismos como prioridad existencial y buscaban cualquier excusa para reunirse y festejar un duelo de oradores. Según Nóbile, los discursos no eran improvisados y suponían una suerte de torneo atrevido y excitante previamente meditado.

De ella se diría "Su alma se desnuda de todos los velos tradicionales, y sus pies se liberan de todas las cadenas para lanzar –cantar– magníficamente libre. (...) Norah Lange desdeña todo lo que puede haber de *Jazz-band* en el arte nuevo, pues su media voz le basta para hacerse oír" *La Libertad* (5 de agosto de 1927). Rafael Cansinos la apodó en este mismo artículo Verónica del arte nuevo "caminando por esa calle de la tarde que ella ha creado, con paso lento y apiadado. No es de danza su ritmo, ciertamente, ni canto su poesía, pues son suyos el andar despacioso y la media voz

<sup>70</sup> Fue autora de *La calle de la tarde* (1924) y *Los días y las noches* (1926) o *Voz de la Vida* (1927).

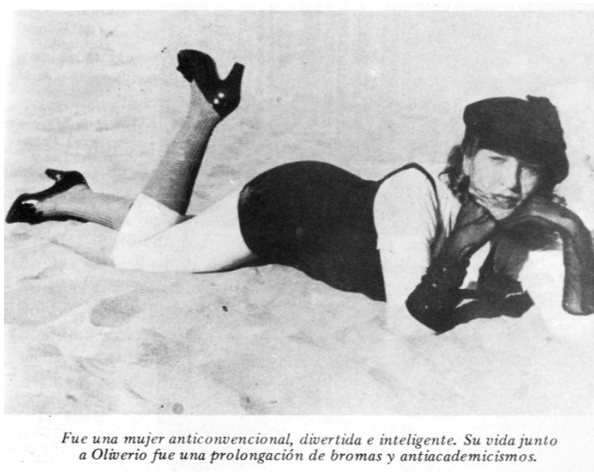
<sup>71</sup> Ver Martínez Pérsico, M. (2013) *Tretas del hábil. Género, humor e imagen en las páginas ultraístas y post-ultraístas de Norah Lange*. Murcia: Editum Ediciones de la Universidad de Murcia, pp. 148-158.

<sup>72</sup> Según narra Leopoldo Marechal en *Los martinfierristas cambiaron el ritmo de la ciudad* "Como el de la inauguración de la sede de Martín Fierro en un segundo piso de Florida y Tucumán. Aquella noche los martinfierristas cambiaron el ritmo de la ciudad: Evar Méndez y yo, entre otros, llevando a Norah Lange en una silla confiscada a un café, descendimos al sótano del Tortoni, sede —a nuestro juicio— de todo el pasatismo local; Oliverio Gironde se puso a dirigir el tránsito en la esquina de Callao y Corrientes; Francisco Luis Bernárdez, con un editorial injurioso para los oyentes, disolvió la *Revista Oral* que el poeta de Arequipa, Alberto Hidalgo, dirigía en el Royal Keller. Y todo al ritmo de los compases del himno de Martín Fierro, que compuso Oliverio sobre la música de *La donna é mobile*: Un automóvil, dos automóviles, tres automóviles, cuatro automóviles, cinco automóviles, seis automóviles, siete automóviles y un autobús".

confidente". Luisa Sofovich habla sobre ella como Vestal de la literatura y en referencia a sus discursos;

Cabe a Norah Lange haber sido la primera que en lengua española haya irrumpido en el género del discurso o brindis banqueteril, enseñoreándose de él con gracia indecible, riqueza idiomática, barroquismo en la metáfora, pupila crítica y una verdadera postura humana ante sus "discurseados". Guardo el recuerdo de una esbelta niña con rizos color fuego, en traje de noche, encaramada en una silla, sometiendo y extremando risueñamente el análisis del homenajeado que por momentos –lo sé– hasta temblaba, preguntándose: "¿Qué dirá ahora?" Pero Norah, con su señorío no ostentoso pero presente, y con su sentido de la medida y la equidad, hacía "ahora" un movimiento, un corte de tango intelectual, y la frase surgía tranquilizadora, comprensiva, tolerante, un poco irónica. (Sofovich, 1972, p. 146)

Especial es el discurso que escribió dirigido y dedicado a Ramón. Según se relata de su manera de expresarse en público "Norah preparaba tales discursos con anticipación, consultaba, se documentaba (acerca de la persona y de sus hábitos) y luego los decía, los interpretaba, subida a una mesa, desde el podio que podía ofrecerle un cajón, erguida su magra figura, llameante su cabellera desmelenada, brillantes los ojos claros. Sus abundantes ráfagas verbales, el desatado tifón de palabras, entrecortado con paréntesis, gestos, intercalaciones humorísticas eran, como está dicho...inimitables" (De Miguel, 1993. p. 169).



*Fue una mujer anticonvencional, divertida e inteligente. Su vida junto a Oliverio fue una prolongación de bromas y antiacademicismos.*

Foto de Norah Lange en la playa.

Norah Lange<sup>73</sup> ocupó la tribuna para homenajear al escritor cuando este publicó *Retratos contemporáneos*, durante la comida de festejo del 31 de agosto de 1941, subrayando su "mirada radioscópica".

Mientras Ramón habla, es imposible alejarse de su voz, del contenido de su voz, de esa voz que hace caducar confesionarios, de esa voz de catarata, de esa voz en ebullición, sin reumatismos ni otros prejuicios guturales. Cuando Ramón habla, su voz nos sigue por la calle, detiene el tranvía que nos lleva a otra parte, hace sonar en conciliábulo longevo desorbitados teléfonos, nos espera a la puerta de la calle, se entretiene en sorprendernos desde el recoveco más tierno de un mueble venido a menos. Para quien insinúe la más remota predilección por los puntos suspensivos, por esa desprevenida pausa que deambula entre un tema y otro, sólo puede achacársele que no ha escuchado a Ramón.

---

<sup>73</sup> Lange, N. (1968) A Ramón Gómez de la Serna, en *Estimados congéneres (Edición aumentada pero no corregida)*. Buenos Aires: Losada, pp. 138-143

Ocurren, desde luego, diversas zozobras mientras Ramón fonetiza. Ramón exige, merece la fidelidad auditiva, sin sobresaltos ni ulteriores cuchicheos, que si dos invitados dialogan al final de la mesa, Ramón los increpa sin requerimientos protocolares:

– Es necesario escucharse mutuamente– ruge, desde su sillón y su pipa. (...)  
(Lange, 1968, p. 140)

Si Ramón va a expresar su sentida admiración por conferenciantes de diversa índole y condición, entre ellos Zamacois u Ortega, no va a ser igual de elogioso refiriéndose a la mujer. En un texto redactado en 1928 da su aviso paternalista y disuasorio hacia aquellas "declamadoras" nuevas que se atreven a aparecer en la escena madrileña como oradoras. A ellas que las tilda de "sofistas del verso" les advierte que el oficio es duro, y que de él no se vuelve igual. Para las nuevas propulsoras, "náyades, oficiantes del poeta y fatalizadas", les dedica crudas palabras teñidas de desaprobación;

La declamadora se lanza a la playa solitaria de los escenarios alquilados por una sola artista y a la vista de todos ha de sostener el terráqueo de la poesía, levantando el vilo todos los corazones de las sala.

Es de las profesiones que imprimen carácter y de las que queda una rendición especial, ablandada y macerada por la poesía, la mujer que emprendió sus calvarios.

Ante la aparición en Madrid de una pléyade de declamadoras he pensado en hacer estas advertencias a las que creen que se vuelve de esta peregrinación, que se emprende con bagaje de versos y decisión de conquistar públicos. No se vuelve. Ya en sus gabinetes de olvidadas serán corroídas declamadoras.

Como todos los caminos que van a la Meca del cine están llenos de carteles en que se quiere disuadir del viaje a los que van a ser estrellas, así hay que fijar "avisos" a las declamadoras en las esquinas de los periódicos.

Yo a las que conozco las veo lívidas, como venidas de un clima mucho más blando que el más blando de los climas, como desopiladas, como cocainómanas, como ajadas con blanca y tenue ajadura.

Es su enfermedad una de esas enfermedades que como dicen los doctores de los más graves que tratan, "sólo al principio tienen remedio", pero ya profundizadas y arraigadas sólo hay que cuidar la música de la despedida, en el languidecer sin tregua.

*Diario de la Marina*, Cuba (22 de enero de 1928)

Ramón arremetió con textos amargos sobre la mujer<sup>74</sup>, al final de su vida se acentúa su crítica hacia aquellas que se dejan arrastrar por aquella frivolidad que le vende el mercado cinematográfico, esa aparente libertad que las obliga a ser más bellas y a viajar. Rosa Chacel dice que Ramón ante la mujer es macho, quedando ante ella como un depredador y también -acaso más- como trovador. Recuerda en una de las conferencias ramonianas "En no sé qué conferencia le oí –puedo asegurarlo– decir que el hombre va hacia la mujer y, para lograrla, la trova. Insistía, daba a la palabra todos sus poderes, intenciones, sentidos, marcadamente el italiano de *trovare*, para señalar que no es sólo cantarla, sino encontrarla, tocarla" (Chacel, 1989, p. 28).

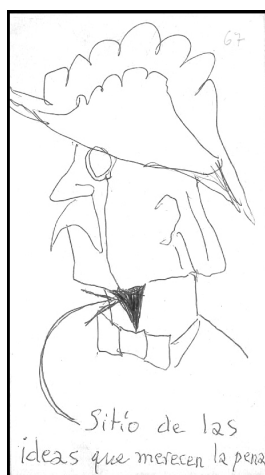
---

<sup>74</sup> Sería interesante un estudio pormenorizado de la compleja relación con la mujer en Ramón, no solo con sus compañeras de vida, Colombine y Luisa Sofovich, sino con las pintoras y literatas de la época, así en las actrices de cine. También señalar el problemático vínculo de Ramón con las personas trans u homosexuales, su mezcla de fascinación, aprensión e ira incomprensible sobre aquellos "invertidos", que rechaza de tal manera que en su templo pombiano seran expulsados. Ver sus declaraciones sobre los amanerados en *La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1929).

## **2. TEXTO DEL DISCURSO**

## 2.1. Ramón al habla

Prometo hablar solo, pero sin soltar esos gallos que sueltan algunos de los que hablan solos. El hablar solo es un arte cortés y educado que hay que dignificar evitando también ese hablar dramatizante con que asustan al que pasa algunos malos declamadores del monólogo para calles, plazuelas y vericuetos. Gómez de la Serna, R. *Nuevas páginas de mi vida* (1957)



Dibujo de Ramón "Sitio de las ideas que merecen la pena" señalando con una flecha la garganta.

Ya que es la faceta oratoria de Ramón la que veremos con detenimiento en esta tesis, hay que señalar que el contexto de su época estuvo plagado de hombres conferenciantes y actividad parlamentaria. Buenos Aires era la meca del arte para la plática y el debate oral, ciudad a la que el humorista llegará finalmente en 1931.

Sería difícil trazar la nómina completa de los que desfilaron en los últimos años -ya que, en suma, viene a ser el cuadro completo de todos aquellos que en un momento dado señaló el vértice de la fama: desde Einstein y Pirandello hasta Tagore y Ortega y Gasset, pasando por Keyserling, Frank, Benavente, Marinetti, Le Corbusier, etc., etc. Esta muchedumbre y heterogeneidad de viajeros intelectuales que ha desembocado por el Río de la Plata es tal que Ortega y Gasset pudo decir justamente, al llegar a Buenos Aires, hace tres años, y encontrarse aquí con una media docena de colegas, que ni en la Grecia de Pericles hubieran podido reunirse de una vez tantos filósofos juntos. De Torre, G. *Sur* (primavera 1931)

Pese a haber sido un contumaz coleccionador de recortes de revistas, fotos y prensa, Ramón se cerciora de una realidad más importante: la imposibilidad de conservar todo, de registrar cada cosa, incluida su voz. Ramón no podrá construirse nunca un archivo tan grande capaz de acumular cada recuerdo, gesto o movimiento. Tras haber empapelado su casa, y luego de haber hecho mudanza en múltiples ocasiones (con el consiguiente destrozo de sus paredes), Ramón no duda en reconstruir de nuevo su entorno efímero y volátil, aunque fuera una tarea de Sísifo vuelta a repetir. Su archivo móvil se muda al igual que él, variando la posición de cada imagen.

No va a quedar nada por archivar, y las multitudes pueden gozar ya de todas las perpetuidades, como consuelo de los muchos, como caritativo registro de rostros, voces y movimientos: pero hundido todo en su condición de innumerable.

Porque ¿de qué servirá que un día se registren hasta los placeres que se van teniendo, si todo ha de quedarse sin sujeto placiente y paciente?

*El Sol* (9 de febrero de 1930)



Sus "cartas habladas" una modalidad de discos registrados a modo de confesionario (idea que parece no llegó a materializar pero que sí proyectó<sup>1</sup>), pretendieron ser un repositorio oral donde se conservase el diálogo cercano del escritor a sus oyentes, otro archivo imposible donde recoger su conversación unidireccional y cercana. Ramón introdujo el concepto de emisión en diferido, escribiendo, así lo reflejaba la revista *Ondas*, entrañables cartas a sus radioyentes supuestamente desde París (aunque lo hiciera en verdad sin moverse desde su torreón, donde había dispuesto su micrófono), ver Dennis (2012, p. 36). Como un fotomatón de voz instantáneo, el archivo resultante imaginado por el escritor abandonaría su estado volátil, pregrabado al igual que nuestros actuales *podcasts*, para formar parte de una documentada "ondoteca" del futuro, como Ramón presagió.

Además del disco blanco, ente de celuloide y de papel de sobres, ha aparecido el "fotomatón" de la voz: es decir, la manera de impresionar dos minutos de voz al minuto. En las mismas fotografías rápidas que han elegido tan matonesco título para su negocio se impresionan esos discos en piscinas de cristal.

*El Sol* (9 de febrero de 1930)

Tan solo en *El Orador* (1928), encontramos un discurso filmado de Ramón Gómez de la Serna tal y como debieron ser pronunciadas sus charlas -conferencias maleta o baúl<sup>2</sup>- donde desplegaba a base de objetos y sutil elocuencia sus observaciones de la realidad.

A medida que analizamos plano a plano el corto de *El Orador*, cada nuevo visionado nos genera más interrogantes y como si de un yacimiento arqueológico se tratara volvemos a preguntarnos acerca de los detalles de su realización. Una de las preguntas que nos asaltan tiene que ver con su apariencia formal impecable. Si su concepción acusaba tantos inconvenientes técnicos en una época de tanteos y balbuceos sonoros ¿cómo pudo resultar perfectamente estructurado el conjunto de voz y gestualidad corporal de Ramón?, ¿cómo se rodó en una primera toma un corto tan bien elaborado?.

A este respecto barajamos la hipótesis de que la dramaturgia de *El Orador* fuera ideada y trabajada por Ramón previamente vía radiofónica. Un año antes de rodar su cortometraje, Ramón emitía su "parte" semanal una o dos veces en vivo para los oyentes madrileños de Unión Radio. Esta forma de trabajar la voz a través de la locución y propagarla gracias a su experiencia microfónica, nos conduce a pensar que a partir de su primera radiotransmisión en 1927, Ramón forjaría un timbre propio para la audiencia y numerosa población le escucharía entusiasta siguiéndole fiel con la antena de sus aparatos sintonizados. Allí platicaría una suerte de diálogo íntimo para sus oyentes, el mismo Ramón lo explica "En las emisiones de Radio yo recurro mucho al monólogo porque me parece el género radiofónico por excelencia, como si el locutor fuese sorprendido por el micrófono y pudiese ser un suicida de momentos antes de suicidarse" *Ahora* (27 de junio de 1936). Las radios individuales aumentaban

---

<sup>1</sup> Lo cierto es que de esas "cartas habladas" no se han encontrado físicamente copias de discos de la época que las contuvieran. Puede que Ramón las grabara con algún sello pequeño pero no tenemos certeza, lo más probable es que fueran locutadas en directo y se perdieran al igual que todas las emisiones de aquella época de Unión Radio.

<sup>2</sup> Ver el estudio de las performances ramonianas enmarcadas en los movimientos vanguardistas de su época: Molina Alarcón, M. (2008). "La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)", en Tejo, C. (ed.). *Chámalle X. IV Jornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*. Vigo: Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

en las casas españolas con cierto nivel socioeconómico, lo que nos llevaría a especular positivamente sobre el conocimiento que el productor del cortometraje de *El Orador*, Feliciano Vitores, tendría de la oratoria radio-ramoniana. Dando por sentado que era un personaje extremadamente popular, leído y escuchado a diario gracias a sus artículos en prensa y sus apariciones en cafés, ateneos o espacios abiertos como el Rastro donde se le veía frecuentemente, Vitores a través de su gestión empresarial con la Hispano de Forest se encargaría de contactar con él rápidamente. Es por tanto, desde el espacio doméstico de su despacho (la exótica "galería de arte" reservada para sí mismo) donde Ramón se hará conocer acústicamente y difundirá con mucha seguridad parte de su discurso original, fragmentos radiados de *El Orador*. Puede que un domingo matinal sintonizando el dial los radioyentes de Unión Radio (entre ellos Vitores) escucharan cacareos en directo a través de las ondas. Este encuentro primero de los dos autores vía auditiva nos serviría como presupuesto para imaginarnos un primer contacto, ya que por ahora no contemplamos un vínculo de ambos en otros contextos, mucho menos cinematográficos, quedando descartada por otra parte la posible visita de Feliciano Vitores a Pombo<sup>3</sup>.

El interrogante nos conduce a la idea de que Ramón planearía milimétricamente realizar a partir de sus experiencias con la nueva técnica de registro y difusión audio, un micro mitin monologado, exprofeso para el corto filmado. Y que esta sería una oportunidad única para criticar la esfera política, para sintetizar sus hallazgos ensayándolo previamente a través de sus charlas herzianas en la radio y las apariciones conferenciantes que simultaneaba en esos momentos en diversos escenarios públicos. Esta hipótesis se ve reforzada por las palabras del catedrático Dennis Nigél, que igualmente ve el discurso de *El Orador* como una improvisación basada en un meditado ensayo previo, un ejercicio forjado con estructuras repetitivas, un discurso mnemotécnico. A través de fragmentos tipo como las frases "y entonces", así como aliteraciones con la palabra -va- "su mano va trabajándose, va descendiendo, va señalando el párrafo final" que se repetirían a modo de eslabones de una cadena por engarzar en tiempo real, Ramón usará tropos del lenguaje disponibles como recursos de estilo, estructurando un racimo de ideas sagaces, frases *ready-mades*, listas-hechas para lanzar en un aquí y ahora inmediato.

La manera de experimentar lo real en Ramón será desde lo íntimo, lo inmediato, conjugando lo extraordinario, común y cotidiano simultáneamente, haciendo que lo irreal se presente de improviso con sorprendente poder. El autor busca en la calle y en cada detalle mínimo una brizna de destello, de revelación, un atisbo de más allá. Su escritura deviene un monólogo continuo en busca de una señal, para captar lo etéreo y lo eterno como si tratara de atrapar mariposas de la realidad. No es de extrañar que para el rodaje apenas le hiciera falta público, quizás Ramón adivinara que su audiencia se encontraría lejana. El discurso que expone ante la cámara tiene el cariz de monólogo confesional expresado en voz alta, de meditación individual compartida al aire libre, de exclamación personal, liberada.

Cuando se va presintiendo la debacle que acaece en el país, acercándose la Guerra Civil española, Ramón se sumerge cada vez más en un monólogo interior. Poco antes

---

<sup>3</sup> No es descabellada idea, perfectamente factible en el tipo de contactos sociales que se propiciaban gracias a las tertulias, pero tenemos un dato que nos hace retroceder. El mismo Vitores escribe en su epistolario que no frecuenta los cafés y que no tiene amigos de confianza ni mucha vida social en Madrid. Por otro lado no hemos encontrado su nombre registrado dentro de la nómina de personajes que pasaron por Pombo, estos aparecen detallados en el listado del primer volumen del libro en 1918.

del desencadenamiento del delirio, del conflicto bélico en la península, el autor escribe una oda al pensamiento privado, meditado como una voz de la conciencia, un susurro pacífico defendido a las puertas de la contienda. Ramón comienza entonces un exilio que ya estaba practicando tiempo atrás, el retiro hacia sí mismo. El texto revelador titulado "Valor del monólogo" publicado en la prensa un mes antes del estallido nacional, tiene una destacada importancia como ensayo. Podríamos leerlo como la otra cara de *El Orador*, el discurso real que expresa la forma silente de decir desde el retiro y el silencio. Reproducimos aquí parte del mismo texto que supone el reverso del miting de *El Orador*, más grave, desencarnado y escrito por primera vez sin humor.

En esta época de preocupación, el monólogo adquiere una gran importancia. Hay muchos vociferadores de uno y otro bando, pero también hay muchos monologadores. Es un género indebidamente olvidado el del monólogo. Recuerdo que estando interno en un colegio me di cuenta por primera vez de la importancia del monólogo como género literario. (...) Es tiempo de meditación y de palabras entrecortadas sobre fondo de biblioteca. Cuando pensamos en el filósofo que guarda silencio, en el escritor que antes escribía mucho y ahora no escribe, en el orador que antes hablaba y ahora calla, pensamos que están en el teatro de su soledad declamando monólogos. (...) Ya sé que hay que superar el monólogo, que hay que hacerlo tan patente y tan plástico que un día pueda ser declamado en público y emocione a la multitud. Muchos lograron pasar de la timidez y pudor del monólogo íntimo, a la declamación en escena, pero también ha habido muchos que buscaron los pueblos cercanos y se metieron en una casa de dos balcones. En Valdemoro, en Carabanchel, en Peralejo, en Arganda, en Torrelaguna, en Colmenar, en Getafe – ¡inolvidable Silverio Lanza!– se escondieron como un último reducto los monologadores de barba entrecana que prefirieron morir siendo actores de monólogo a ser protagonistas de alta comedia. (...) Nosotros, que tenemos en la literatura el monólogo más hermoso del teatro, el de Segismundo en "La vida es sueño", hemos tenido grandes soliloquistas –casi todos los místicos– y ahora ahí está Unamuno, que vive en perpetuo monodrama. ¿Ortega no es quizá un Hamlet de España, que cuando diserta da a sus períodos el tono patético del monólogo puro? Lo que en definitiva hace marchar a España es la coincidencia de monólogos. Así un día, después de haber estado monologando los españoles durante una larga dictadura, los monólogos coincidieron en una votación que varió la Historia de arriba a abajo. (...) El monólogo es un género noble y hay monólogos de presidentes –de ellos depende su perfección–, monólogos de magistrados– cuanto mejor sean mejor será su justicia–, monólogos de escultores, de médicos, de abogados, de camareros, de albañiles. *Ahora* (27 junio de 1936)

En *Nuevas páginas de mi vida* (1957) Ramón tomará una decisión radical "He decidido hablar solo", en una actitud desencantada y desengañada por el destierro, volviéndose cada vez más ermitaño, triste y recluso, pero no parará de hablar por escrito aunque sea de forma muda en la página de papel.

Los tiempos están tan malos que he decidido hablar solo. Pasan ahora tantas cosas con los amigos, puede uno confiar en tan poca gente, está todo el mundo tan afiliado a una filia o a una fobia, que he tomado una decisión a rajatabla, o sea cargándome una silla al hacer el gesto voluntarioso y fulminante del decidor violento. (Gómez de la Serna, 1957, p. 123)

Esta manera de obrar como resignado y en violento *ultimátum* es un gesto que sintetiza el final de su trayectoria en Argentina. En breves líneas el autor se desahoga en su soledad infinita, queriendo expresarse casi como un autista "No le extraña a nadie, pues, verme pasar por la calle hablando alto y diciéndome cosas de una absoluta fidelidad". La ciudad bonarense y moderna a la que también dedica sus

escritos, le empuja a la verborrea en soliloquio "La calle cada vez más desesperada de ruido, bocinazos, gritos de vendedores de periódicos, repercusión subcutánea del metro, etc., aplasta tanto el silencio del pensamiento, que para reaccionar contra eso hay que dedicarse a hablar en voz alta como única manera de tener ideas" (1957, p. 124)

El auto-monólogo lo seguirá practicando hasta el ocaso de su vida, de una forma tan original y bella como desdoblada en sus últimos escritos, *Cartas a mí mismo* (1956), un experimento lleno de hallazgos insólitos. De esta forma ¿epistolar? Ramón se dirige una última carta (que nunca será la definitiva) "Querido Ramón. Hoy es el mismo día de siempre, pues el mundo no tiene más que un solo día, que se repite y se repetirá hasta el final del mundo. Lo que hace diferente a este único día son los pensamientos, los hechos político-guerreros, los sucesos policiales". Ramón se será fiel hasta el último minuto conversando con su propio corazón "Estoy en diálogo perpetuo conmigo mismo buscando esa señal de lo real absoluto" (OC, 1999, p. 490). Una señal que busca infatigable, intentando cazar con su mano gigante la realidad que se le escapa, inapresable, quizás con unos dedos demasiado grandes para ello.



Ramón en su estudio. Caja 3, Carpeta 2. Ramón Gómez de la Serna papeles 1907-1967, DC. Departamento de colecciones especiales, Biblioteca Universidad de Pittsburgh.

## 2. 2. Radioemisiones

Desprecio y odio esa grotesca seriedad humana de los actos públicos que creen que no es estéril toda sesión académica que no aporta ni nueva cordialidad, ni nuevo conocimiento, ni nueva literatura. Por eso descompongo esos actos públicos siempre que puedo y rompo su patrón.

Ramón Gómez de la Serna (1924)

A finales de 1926 se lanza la primera emisión en directo de greguerías leídas por su fundador, Ramón Gómez de la Serna, radiada desde la calle Carretas nº 4 donde se instala una centralita en la misma botillería de Pombo. Reconvertida en centro de radiodifusión, la Sagrada Cripta emite la voz de Ramón a los radioescuchas de la EAJ7 Radio Madrid, a partir de las 10 pm de la noche, después del canto de Carmen Barea. El acontecimiento se anuncia en la revista *Ondas* con unas grandes letras que enmarcan el nombre de Ramón en mayúsculas.

Anuncio de Ramón Gómez de la Serna dirigido a los radioescuchas *Nuevo Mundo* (22 de mayo de 1925)

Así comienza su andadura el escritor como locutor en Unión Radio, en la sección de – Literatura y Música–, donde también radiará peculiares charlas-monólogo e intervendrá en las tertulias de "La Pandilla"<sup>4</sup>. El grupo estaba compuesto, entre otros, por Jardiel Poncela, Jose López Rubio, Miguel y Jerónimo Mihura, Antonio Robles, Manuel Abril, Tono, Edgar Neville, Ernesto Polo, Manuel Lázaro y Samuel Ros, miembros de la plantilla de la revista *Buen Humor*.

<sup>4</sup> Ver la tesis de Luis Alonso Martín-Romo (2005) *La literatura en el nacimiento de la radio en España primeras programaciones (1924-1926)*.

21 NOVIEMBRE

## Emisoras de Unión Radio

**MADRID**

EA7. 878 m. 1 1/2 kw., 904,28 kiloc.  
11.30

Transmisión del concierto que ejecutará en el Retiro la

**BANDA MUNICIPAL**  
dirigida por el maestro  
**DON RICARDO VILLA**  
14.30 a 15.30.

**SOBREMESA**

Orquesta Artys: «Lien-Lomas» (paso doble), *Luis Torregrosa*. «El Príncipe sin Pate (tango), *Vélez y Meda*. «Las mujeres de Leontina» (fox), *Guerrero*. «La corte de Farsón» (fantasía), *Alco*. Intermedio por *Luis Medina*. «Drama de abanico» (pavane), *Alvarez Confoz*. «Fevanoras» (habañales), *Rubinateo*.

18.0.

**CONCIERTO VARIADO**  
ORQUESTA ARTYS

«El palacio de los duendes» (fantasía)..... *Vinos-Serrano*.  
«Sinfonía incompleta»... *Schubert*.

La *Sinfonía* en el *acorde* fue compuesta en un momento de gran entusiasmo de la época dorada de ella. «Entonces en esta obra algo que nunca existió antes es el empleo de la música orquestal una nueva clase de presentaciones y un nuevo modo de expresión que la distinguen enteramente de sus antecesoras. Toda música de una profesional ha desaparecido y su personalidad se muestra ya en toda su plenitud. La obra de la juventud literaria habla por sí misma más fuerte. Schubert aconseja ya la realidad de la vida, y su música redaba sus largas transcripciones y la vivencia de su cordillada en sí misma».

«Las musas latinas» (fantasía).  
*Pencila*.

18.45.

**MUSICA DE BAILE**

SEÑORES ASEÑO Y TORRES  
DEL ALAMO  
(escritores)

SEXTETO DE LA ESTACION

EL SEXTETO:

«El carnaval de los animales»  
*Sofist-Szenes*.

a) Introducción y marcha real del Jodó.  
b) Tortugas.  
c) El violante.  
d) Fósiles.  
e) El circo en el fondo de los bosques.  
f) Final.

El gran talento de *Sofist Szenes*, para la música, se demuestra en estas pequeñas piezas satíricas, donde ese músico tan rico de imaginación, da a algunos de sus protagonistas, nombres como él, bajo el disfraz de algún animal (hormiga, mosca, etc.) o de algún objeto (pájaro, mariposa). Estas piezas fueron escritas por los autores de *Sofist Szenes*, para este teatro del circo, como verdaderas caricaturas llenas de sarcasmo, por lo cual su autor prohibió su publicación hasta algunos años después de su muerte.

«GREGUERIAS»  
leídas por su fundador

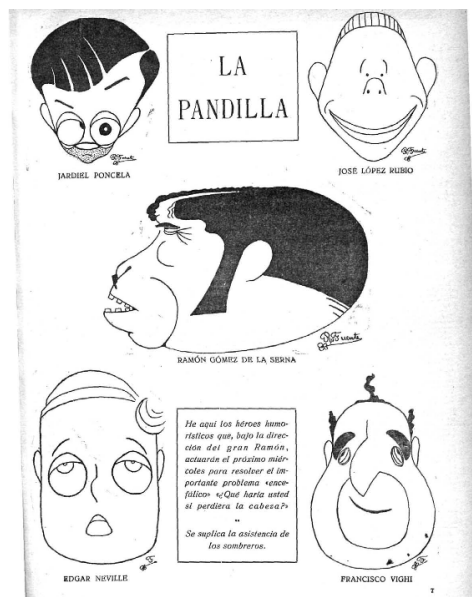
**RAMÓN**  
GÓMEZ DE LA SERNA

CARMEN BAREA:  
«De un jardín de Andalucía»  
*Franco*.

a) Jazmín.  
b) El jardín.  
c) Heliotropo.  
d) Las lirios.  
e) El clave.

EL SEXTETO:

«Sevilla»..... *Albéniz*.  
«La alegres comadres de Windsor» (obertura)..... *Nicolai*.



Primer anuncio de Ramón en la revista *Ondas* (21 de noviembre de 1926)  
Caricatura con los integrantes de la tertulia de La Pandilla, revista *Ondas* (27 de noviembre de 1927)

Su vínculo con la radio se traslada al literario<sup>5</sup>, pues comienza a su vez la colaboración semanal con la revista *Ondas*, donde despliega su ilimitado radio humor. Como escribe Ángeles Afuera (2019) "Díaz Fernández, columnista habitual de *Ondas*, había sugerido en varias ocasiones que la radio debería tener un género literario propio, un teatro particular, y opinaba que bien podría encargarse de abrir brecha el propio Gómez de la Serna: Es natural –decía– que tenga que hacerla un escritor sui generis, original y pintoresco, profundo y vasto, cargado de cierta alegría severa, que es el ramonismo” *Ondas* (12 de diciembre de 1926).

El encargo lo aceptó Ramón con mucho gusto e imprimió durante la gestación de la primera cadena de radio<sup>6</sup> su particular mirada transformadora, viendo las posibilidades trascendentes de un medio con tal fuerza de convocatoria y de sugestión gracias a la anulación del sentido principal de la visión, que permitía construir las imágenes nuevas, al igual que las greguerías.

No conviene olvidar que la radio está vigilante de nuestras efímeras y retardatarias luchas, sin dejar ver la absorbencia con que ha de variar toda la vida literaria. Ejercitémonos frente al micrófono, estudiemos las palabras que le vayan mejor, inventémosle los nuevos géneros del porvenir, llevemos a él nuestros cenáculos y nuestras pandillas, pues ante él sucederá la vida espiritual actualista dentro de poco tiempo, y habrá que improvisar a su oído el comentario ante lo recién sucedido y el escritor tendrá un patetismo de actor y de orador cuando describa el incendio imponente ante el que estará el cronista y aparato, llegados a lo más culminante de la catástrofe en el automovil de la urgencia. Gómez de la Serna, R. *Caras y Caretas* (13 de julio 1929)

<sup>5</sup> "La llegada de Ramón Gómez de la Serna a Unión Radio fue una consecuencia lógica de su relación profesional como columnista en los periódicos de Nicolás María de Urgoiti. Tenía entonces 38 años y había publicado 38 de sus obras, más de la mitad de su producción literaria total. En cuanto a sus colaboraciones en prensa, había declinado varias veces la invitación de Nicolás de Urgoiti para dejar *El Liberal* y pasarse a *El Sol*. Incluso su buen amigo, José Ortega y Gasset, le había recomendado el cambio. Al final la lealtad al viejo periódico liberal –donde sólo le pagaban 200 pesetas– no resistió la oferta del magnate de la prensa madrileña. En una entrevista con Urgoiti, éste le propuso un sueldo de 750 pesetas mensuales por un artículo diario en *El Sol* y 150 por cuatro artículos en *La Voz*" (Afuera, 2019, p. 431).

<sup>6</sup> Unión Radio se había fusionado en 1929 con Radio Barcelona, formando la mayor cadena de radiodifusión española, empresa que derivó con los años a la actual SER, y que tuvo su director fundador a Ricardo Urgoiti.

Ramón despunta en este nuevo oficio con su voz radiofónica antes que en el cine. Y como no podía ser de otra manera, en este medio también se convierte en un adelantado. El *micrófono íntimo* de Ramón, tal como se bautizó a su aparato personal, se instaló en su despacho del torreón de la calle Velazquez el 2 de noviembre de 1930, radiando su charla semanal cada domingo a las diez de la noche. El "Parte del Día" estaba compuesto por su excepcional visión de lo cotidiano, destacando lo minúsculo y anecdótico que pasaba a su lado. Él se autodenominaba "cronista de guardia, poseedor de un micrófono privado en funciones Universales", lo estudia Miguel Molina (2008) quien apunta su vinculación con el arte confesional propio de la postmodernidad y Valentín Pereira (1987)<sup>7</sup> en su exhaustivo trabajo entorno a Ramón y la radio. Veremos más vínculos de Ramón con la microfónica y los sistemas electromagnéticos sonoros en el capítulo siguiente.

Gómez de la Serna es considerado el fundador del reportaje en vivo dentro de la historia de la radio en España. Su primer documento público radiado en la calle fue realizado el 21 de noviembre de 1929 en directo, desde la Puerta del Sol. Ramón no va a copar la emisión solo con su protagonismo dando la palabra a eminencias, directivos o famosos, cubriendo noticias espectaculares o políticas relevantes. Todo lo contrario, va a bajar el micro hasta el suelo y se va a preocupar por aquello más olvidado, lo que debería quedar en un segundo plano y sin ser noticia por su supuesta obviedad, aquellas personas cotidianas y su día a día "se lanzaba con su micrófono radiofónico a la calle y hablaba con la gente trabajadora: vendedores de lotería, chóferes, mieleros y demás vendedores ambulantes" (Molina, 2006). Esta particular manera de resaltar lo mínimo y lo singular de la vida le convierte en un adalid del radio reportaje creando nuevo estilo; común, cotidiano y accesible a todos. La tradición sonora que rescata el audio generado desde la actividad ciudadana cercana, se ha visto propulsado recientemente como se grabaron en el 15M las protestas en Sol del año 2011. Ramón actúa desde lo marginal aproximándose a la sociedad y a lo público "La Puerta del Sol, tan netamente madrileña, con sus ruidos, sus vendedores ambulantes, sus tipos, que han echado raíces en la acera, personajes 'heróicos por su inmovilidad', que vemos a cualquier hora del día y año tras año hasta que la muerte los arranca de raíz. Allí irá Ramón Gómez de la Serna, acompañado del micrófono" *Ondas* (16 de noviembre de 1929).

Baste señalar la coincidencia en el tiempo entre Feliciano Vitores y Ramón Gómez de la Serna, un año más tarde de su grabación de *El Orador*, pues en 1929 en el mismo mes de noviembre, Vitores realizaba las primeras tomas aéreas filmadas con sonido en celuloide de Sol, mientras que Ramón radiaba abajo desde la misma plaza a los transeuntes. La película de *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), dirigida por Francisco Elías, con un presupuesto de 18000 pesetas realizado ese mismo mes en tiempo récord, fue una producción de la Hispano de Forest (sufragado del bolsillo de Vitores). Esta cinta, tan injustamente tachada de "sonoro fracaso" por la crítica negativa que recibió en algún periódico local que se ha perpetuado en leyenda negra, logró captar mediante el Fonofilm los ruidos de los coches, bocinas, griterío y campanas de los tranvías, así como la muchedumbre atravesando sin orden ni concierto la histórica Puerta del Sol, fijando la cámara desde el kilómetro 0.

---

<sup>7</sup> Ver Valentín Pereira, J. Agosto (1987). *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Edit. Complutense



Fotograma de *El misterio de la Puerta del Sol* (noviembre 1929) rodado por F.M Vitores.  
Reportaje de Ramón radiando desde la Puerta del Sol, *El Sol* (22 de noviembre de 1929)

Uno de los actos históricos radiados esos primeros días de reportaje sonoro fue la inauguración que hizo Ramón de las farolas públicas que iluminaban la Puerta del Sol. Delante y en posición solemne pronunció un pequeño discurso ante el nuevo mobiliario público; "Esta farola a que le dedico mi apología traerá claridad a los asuntos nacionales y es antioscurantista por excelencia (...) Queda inaugurada esta farola nueva que sólo lleva diez días en uso, gran farola por lo mismo que llamamos a un hombre gran hombre"<sup>8</sup>. Esta emisión fue presentada como una actuación callejera a la que siguieron los aplausos de la gente que se congregaba y la salutación de Ramón inclinándose ante la farola. Según proclamó Ramón en su discurso;

Aprovecho la ocasión de estar en la Puerta del Sol y frente a una de las nuevas farolas para sentirme descubridor de lápidas y monumentos. Todos esos días me daba pena ver estrenarse sin zalagardas, silenciosamente, estas farolas ultravertebradas.

Las farolas debían inaugurarse con su discurso de apertura con mucha más razón que los monumentos, que no tienen ninguna luz, y que muchas veces están dedicados a espíritus apagaluces.

*El Sol* (22 de noviembre de 1929)

La relación de Ramón con los faroles es estrecha. Desde 1922 lo encontramos en su novela grande *El Novelista* y mucho antes como icono de su legendario café, creando logotipo o marca de agua para sus libros, la luz del bello farol que alumbraba Pombo. En su novela apunta un inicio de ensayo que tendría este Preámbulo "El mundo de los faroles es un mundo vivo que goza horas que no vive nadie, que nadie ve y que, sin embargo, tienen el interés entero de su personalidad. Así como las demás horas se comparten, hay horas por las que no pasa un alma y que los faroles recogen solamente. Han tenido la suerte de vivir la hora de más frío y de más pánico del mundo en sus esquinas, plantados como guardias en la calle sin guardias". Con una poética lúcida y arrebatada, Ramón plantea un elogio del farol nocturno, ese mobiliario urbano tan poco reconocido.

Los faroles fueron víctimas de las grandes algaradas y revoluciones. Danton se subió a uno de ellos lanzando un discurso desde su pedestal y Roberpierre también.

Son rebeldes servidores del Ayuntamiento con ideas propias.

Ciudadanos que no votan a nadie porque han renunciado al envilecido sufragio.

Los de la salida de teatro tienen algo de novelesco y acompañante.

Otros son los faroles de las citas sin los que los amantes no se podrían encontrar.

<sup>8</sup> Recogido en Díaz, Lorenzo (1993). *La Radio en España 1923-1993*. Madrid: Alianza. p.110.



Las iluminaciones por focos y luz eléctrica, no tienen que ver nada con ellos.  
Ellos son los últimos románticos.  
¡Oh aquel arpista en Londres tocando al pie de un farol!  
(Gómez de la Serna, 1922, p. 145)

El capítulo en cuestión "Exaltación del Farol", que se encuentra dentro de *El Novelista*, fue leído junto a la historia *El farol número 185* en una conferencia homónima sobre los faroles que dictó en el Ateneo de Gijón, en octubre de 1923. En esta conferencia que el escritor ofreció (Soiza Reilly afirma que trepado encima de uno), Ramón cuenta emocionado la historia de un peculiar espectador que le atendió. El hombre era ciego y estaba sentado en primera fila, al final de la charla le aplaudió sin cesar y acercándose a él le dijo "no había visto en mi vida un farol pero esta noche he comprendido realmente lo que es un farol: lo he visto". El señor recompensaba su esfuerzo con el reconocimiento, pues según el escritor "Él solo *veía*".

Los faroles<sup>9</sup> van a ser una constante en la poética ramoniana. La recurrencia por la luz pública se ve también en el sello ex-libris con la lámpara de Pombo de protagonista. Si nos fijamos en su diseño, podríamos ver una estancia rectangular que semeja una pantalla de cine al fondo, y delante de ella la figura de la vela, la proyección de luz. En su casa presidirá un farol especial que recogió de la misma calle, una farola abandonada en la vía urbana, para él cuasi humana de forma antropomorfa. Desde entonces será su empeño recuperar del extrarradio el secreto de la luz arrojada, luz de candil eléctrico que deseaba tener siempre cerca, iluminando su estancia.



Ramón en un recorte de prensa junto a un farol recogido de la calle que situó en su despacho.  
Timbre del papel de cartas de Ramón. El sello es el farol que iluminaba la estancia principal de las reuniones en Pombo.

<sup>9</sup> "Si tuviese un farol de gas en mi torreón, no necesitaría ya ir a la calle. Me costó mucho trabajo realizar mi proyecto. Los accionistas de la Compañía de Gas se empeñaban en no comprender. El caso no estaba previsto en el Reglamento. Pude triunfar al fin. Mi proyecto, realmente podía parecer incongruente a aquellos burgueses, aunque les hubiera sido difícil demostrar su inmortalidad. Por eso desde entonces escribo en mi despacho, que es bastante espacioso, a la luz de un auténtico farol".  
(Gómez de la Serna, OC. Entrevista de Federico Lefèvre, p. 910).

### 2.3. Ciclo de conferencias

No olvidaré aquella promesa de una charla tropical. Siempre había escuchado charlas glaciales en que el conferenciante abusaba de sus oídos; pero aquella charla tropical nos hizo sufrir un calor horrible, hiperestesiada la electricidad por la viva elocuencia del conferenciante.

Ramón Gómez de la Serna (1929)

(...) lejos de ser un mero entretenimiento informal, la conferencia como tal –y como género- fue una expresión fundamental del mundo de Ramón.

Nigel Dennis (2006)

Ramón ha descubierto un ángulo nuevo para mirar las cosas y la vida. No hagáis caso cuando da una conferencia con el chuzo de su farol y su farol, o cuando da una charla sobre el circo sentado en un trapecio. Ésas son travesuras que no deben engañarnos. Detrás de todo ese fumismo (burla) hay una mentalidad seria de artista concienzudo.

Pablo Suero (1935)

La poderosa capacidad transformista de Ramón camuflándose en los más diversos géneros y subgéneros (su relato de *La Quinta de Palmyra* en 1923 tiene el mérito de ser la primera novela lésbica en España) le sitúan en la cabriola permanente del equilibrio, yendo más lejos y más difícil todavía. Su poder de imaginación no tuvo límites y predijo, anticipó y realizó una incursión en la aventura confesional, biográfica y autorreflexiva, que aún hoy está a la espera de continuidad en la literatura. En las demás artes sus discípulos han sido numerosos, como veremos más adelante desde la escénica contemporánea.

La oratoria mágica y delirante de Ramón se perpetuó a lo largo de años en sus numerosas apariciones públicas. Según Guillermo de Torre, Ramón era un maestro para hacer magia blanca "el ilusionismo le atrae con fuerza, se hace carne de él, y no contento con su instrumento verbal taumatúrgico apela al instrumental privativo del género: las cajas de sorpresa, los artilugios mecánicos del ilusionista profesional, pero dignificándolos, dándoles un nuevo e imprevisto alcance poético" *Sur* (1931).

Es famosa su parodia de la conferencia subido cual personaje circense a un trapecio<sup>10</sup> y a lomos de un elefante. Así aprovechó para presentar en 1928 su libro *El Circo*, denunciando entonces a los oradores convencionales y escenificando visualmente lo que era su apología del gesto máximo como escritor; avanzar por la cuerda floja delineando un texto superpuesto a todo, y en equilibrio "Así por primera vez, realizo con franqueza lo que muchos oradores hacen sin darse cuenta: columpiarse y estar en el trapecio de la coladura" (AM, p. 352).

El propio Ramón relataba su gesta subido al elefante en el Circo de Invierno de París, "Confieso que es desagradabilísimo montar a pelo sobre el elefante...(…) no tiene cabeza, ni rastro de cabeza, o sea que no hay ese socorrido apoyo en que agarrarse y que es balastrada del caballo hasta de la jirafa...La trompa a veces asomaba en lo alto como viendo si me quedaban muchas cuartillas, y estoy seguro que la número 9, que

---

<sup>10</sup> Al bajar Ramón de la cuerda del trapecio donde estaba subido lo hizo tan rápido que se quemó las manos (tuvo que pasar un mes vendado), pero nadie notó cómo se arrasaba y el público distraído lo aplaudió embravecido, mientras él sonreía llorando al mismo tiempo.

se perdió al recoger mi discurso, que sembré en la pista, es que se la comió el elefante..." *La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1928). En otro periódico Ventura García Calderón exaltaba su azaña con el titular "Un discurso inédito";

Era una fiesta búdica, un episodio de "Las mil y una noches", un desfile de carnestolendas o la navidad del humorismo. Era, en todo, la más risueña y moderna cinta.

Mientras el cornac detenía a su elefante que llevaba en la trompa la media luna y la estrella del mago, un hombre joven, de frac, montado a horcajadas en el lomo de la inerme bestia, nos habló de poesía, exquisitamente. Esto no ocurrió en Bohemia ni en Benarés, sino en París de Francia, hace pocos días, en una noche del Circo de Invierno; y el jinete de paquidermos era nuestro querido Ramón, el eximio escritor que París ha recibido y festejado como a un príncipe de las letras castellanas.

¿Un príncipe? Un majarajá, debiéramos decir. Le faltaba el turbante, pero el ademán era bracmánico. Del lomo de su montura, como de un casillero polvoriento, iba sacando cuartillas para lanzarnos a la cabeza adjetivos y tropos deslumbradores.

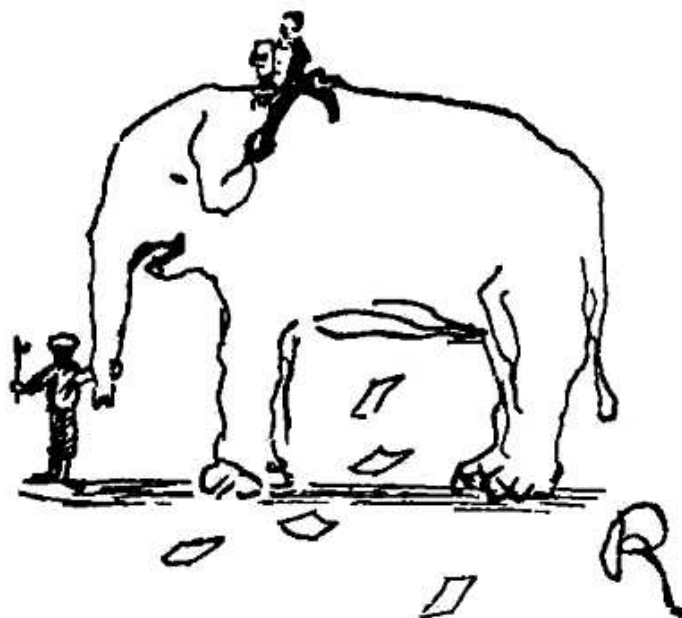
Leía en voz altisonante, con la cabeza erguida al cielo del circo, donde rebrillan los trapecios como telarañas, donde asoman la cabeza decapitada los payasos, donde están – sólo visibles para el poeta – los aros de plata, los aros de luto y de plenilunio que destrozan las *écuyères* con un salto rubio. Toda la familia espiritual del gran humorista permanecía allí en la sombra, asistiéndome, amparándole, en su proeza ecuestre y lírica: la provocación al burgués de Francia (Baudelaire y Villiers de L'Isle Adam aplaudían estrepitosamente).

Era su familia de bufones castizos, que han venido a parar en payasos de circo.

Era el prestidigitador que se saca un ruiseñor de la cabeza como un mero poeta, era la rubia insigne que ha domado a su Pegaso hasta hacerlo bailar, era el taciturno clown de nariz carmesí que va tropezándose con las escaleras de la vida, como un hermano desprestigiado de Rubén Darío...Un olor de aserrín, de caballeriza y de mujer subía lentamente hacia las estrellas. Y más tarde, cuando los elefantes del número final recorriendo la pista, uno de ellos, el más truhán, se robó los chocolates, el pingüino de moda y el programa que tenía en las faldas mi compañera rubia.

Ramón iba tirando al suelo cada página leída, como si fueran cartas de amor o mensajes a Kipling. Pero un payaso las recogió todas para mí, y así puedo copiar para los lectores de "Caras y Caretas" esa admirable meditación desde una cima ambulante.

*Caras y Caretas* (3 de marzo de 1928)



Dibujo de Ramón subido al elefante en el Circo de Invierno. De su libro *Automoribundia*, 1946



Conferencia de Ramón Gómez de la Serna en el Circo Americano de Madrid, 1923.  
Foto de Luis Ramón Marín, Fundación Pablo Iglesias, Madrid.

A lo largo de los años veinte y treinta Ramón fue prolífico en intervenciones en directo, actos donde su palabra saltaba del habitual soporte mudo literario al escénico. De forma explosiva y ecléctica exhibía objetos transformados ante los ojos de un público que ya no veía en ellos seres inertes, sino reanimados por la voz de Ramón.

El espacio extra-textual ramoniano devenía en un universo oral susceptible de ser ampliado por lo visual. Como explicó con claridad el profesor Nigel Dennis (2006), "Ramón otorgaba un particular valor creativo a la palabra *hablada*, situándola en paralelo a la palabra escrita como una propuesta de igual validez y potencia en el desarrollo de la revolución en el arte a la que él aspiraba".

Por ser un arte efímero, no se conservan casi vestigios de las conferencias que ofreció, pero según la prensa fueron cuantiosas y muy aplaudidas. En Alemania ofreció una que pese a no tener en aquella época traducción simultánea fue bien recogida en Berlín, como lo presenta y firma Rifek en mayo de 1930.

No es fácil dar una idea exacta de lo que fue la conferencia de Ramón en el Seminario Románico de esta Universidad de Berlín.

Voz, gesto, ademán, expresión, son partes integrantes de su discurso tan esenciales como las palabras y las ideas. Y también porque lo característico de Ramón consiste en escaparse de todas las clasificaciones anteriores, en evadirse de los recursos y de la técnica con que la crítica intenta aprisionarle en formas inmutables. O en hacerles frente, arrollarlas y colocar audazmente en el primer plano la afirmación categórica del nombre más español, tan rotundo y definitivo como una interjección. Fue algo inusitado –y saludable– en este Seminario y que ha de contribuir al acercamiento de España y Alemania –y en este caso a la comprensión del genio y del carácter español– más que la conferencia seria y documentada y que la exposición y defensa de nuestros valores culturales.

Ramón es el valor más español, es toda España la que trae consigo y que está presente donde él se halla. Es la personalidad más original y vigorosa, formada con elementos españoles –mentalidad, sensibilidad, reacciones–, distintos, si no opuestos, a los europeos y que ahora pasea triunfante por el mundo porque no se presenta con disfraces ni remedos europeos, y dan una nota distinta a la de otros pueblos. Algo que el mundo necesita y que sólo España podía darle.

Ramón respira aire español: su figura se destaca sobre un fondo de escenas y costumbres españolas, entrecortadas unas por otras. El café, la peña, el caminar sin finalidad concreta, la contemplación de objetos que no importan, el noctambulismo, todas estas cosas tan españolas que hemos sentido como defectos, y que él nos ha enseñado a comprender y a amar. El quiebro a la rigidez y seriedad, a lo trágico de la vida; la salvación de la personalidad frente a la acción aniquiladora y niveladora del maquinismo, de la técnica. Y, además, y sobre todo, la espontaneidad y cordialidad españolas, la sencillez, la naturalidad y la "humanidad", que el más lisonjero de los éxitos no ha logrado desvirtuar ni convertir en "pose" ni en snobismo, sino al contrario, potenciarlas, enriquecerlas con nuevos suyos vitales y humanos.

El hueco que abrió D. Américo Castro y que ha habido que apuntalar varias veces para que no se llenase de escombros y España perdiera su puesto lo ha convertido Ramón en un enorme boquete. Por él entró un torrente de alegría española, encauzado por la inteligencia y el humor ramoniano.

Alemania recibió gustosa el chaparrón, que empapó de vida, cubrió de follaje y prendió fuegos de luz en el severo paisaje –raíces, arbustos –de la filología.

La voz natural de Ramón, plena de resonancia castiza, cae de rebote, desde el techo, sobre el público, y produce distensión de músculos, de expectación. La mezcla de recelo y de curiosidad con que el público acoge a todo conferenciante se quiebra en seguida. Los cuerpos –inclinados hacia adelante en espera del ataque –abandonan su actitud de guardia y se apoyan en el respaldo, y la sonrisa de Ramón hace que se desvanezca el último residuo de tirantez e inadaptabilidad entre público y conferenciante.

Ya está, desde el primer momento, conseguido el dominio, y el auditorio, sumiso, obediente, hechizado, se adapta y sigue con flexibilidad la curva airosa que describen la voz y el ademán de Ramón. Con la maestría y la elegancia del lidiador que domina su arte, lo lleva a todos los terrenos, lo hace girar en torno al eje, al pensamiento central de su conferencia, sin tener que recurrir a un solo pase de castigo, y el público, agradecido, muestra su aprobación y su agrado con sonrisas de placer y rumores de entusiasmo.

No hubo nada de tortura, de esfuerzo ni de "premeditación" en la conferencia, sino la alegría y el goce del deporte o el juego favorito. Ramón analizó y definió el humor en sí y las variantes nacionales con el humor mismo. Su charla fue el mejor ejemplo de humor, y al mismo tiempo, el mejor comentario y explicación de sí mismo, de su arte, de su estilo.

El profesor Gamillscheg y el joven escritor Fernández Arnuesto –con sus palabras de presentación el uno, con su conferencia sobre Gómez de la Serna el otro –formaron el arco de triunfo que dio acceso a la presencia de Ramón en la primera Universidad alemana y templaron el ambiente para que lo que pudiera parecer excéntrico a sus modalidades, no chocase con el concepto de corrección que aquí impera y da un sello peculiar al ambiente universitario de Berlín.

A la salida de la conferencia, alguien, un alemán, comentó: si hablase con frecuencia entre nosotros, lograría cambiar nuestro carácter.

*La Gaceta Literaria* (1 de junio de 1930)

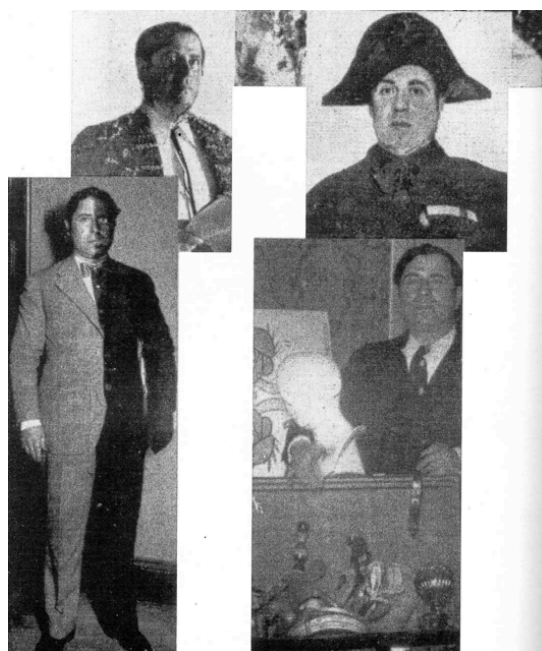
En la temporada de 1923 Ramón recorrió la península pronunciando discursos en varios espacios culturales, donde demostró que el vínculo arte-vida quedaba difuminado. Pero el caldo de cultivo para la oralidad de Ramón fue, desde 1912 cuando lo inauguró, su café de Pombo, donde la charla en monólogo dialogado, a solo y coral, fue su misa del sábado noche ordinario. En un pasaje de su *Automoribundia* Ramón confiesa su credo, como una declaración de su fe artística "Creo en la libertad superior para poder hacer proposiciones nuevas, para tener suposiciones originales. Hay que ampliar la conciencia por el arte, por el teatro, por el cine, por la poesía, por la nueva manera de hablar" (AM, 422). Esa manera distinta de hablar es la que pondrá en práctica tanto en la radio como en sus charlas y en su prosodia como sumo Sacerdote de la Sagrada Cripta, "el Cabaret Voltaire español" o el templo sin dioses como él lo llamaba. En Pombo realizaron banquetes heterodoxos como en un vagón o aquel en honor a Don Nadie, que para Ramón eran "los políticos primero, los académicos después y por último los sacerdotes, todos aquellos que se consideraban Don Alguien, siendo nadie" (Molina, 2008), hablaremos con detalle en el último capítulo sobre este homenaje. En la oratoria pre-dominical ramoniana se rezaba "Alcánzame el delirio poético de cada día, y no me dejes morir de monotonía, que es

de lo que se muere realmente". Este habla nueva de Ramón se desenvuelve en una especial liturgia u oración artística, haciendo del discurso su soporte y formato.

Pero en ningún sitio se ve más claro este vínculo, a mi modo de ver, que en el aspecto menos estudiado -y más difícil de estudiar- de su creatividad, a saber, su expresión *oral*. Me refiero aquí a los diferentes contextos en los que Ramón manifiesta *viva voce* -si no espontáneamente, sí al menos con un alto grado de improvisación- los principios fundamentales de su arte. Estos contextos corresponden a los diversos lugares o escenarios que Ramón crea o de los que se sirve para comunicarse oralmente con un público: desde el Café Pombo, con sus reuniones y banquetes, presididos por el propio escritor, hasta sus sesiones radiofónicas y conferencias públicas.

(Dennis, 2006, p. 42)

Ramón teatralizó sus apariciones públicas, individuales o colectivas, disfrazado de Napoleón, travestido de hombre negro, de medio-ser, de caballero de la mano en el pecho, o como ha sido tantas veces recordado, subido en un trapecio o sobre un elefante en París.



Imágenes de las apariciones de Ramón en sus conferencias y teatralizaciones.

*Automoribundia* AM2 (2008).

Entroncándose con las prácticas escénicas actuales, el ejemplo de Ramón Gómez de la Serna podría considerarse un punto de partida para la conferencia artística tal y como lo entendemos hoy en día. Esta vinculación entre artes vivas y la conferencia expositiva la detectó muy agudamente por primera vez el catedrático hispanista inglés Nigel Dennis aplicando el término de *performances* a las apariciones de Ramón "En este sentido y desde un punto de vista histórico, nuestro escritor comparte con los dadaístas el honor de haber anticipado los 'happenings' y los espectáculos artísticos multi-media de los años 50 y de las décadas posteriores" (Dennis, 2006, p. 64).

La *performance*<sup>11</sup> en los años '50 (años del expresionismo abstracto norteamericano) hizo saltar del lienzo al espacio tridimensional a Jackson Pollock, en movimiento coreográfico, siendo el punto de partida detonante de un campo pictórico "expandido" (por utilizar el término manido de Rosalind Krauss) que no cesó de transformar y continuar su estela en metamorfosis. La corriente venía a incidir en los gestos más allá del cuadro, donde la expresión del cuerpo del artista era inseparable de su obra. La *performance* se definió como un arte absolutamente contingente, dependiente del aquí y ahora, efímero, en oposición al teatro pues no se actuaba ni representaba, sino que se asistía a una creación única, originaria. Los ejercicios estéticos que engendró fueron innumerables, pero en la evolución del estilo se revisaron los presupuestos por los que había sido fundado, irrumpiendo en una segunda época una dirección crítica desmitificadora con respecto a su supuesta desvinculación de la ficción y la teatralización. *El Orador* no podría haber sido identificado como *performance* hasta la segunda fase semántica del término, superados los viejos presupuestos que la enmarcaban en el ritual simbólico, y en cierto misterio silente y expiatorio. Por eso Ramón es hoy un performer más actual incluso que los padres de la "primera" ola (vease Marina Abramovic, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Chris Burden, Vito Acconci, Yoko Ono, Fluxus etc). En las acciones de estos pioneros la palabra oral y el discurso era sustituido predominantemente por elementos objetuales y ejercicios simbólicos ligados al cuerpo. Es este vacío vocal del lenguaje quizás el que generó la progresiva irrupción de la palabra hablada dentro de la danza conceptual a finales de siglo XX, reincorporando la subjetividad, la impresión de la voz y la oratoria del pensamiento verbalizado. Incluir la presencia del artista, la intermedialidad, el factor tiempo, el espectador y su recepción, lo político, la crítica institucional, la autorreferencialidad, el minimalismo, lo conceptual, el carácter escénico... son todavía hoy elementos esenciales que definen estructuralmente la idea de *performance*. Ramón incluye en su creación gran parte de este repertorio, siendo por ello reconocible como un coetáneo nuestro, un artista performativo preavanzado.

En el trato que Ramón confería al público, gracias a los trucos tanto visuales como sonoros que realizaba, los efectos "especiales" tenían un protagonismo inusual. El giro hacia el espectador y la estética de la recepción llamado así en la segunda modernidad, no hace más que confirmar de nuevo este hecho como premonitorio. Según Guillermo de Torre (*Sur*, 1931), la más asombrosa innovación de Ramón estriba en que él mismo llegaba a constituir el tema y el espectáculo de la conferencia "interviene, se mezcla a ella, pero no ya como sujeto sino como objeto. Momentos hay en que parece un objeto más de los que va haciendo brotar de sus valijas mágicas. Sus temas, pues, no han sido en rigor las que rezaban en los programas –*Bioquímica del humorismo, Secretos y claridades de la greguería, Pombo, Madrid...*– sino trasustanciaciones de su propio yo avasallador".

El amor por las cosas, tomadas con el mismo cuidado que a los seres vivos, confiere a Ramón especial sentido de protección, una sensibilidad extrema que extiende a lo inerte, viéndose a sí mismo repartido en el acontecimiento múltiple "su presencia personal, su desenfado verbal, su cordialidad contagiosa, su mímica y su voz subrayan y valorizan aún más la influencia inextinguible de su imaginación". A su vuelta de Buenos Aires tras su primera gira de conferencias exitosa de 1931, la prensa recalca el

---

<sup>11</sup> Ver el libro pilar de la historia del género; Goldberg, R. L. (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames&Hudson. Más reciente y publicado en español *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (2015). Madrid: Brumaria.

valor de sus extensiones corpóreas, sus fantásticos artilugios que lleva en su maleta (todo un Rastro en miniatura). Ramón exclama "Un orador sin más que la voz, es poco. El orador de hoy necesita otros atractivos para entretener al público. Los objetos son la alegría de la palabra; la ilustración, el gráfico, la alegría de la literatura" *Ondas* (16 de abril de 1932). El escritor es por tanto sujeto, objeto y canal de comunicación con los demás útiles y "cosas"<sup>12</sup> que tiene a mano. De Torre subraya "Hace al mismo tiempo la conferencia y su reverso caricaturesco", haciendo un alarde de agilidad transformista que le permite estar dentro y a la vez fuera de ella. Este curioso desdoblamiento es el que aplicará como estrategia artística para la proyección de *El Orador*. En sus charlas no deja de atender y cuidar con mimo todos los elementos escénicos, incluido al espectador, la ternura que ofrecía tanto a lo animado como a lo inanimado era exquisita.

Además yo compro objetos para las conferencias y siempre me presento con un regalito para el público, una sorpresa, algo que quite monotonía a la mesa con un vaso de agua y una botella, botella que hice variar adquiriendo un botellón suizo que al levantarlo para echar agua en el vaso tocaba un tiempo de aria. El público escogido que ha ido a la conferencia merece ese presente, pues colabora en la creación de la conferencia.

(Gómez de la Serna, 1957. p. 154)

En Ramón hay una línea continua entre sus textos y la lengua cotidiana, y si bien en su proceso de escritura recogía apuntes según le venían "al vuelo" y los fijaba sin repaso, también en su oratoria discurría con una verborrea recurrente sin freno "Parece como que la mayoría, si no todas, de las características fundamentales de la escritura de Ramón -fragmentación, discontinuidad, espontaneidad, improvisación- se diesen también en su expresión oral en el contexto de la conferencia" (Dennis, 2006, p. 55).

El modo aparentemente improvisado con que Ramón presenta el discurso puede parecer fruto de una soltura innata no meditada y espontánea en él "yo estaba acostumbrado a lanzar las palabras a voleo" decía, pero no deben ser interpretadas estas palabras al pié de la letra. En realidad el escritor guardaba un repertorio ordenado de temas, un archivo de ideas que enlazaba de forma libre según necesitaba. Aunque se jactara de improvisador, Ramón memorizaba selectivamente y con anticipo los elementos con los que formaba su discurso. Con estos recursos bien estudiados creaba el efecto fortuito dando una sensación de frescura y continua sorpresa. Su habla desinhibida, pensada con estructuras modulares insertas en momentos clave, confiere a su oratoria un formato de improvisación a modo de partitura musical. Un *score* mental que reproduce, compone y al mismo tiempo varía al unísono. Como se ha explicado, Gómez de la Serna conseguía ensamblar su discurso por bloques de construcción temáticos, un diseño lingüístico específico con el que hacía su santo y seña.

Es en gran parte la misma técnica que ha sido definida en el marco de la "teoría de la fórmula oral", de acuerdo con la cual ciertos ingredientes fijos son memorizados por el orador-recitador pero de una manera flexible, y se expanden, se contraen o se recombinan según la necesidad. El elemento de improvisación, como en el caso de Ramón, reside en cómo se orquestan las dimensiones precisas o el énfasis en cada actuación.

(Dennis, 2006, p. 61)

---

<sup>12</sup> Al respecto leer su artículo principal sobre la vida de los objetos, el ensayo de la *Revista de Occidente* nº 134, "Las cosas y el ello" (1934)



Estas dimensiones las formarán dos pilares centrales: la idea esencial fantástico-patética de la realidad y la praxis de un humanismo en libertad. Sobre el tema concreto del humor Ramón ofreció discursos en donde forma y contenido se solapaban, haciendo que la conferencia cobrara un valor tragicómico sorprendente.

Barcelona 16 (12 n.).— En el salón de actos que en el Hotel Ritz tiene el Conferencia Club dio esta noche la suya, sobre el tema "Objetos escogidos", Ramón Gómez de la Serna. El acto se vio concurrido como ningún otro de los organizados por la entidad, destacándose entre la numerosa concurrencia que llenaba el local una nutridísima representación del bello sexo, que estaba en mayoría.

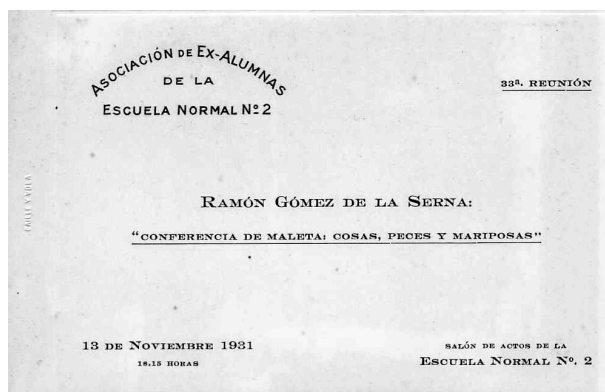
Ramón empezó su disertación hablando del humorismo en general y tratando de definir el humorismo español, que tiene un especial sentido macabro. La definición de Pirandello acerca del humorismo, que lo compara a un Hermes bifronte, cuya cara se ríe de la otra cara, que llora, no conviene exactamente al humorismo español. Nuestro humorismo tiene por base la tragedia.

Y es de notar que, por el humorismo, las obras se hacen precisamente trascendentes. Así ocurre en el Arcipreste, en "La Celestina", en Cervantes, y en toda la obra de este mismo autor, que tiene un valor de actualidad precisamente por su humorismo.

El tema español para el humorismo es un tema macabro. Es el humorismo que reposa sobre la tragedia y sobre la muerte. Así vemos en Quevedo que, al tener que dictar su testamento y ser advertido de que debía pensar en la música de su entierro, dijo: "La música, páguela quien la oiga".

Cita luego casos de agonizantes, en el momento del supremo trance, que han tenido rasgos de humorismo, como aquel que, viéndose acompañado por un amigo demasiado afecto, porque estuvo a su lado hasta el momento de la agonía, dijo: "Por Dios, usted dispense, que voy a entrar en el periodo agónico" Y se volvió de cara a la pared. Y el de aquel revistero de toros que, cuando iba a morir, decía: "Dejadme solo, dejadme solo". Corrobora esta afirmación nuestro cante flamenco, en el que los cantadores evocan los cementerios, la muerte y todo género de desgracias, mientras los oyentes ríen y se divierten.

*La Voz* (17 de enero de 1931)



Tarjeta anunciando su aparición en Argentina con la "Conferencia de Maleta, Cosas, Peces y Mariposas" (13 de noviembre de 1931).

En sus conferencias el carácter de improvisación se ve reforzado por los momentos de "tropiezo"<sup>13</sup> propios de la actuación en directo, unidos al ritmo vertiginoso que tiene que sostener, y como se ha apuntado, Ramón ejercía por momentos una "liberadora improvisación (...)", donde la conferencia se hacía innovadora porque "la autoridad del texto preestablecido se ve desplazada por la más efectiva y fluida *experiencia* del significado en el momento en que se va generando" (Dennis, 2006, p.64).

<sup>13</sup> En un momento de *El Orador* Ramón confunde términos como en un lapsus de dislexia, pero rápidamente se repone e incorpora muletillas repetidas que le dejan tiempo para pensar en la frase siguiente.

Podemos atisbar en los fenómenos de la performance actual cómo esta poética de la improvisación se ejerce en diferentes niveles, desde la música de improvisación libre hasta diferentes concepciones de la danza, dejando un margen de reformulación en tiempo real que acentúa la carga de intensidad entre escenario y audiencia. Se reconoce esta liberación gozosa empleada en la praxis contemporánea gracias a una deuda moderna heredada entre otras de las experiencias ramonianas.

Con respecto al uso de la memoria, imprescindible para otras artes que se basan en la repetición, la mimesis o el tiempo como son las teatrales y musicales, vemos una vía en Ramón que invierte el presupuesto mnemotécnico, confiando en una manera de exposición que sobrepase la seguridad de la palabra fija.

Al escribir no comparte uno esta emoción de la creación hablada en la que no debe intervenir apenas la memoria, pues tengo observado que la memoria subvierte e invierte el espíritu -¡cuidado con ella!- como si fuese una oligarquía del cerebro que lleva a la sed impensada y viciosa. (Gómez de la Serna, 1957, p. 151)

La confianza en el acto del habla tiene que ser como un arrojarse al vacío sin red, pues la memoria tampoco puede servir de paracaídas ni venir en el auxilio. Entonces cabría preguntarse ¿quién o qué aparece en ese momento de vértigo en el orador, cuando se adentra a tientas delante del espacio y el tiempo en blanco?.

La improvisación-reacción de la que hace gala el autor de *El Orador*, es el momento supremo de la dicción, en el instante de encontrar la palabra que le viene en auxilio. En el tiempo de la prosodia aparece otro tipo de conocimiento asistido por la musa del auditorio, por el aire y el tono del encuentro, presintiendo las emociones y tensiones que lo componen: "La conferencia es un momento de clarividencia del verbo" decía Ramón en *Nuevas páginas de mi vida* (1957). Esta vuelta de tuerca a la memoria ya inservible y como desnaturalizada, hace que la conferencia destaque y resalte como un método de composición oral tremendamente vivo. Será la prueba de fuego que hay que atravesar por la palabra en ese segundo mortal de olvido que supera el orador, trance de un discurso insospechado. Ramón sufre el instante de peligro y lo salta arrojándose en cuerpo y alma al abismo, cruzando al otro lado gracias a una mano milagrosa que viene a salvarlo. Su deuda confesional le dejaba temblando y exhausto, saliendo ileso del percal, porque la prueba exige un temple especial, precisa de valentía "Para probar que no se es cobarde, hay que ejercer la conferencia hablada".

El público debe ver al conferenciante dudar, acertar, sudar sangre, ponerse pálido transparentándose la opalina de su frente. El conferenciante debe ser el hombre en el potro del tormento, salvándose de milagro al tormento, acabando en triunfal lo que pudo ser un desastre.

Una de las heroicidades literarias es la conferencia en que se arroja uno al vacío sin aviesa intención previendo enlazar lo inaprensible. La conferencia debe ser el goce de las palabras en libertad y encontrar así lo que va revoloteando por el aire.

(Gómez de la Serna, 1957, p. 151)

Hemos subrayado anteriormente la estrecha relación entre la prosodia ramoniana y su huella escrita, comprobando cómo los textos del autor son fielmente deudores de su palabra dicha, de su oratoria. Si como explica su primo, Gaspar Gómez de la Serna, Ramón asistió al nacimiento del dadaísmo y se convirtió en buen amigo de Picabia, Soupault y Tzara, podemos pensar de qué manera Ramón se vió inspirado y motivado para fundar una oralidad paralela, a su manera, divertida, excéntrica y canalizada a través de una efusiva alegría personal propicia en la escena madrileña. Ramón visitó

Suiza en busca de los dadaístas fundadores del movimiento en el cabaret Voltaire de Zurich en los albores del s. XX. En Europa tomó nota de las primeras corrientes deconstructivas y dilapidadoras del sentido de la palabra, aquellos rompedores de formas sonoras insurgentes. En *La Gaceta de Pombo*, publicada el 1 de mayo de 1929, enteramente dirigida editorialmente por Ramón, leemos una sección dedicada a Tristan Tzara<sup>14</sup>, con sus primeros gritos y proclamas de manifiestos Dadá.

Con el título de *El orador delicioso*, Ramón escribe un pequeño cuento en 1928, la historia de un excelente y elocuente personaje "repetidor" disfrazado de orador, que nos descubre en un final sorprendente, su verdadero ser.

Aquella emisión resultaba de ondas de caramelo.

El orador de la retórica de guirlache tenía suspenso al público.

—¡Qué maravilla!— decían todos, y repartían sus auriculares entre sus cuñadas y la servidumbre.

Las ondas eran de cabello de ángel, y en sus latiguillos envolvían los corazones en sus tirabuzones.

—¡Venid, venid a escuchar! ¡Qué maravilla!—repetían todos los radioescuchas que tenían altavoces y junto a las tiendas de radio que tienen megáfono de ondas en el montante de su puerta, se aglomeraba un público avidiente atraído por el mitin retórico.

—¡Qué orador!—exclamaban los públicos, evitando la respiración para no borrar las ondas. Cada palabra del orador radiofónico hacía en el cielo arco iris de perlesía, pues hasta el cielo se quedaba arrobado de admiración frente a aquel caso de verbo elocuente.

Como en el fondo del agua se repite toda emisión radiada, los peces escuchaban extasiados en medio de los estanques, y los pájaros, colocados sobre las antenas del telégrafo, escuchaban las oraciones líricas del disertante.

Los aparatos de lámparas chisporroteaban de emoción, y se oían aplausos de una multitud espesa, que no sabía que se reproducían sus aplausos en la emisión por los unánimes y numerosos que eran.

Rostros llenos de delectación se reproducían en los espejos de la controlación y llegaban a las emisoras telefonemas de mucho gusto.

—¡Este sí que es un artista de la palabra, y no los que nos suelen dar muchos días!

Mujeres hermosas, cuya admiración es la más envidiable de las admiraciones, guardaban en sus guardapelos aladares de ondas, mechoncitos recuernecidos.

Al acabar el orador, el teléfono de la emisora se llenó de enhorabuenas con numerosa impertinencia.

Era el teléfono como un buzón que fuese a reventar lleno de tarjetas de felicitación.

Y el orador, ¡oh maravilla del ilusionismo!, era una cotorra loca, rezumante de palabras aprendidas en las conversaciones redichas, verdadera alcancia de tópicos, preopinante de lugares comunes, refundición verdadera de todas las frases de cajón recogidas en la antología del papagayismo.

¡Dios conserve la vida muchos años a aquel público que no es el nuestro y a aquella cotorra que no figura en la lista de nuestros artistas!

*Ondas* (8 de agosto de 1928)

No es de extrañar que muchos años antes, el 7 de enero de 1905, un joven Ramón de diecisiete años diera una charla sobre "La expresión de las emociones en el hombre y en los animales", reflejada en el *Heraldo de Madrid* (11 de enero de 1905) con motivo de los actos organizados por la Juventud democrático-radical. El periódico informaba que el autor había expuesto las teorías darwinianas, resultando brillantísimas. Junto a sus palabras el público observaba una serie ilustrada de imágenes "tanto por la parte que si elocuente orador tocaba, como a la no menos activa del Sr. Coll en la exposición de vistas en el aparato de proyecciones". Por la información se deduce que Ramón protagonizaría aquí su primera conferencia cinematográfica<sup>15</sup>. Luis Coll era el

<sup>14</sup> El autor Dadá hará una visita a la sede de Pombo "Tristan Tzara y Madame Tzara. El, con su monóculo agresivo, su próximo libro 'L'homme approximatif', su estaturilla impertinente y violenta, dulcificada por el halo rubio y nórdico de Madame Tzara, delicada como cerámica danesa". *La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1929)

<sup>15</sup> Esta información la encontramos en el blog RAMON, gracias a un post de Juan Carlos Albert comentando el libro de juventud ramoniano "Entrando en Fuego" <http://ramongomezdelaserna.blogspot.com/search/label/Entrando%20en%20fuego>. No obstante, en *El Heraldo* aparecían las noticias de la Juventud democrática radical referenciadas al padre de Ramón, Javier. No podemos confirmar al cien por cien que la conferencia fuera del hijo o del padre.

auxiliar habitual de las "proyecciones luminosas" para las sesiones de la Juventud democrática-radical. Estas sesiones estaban presididas por D. Javier Gómez de la Serna, quien pronunciaba elocuentes discursos<sup>16</sup>. Dada la confusión cuando aparecen solo apellidos, una hipótesis plausible es que el propio padre de Ramón hubiera ofrecido esta charla e iniciado a su hijo en la temática, ya que parte su actividad parlamentaria estaba enfocada en la educación política.

Entre las conferencias animalísticas de Ramón se encuentra una que reúne a más fauna de la acostumbrada, en una historia que describe muy bien el sentido antropomorfo de su charla. Cada orador tendría su alter-ego encarnado en un animal característico. Ramón describe los sonidos de estos tan vecinos a los humanos, y prevee cómo las futuras charlas tendrán de protagonistas a unos invitados de excelentes maneras, tan variados y distintos como distinguidos en sus gestos.

No quisiera ofender a nadie con este artículo ni en los locutorios más remotos.

Me refiero a las conferencias que han dado verdaderos animales en la estación de Zingarden, que, como se sabe, es la ciudad que tiene el parque zoológico más civilizado de la tierra.

El director de la Radio de Zingarden, para dar más amenidad a sus programas, ha logrado que algunos animales del zoo digan impresiones personales de su vida. Ante el micrófono ha actuado el pingüino, que es el animal que más de etiqueta está siempre, como si se dispusiese a asistir a una recepción.

En su viejo frac mojado y sus brazos que cubren unas mangas demasiado largas, contó cosas curiosas de las playas y del aburrimiento de sus asambleas, en las que no ha habido nunca un diputado al que se le ocurriese nunca un "orden del día".

El pingüino se congratuló de ser el primer pingüino (?) que hablaba ante un micrófono, y acabó haciendo un chiste muy malo de verdadero palmípedo.

El mono, con verdadero orgullo, sostuvo la tesis de que no era el hombre el que procedía del mono, sino el mono del hombre.

Al final de un discurso quería comerse el micrófono.

La tercera actuación fue la de la cigüeña, que aplicó su largo pico al micrófono como si fuese un compás y que sostenida en una sola pata descubrió los secretos de sus emigraciones y por qué les son más simpáticos unos campanarios que otros.

"Por cierto –dijo la cigüeña– que en nuestros nidos hay algo de receptor de radio...Y desde lejos sabemos el tiempo que hace en el pueblo al que hemos de volver. Gracias también a las ondas logramos dar con la espadaña que abandonamos el año pasado".

Una foca ha logrado hablar por fin por el micrófono de Zingarden.

Lo primero que hubo que hacer para que se pudiese celebrar la emisión fue bajar el micrófono hasta su altura, pues aunque ella se empinaba con esa querencia que las focas tienen en ponerse en pie, no lograba alcanzar el foco del micrófono.

Como manca que con sus muñones cogiese los apuntes de su conferencia, logró no perder de vista la guía de su peroración.

Con voz de gato y entre esos estornudos de eterna acatarrada que tiene la foca, contó muchas anécdotas de su vida entre marina y terrena, descubriendo misterios de las grutas encantadas donde las focas tocan el jazz.

Al final de su discurso la foca desparramó por el suelo sus cuartillas y produjo ese ruido de aplausos que saben hacer las focas golpeándose el cuerpo con sus aletas.

Así provocó en los diarios esa coletilla final de "fue muy aplaudido".

La estación de Zingarden, que nos tiene acostumbrados a tan divertidos programas, merece nuestra enhorabuena por haber logrado la colaboración de tan eminentes conferenciantes.

*Ondas* (25 de febrero de 1933)

Ramón usará en su cortometraje tanto elementos inertes objetuales como seres vivos "naturales" que a la par objetiviza en el icónico canto del gallo, combinando lenguajes inventados en la frontera del raciocinio y rehaciendo el sentido de su comunicado.

---

<sup>16</sup> En *El Heraldo* (2 de febrero de 1905) aparece un banquete ofrecido a Javier Gómez de la Serna, donde son invitados el Sr. Canalejas y el presidente del Círculo democrático.

Sus aficiones naturalistas han llevado a Ramón a estudiar otras especies de la Naturaleza: las aves, por ejemplo. Ramón, en un pueblo de Castilla, un pueblo de corrales silenciosos, tiene un procedimiento catastral infalible para averiguar la riqueza oculta: imita el cloqueo de la gallina, y en seguida surgen todos los gallos del pueblo. Los vecinos con gallo son los vecinos ricos.

*El Sol* (30 de mayo de 1928)

La imitación del gallo, un leitmotiv recurrente en su trabajo oral, fue de nuevo locutado por Ramón para la radio en los años '40 y excepcionalmente registrado para la ocasión como consta en los archivos de RNE, en una donación que realizó Ricardo Urgoiti y que aparece fue grabada en Argentina. Aún se conservan los extractos aún audibles<sup>17</sup> en donde podemos escuchar lo siguiente;

*Ramón - Ahora se me va a oír muy bien (jeje)*

*- ¡No puedo hablar en voz baja! no me importa, por lo tanto ¡daré toda mi voz! yo tengo una sonoridad con los micrófonos... ¡¿por qué tiene espejo este micrófono?! ¿es para cazar alondras? pues bien lo dicho queda dicho.*

*- Bueno, queridos cofrades, de nuevo estoy frente a vosotros, os prometí volver, así que de nuevo estoy frente a vosotros. He cumplido mi palabra por lo tanto callaremos un poco, vamos a ver si el aparato sufre un buen gallo (cacarea). Bueno ya hemos levantado al sol y mi tarea está casi cumplida sin embargo diré algunas cosas, grandes palabras, palabras que este aparato no va a poder captar, por ejemplo, ¡ototote!, ¡jitanfáfora!, ¡pentecostés!, ¡ruibardo!, ¡lepidóptero!!*

Las imitaciones ramonianas del lenguaje animal nos hacen comprender su aprecio por lo no decible en código humano, indicando aquel espacio inarticulado de la lógica que se nos escapa en la interacción verbal. Puede que Ramón deseara en el fondo volverse ave, transformarse pez, pingüino, foca... Su imaginación vuela con un afán exploratorio y apuesta por conversar en otras lenguas que conectan con una ficción fantástica superadora. El escritor se encuentra más cercano al pensamiento derridiano sobre el animal-palabra<sup>18</sup>, ensayando los cacareos o sonos inaudibles como el del mundo submarino.

Usando, con ágil soltura de dandy, su ciego monóculo sin cristal, cacareando al modo de una gallina perseguida y declarando que en aquella ocasión no podía comerse como en otras una vela de sebo por no tener preparado el truco, Ramón descubrió uno de sus secretos: gracias a la amistad trabada antaño con el pez se halla en pleno dominio del lenguaje de los peces.

*La Gaceta Literaria* (1 de noviembre de 1931)

En el mismo periodo de 1928 aparece una crónica de su pericia oratoria en la Residencia de Estudiantes, una conferencia que dejó una grata huella en el auditorio. Pensamos que si hubiera podido llevar al Retiro su mágica pecera podría haber hecho una demostración del sonido vocálico burbujeante, uno de sus preferidos. La prensa relataba el buen hacer de su parlamento en la casa donde vivían Lorca, Buñuel y Dalí.

Ramón –siempre en el trapecio humorístico– ha realizado la audacia de llevar su mágica maleta –magia, prestidigitación– al público aristocrático de la Sociedad de Cursos y Conferencias. No hubo agresiones como en otros sitios –y en otros tiempos–. Al contrario, la gente aplaudió, entusiasmada, al humorista ingenioso, que dio su conferencia, no con el apoyo de una carpeta y unas cuartillas, sino con la rara colaboración de una maleta y de unos objetos –cosas, las plásticas cosas de Ramón.

---

<sup>17</sup> El audio de 13 minutos procesado con el reductor de ruidos "dinafex" y ecualizado pueden escucharse gracias a la labor de rescate y separación por pistas que llevó a cabo Miguel Molina para la radio RSS del museo Reina Sofía.  
<https://radio.museoreinasofia.es/miguel-molina-lista>

<sup>18</sup> Según tomo testimonio de sus conferencias, Ramón pronunció "hay que reformar la Naturaleza: hay que ayudarle al oso a que acabe de quitarse el gabán, aunque quede demasiado feo", ese desnudo incluso de la piel, para quitar lo artificial y dejar al descubierto la animalidad, quiere salvaguardar la esencia del ser humano, en su condición de mamífero letrado.

Estos objetos todos tuvieron su cometido, su intervención, en la conferencia: el oso, la gramola, la pizarra, la mano de goma. Pero, en primer término, la pecera. La conferencia era una pintoresca lección de Historia Natural. Como el campo de operación es inmenso, y como el ingenio observador del conferenciante es inagotable, la lección fue su regocijado festejo. Ramón hizo múltiples greguerías con los peces. Podría decirse que los naturalizó –pintorescamente– con los reflejos de agua de sus greguerías.

El numeroso auditorio que acudió a la Residencia de Estudiantes salió encantado de la conferencia. Ramón, genial, exuberante –siempre–, de fino ingenio, es inagotable.

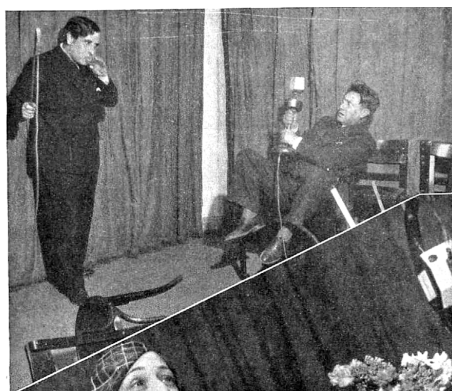
*La Gaceta Literaria* (1 de junio de 1928).

Los animales ramonianos tienen manos humanas "las manos ancianas que tienen los loros les dan un aire brujesco". También la del primate es digna de análisis en su contraste con el hombre, según describe en sus *Novísimas Greguerías*.

La mano del gorila es muy diferente a la mano del hombre. La piel de la palma se despega como una falsificación y tiene un abolsamiento de membrana animal. Esa ceñidura tersa, bondadosa y ya reprimida de salvajismo que hay en las manos civilizadas, es incomparable con el guante tosco y falaz de la garra gorilesca. Y la mano del gorila lo sabe y está pidiendo constantemente la caridad de un poco de espíritu, la limosna de algo de humanidad. ¿No habéis visto cómo sobresale con esa imploración por entre los barrotes de las jaulas? ¿Habrá pobre que pida tan así a la puerta de las catedrales? (Gómez de la Serna, 1929, p. 22)

La relación entre palabra, cine y lo animal tienen su máxima expresión hasta para la combinación sideral de imágenes "Las gambas son unos objetos de celuloide que fabrica el mar" firma en greguería. Pero también Ramón imita otros tonos, como rugidos, incluido el del león, que es también el logotipo sonoro-visual de una de las grandes compañías de cine: la Metro Goldwin-Mayer. Sobre la empresa americana y su icono corporativo escribe la greguería "Cuando no hace días se intentó proyectar el rugido del león, el león se dio cuenta de la presencia del micrófono y no rugió en todo el día. Quizás quiere derechos de autor" *Ondas* (3 de agosto de 1929).

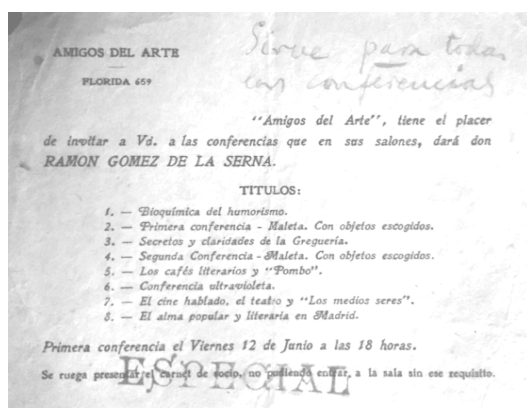
El escritor, fiel a la adrenalina y fascinación que le provocaba el Circo alaba su realidad en vivo y compara su riesgo auténtico con la farsa del cine, a la que no tiene nada que envidiar "Al salir a la calle después de haber visto fieras –no basta el león repanchingado de la Metro– llevamos letras capitulares para nuestros desdenes de mañana, contrastaciones para nuestra razón" *Luz* (25 de enero de 1934).



A la izquierda "Leo" posando en el momento de la grabación para la MGM, en 1928. A la derecha Ramón imitando a un león del circo "Ramón imita al león con un tubo de quinqué mientras le excita con los latigazos insistentes del domador (...) Hacía pocos días el telégrafo había transmitido que en una estación de T.S.H de Nueva York, al querer transmitir el rugido del león, costó una verdadera batalla, con cinco heridos porque el león se escapó de la cámara con dobles lunas que se había constuido para el experimento. Ramón transmitió el rugido del león sin quedarse afónico siquiera" *Ondas* (14 de mayo de 1932)

Con respecto a sus puestas en escena, las performances de guiñol ramonianas son una mezcla de pantomima, ilusionismo, magia, travestismo y teatro del absurdo. Sus "conferencias maleta", como fueron apodadas, eran una forma de llevar todo consigo, todo en uno, en una economía de medios. En la prensa argentina señalan que Ramón comentó que así como otros habían inventado gramófonos de maleta, él había inventado esta clase de conferencias para defenderse del temblor de las conferencias y que al abrir ahora su maleta ante el público lo hacía como si estuviera ante las autoridades aduaneras. Quedan así pues establecidas estas acciones portátiles como resguardo de un teatro de viaje, objetual, hecho con recursos básicos tan esenciales como los que se vienen observando en el momento postminimalista y conceptual (recuperando ciertos presupuestos Povera), depurados los espacios de convención de exposición y creación institucionales.

A tenor de las variaciones temáticas y formales de sus exposiciones orales, podemos deducir que *El Orador* pertenecería a un tipo de conferencia maleta con "objetos escogidos", eligiendo de su catálogo los elementos más significativos preferidos; en concreto el guante-mano del orador. En su charla "El cine hablado, el teatro y los medios seres" una conferencia expresa sobre el cine sonoro de la que poco sabemos, integró el teatro y fragmentos de su polémica obra fallida *Los medios seres* (1929). También ofreció en la ciudad de Rosario en Argentina una charla, reseñada en el diario *Democracia* (13 de noviembre de 1931), en la que al final "puso término a su conferencia con la proyección de una película que mostraba varios aspectos del Madrid popular, que fue glosando con fino humorismo. La concurrencia hizo objeto al orador, al finalizar, de expresivas manifestaciones de aprobación". Esta película proyectada y comentada por Ramón en la Escuela Normal No.2 a las 18.15h sería con toda seguridad *Esencia de Verbena* de Giménez Caballero, pero nada sabemos si la cinta de Vitores pudo ser mostrada de igual manera esa tarde.



Tarjeta de invitación de distintas conferencias ramonianas realizadas en Buenos Aires (1931).  
Derecha: dibujo de Ramón en acción con su conferencia maleta, realizado por Josep Maria de Sagarra

Hablando retrospectivamente sobre el arte de la conferencia, Ramón expone con triste belleza su adiós a este género que tanto sentido y dimensión desconocida dio a su profesión de escritor. En él leemos cómo sucede este milagro de la producción de la palabra en el silencio del auditorio.

En seguida de comenzar una disertación, si se ha acertado con el tono de atención del público, se siente una afluencia verbal y espiritual como en ningún otro sitio, y pronto - a los diez minutos - hay una

confluencia rayana en lo mágico entre el escuchar y el decir, como la reunión, en el delta, del río y del mar. (...)

Hay que saber entrar con sigilo y, acomodándose en seguida en esa tensión de concierto en que está viviendo la conferencia al caer la tarde, todo su afable drama o su amena comedia, concertado con el coro mudo de los avezados espectadores.

(Gómez de la Serna, 1957, pp. 147-148)

Según Ramón, el conferenciante se ve como un "ser humano que se pasa la vida en estado cataléptico y metido en el armario de la espera", saliendo en escena en pocas ocasiones "aunque quisiera estar actuando siempre". Este tirar de la lengua que parece sobrevenir al conferenciante por mediación del afuera es como una llamada ininteligible que el escritor advierte mágicamente, en donde se preparan las otras fuerzas "(...) hay unas hadas de las conferencias que lo allanan todo, unas damas influyentes y contumaces que preparan toda una red de conferencias". El episodio alquímico se produce en ese estado de espera entre lo dicho y la escucha, Ramón compone como un virtuoso el papel premonitorio del que compone la palabra en el tiempo. El orador debe estar dotado de un oído alejado que le susurre de inmediato la frase y el giro preciso "el orador es el apuntador de sí mismo y debe oír los comienzos del párrafo y debe entrever las estadísticas para no equivocarse el número".

En la revista *Ondas* de 1929 podemos encontrar una descripción firmada por el pseudónimo de Febus sobre cómo Ramón preparó la conferencia sobre los peces, una de sus más aclamadas, colocando una pecera con un pez auténtico e interpretando su "lenguaje burbujido". Pero los efectos acústicos no se quedaron en esos, junto a los autómatas que usaba en directo, empleaba un repertorio sonoro ampliado por las sesiones radiofónicas<sup>19</sup>.

Terminado este periodo de preámbulo, Gómez de la Serna dice que va a hacer uso de la maleta, esperando del público que no se alarmará, como puede ocurrir cuando, más adelante, se decida a dar la conferencia a base de un vagón-capitonné. "Hoy por hoy –dice Ramón–, la conferencia maleta es la más inofensiva."

Abre la maleta y saca un despertador, diciendo que es de suma utilidad en toda conferencia; en primer lugar, para advertir al orador si habla más extensamente de lo que se propuso y ha pasado la hora. Y también para que el público despierte, en caso de haberse dormido al oír al conferenciante.

Sucesivamente, saca la diosa de las muchas manos, la bola de plata, la cabeza frenológica y el dedo con que se apunta sobre los diferentes centros frenológicos; un pie disecado, una bola de escalera, un biberón, la caricatura de un crítico de arte y un aparato para cazar alondras. Una caja cilíndrica, de cartón, para hacer un juego de manos; un almanaque perpetuo, un libro con trampa, una pelota, un guante de hierro, un pisapapeles, un poliedro de vidrio, que es la cría del pisapapeles ideal: un pito de afilador, un martillo, un cartelito de "No tocar; peligro de muerte"; un pollo que anda, un monóculo sin cristal y rodeado de brillantes, y un guante enorme, para finalizar la conferencia cuando suene el despertador. Sobre cada uno de los objetos hace Gómez de la Serna una greguería, en que resalta la originalidad y el fino humorismo que se refleja en sus escritos.

Una de las más celebradas ha sido la referente al pez. Tengo una pecera –ha dicho– con un pez que me ha servido para hacer estudios mucho más profundos de los que hice con la cabeza frenopática. Mis experiencias han sido numerosas y trascendentales. He estudiado en el pez la borrachera: he echado vino blanco en la pecera, y el pez ha caído al suelo, ebrio. Hube de salvarlo cambiando el vino por agua.

*La Voz* (17 de enero de 1931)

Entre los objetos fetiche de Ramón se encontraban unos cascabeles "risueños" que arrojaba al final de la charla. Esta acción derivaba de una greguería confesional que

---

<sup>19</sup> Imaginamos que Ramón tuvo que servirse de un catálogo amplio de recursos, tanto vocales como objetuales para emitir ruidos insospechados, pero al no estar grabados, hoy son sonidos perdidos.



decía "es mi misión y me parece que es una buena misión en vez de bombas de mano tirar cascabeles". Él mismo explica cómo saltaba de esta idea a la acción "[L]os compraba por gruesas y los tiraba al público después de mis conferencias [...]. He llegado a sembrar cascabeles por el mundo esperando que apareciese al fin el deseado árbol cascabelero [...]. Esa boca rasgada que tiene cada cascabel lleva la curvatura de la sonrisa -risa con boqueras-, y pone rumbo de fiesta donde quiera que suene" (AM, p. 552).

Desde 1923 hasta finales del año 1931 Ramón esgrime su arte oratoria usando el formato de conferencia "habitual" en espacios culturales, pero contraviniendo su sentido, cosa que crearía reacciones a su favor y en su contra "Una de las cosas que más irritan en mí es que decompongo la seriedad y tiesura de los otros –sus chaqués y sus levitas" (AM, p. 382). Así innova añadiendo la sorpresa visual de prestidigitador e impactando con pequeños giros semánticos sobre el formato convencional de la plática. Los diferentes objetos que forman el *atrezzo* del género conferencia son motivo temático para la misma, como es el tradicional vaso, botella de agua o sifón, la mesa, la silla, o la luz, revisadas de forma poética "Las lámparas de los conferenciantes, que se encienden a las siete de la tarde, proyectan una luz entendedora y confidencial, teniendo la escena una emotividad de hondo sentido teatral, de tertulia y decencia, de té mundano y parlamentación socrática, con el pecho desnudo". En otro efecto brillante utilizó una lucerna con vela sobre la mesa avisando que era por prevención en el caso de fallar la instalación de luz, y en un momento se comió la misma (ya que era en realidad un plátano inserto en el candelero). Su amigo el escritor Soiza Reilly recuerda una intervención análoga;

Luego, cuando en su conferencia leyó a la literatura moderna, apagó la vela. Hizo encender, poco a poco, las luces eléctricas – gradualmente – de generación en generación. Al hablar de sí mismo y de sus discípulos de Pombo, todas las lámparas del teatro se iluminaron con locura. Y continuando su discurso, Ramón tomó en sus manos la vela apagada y la empezó a comer golosamente. (La parte que había encendido era un trozo de cera; el resto de la candela era de azúcar).

- En ese momento casi ocurre un percance – me cuenta Ramón con su humorismo inimitable. –

Un chulo, desde la platea, me apuntó con una pistola, mientras preguntaba a los espectadores:

- ¿Y qué: lo mato?

(Este hombre nuevo es para mí un descanso. Es un Hombre-Circo. Es el único literato español que está en las doce...)

*Caras y Caretas* (13 de julio de 1929)

Ramón describe en *Nuevas páginas de mi vida* (1957) cómo el vaso de agua tuvo especialmente anécdotas metaconferenciales pues fue variándolo con diferentes líquidos. Cita por ejemplo la que da en 1916 pidiendo que se sustituyera por vermouth (que no se le ofrece hasta años más tarde regada con gambas por el Ayuntamiento de Bilbao). Otra sobre el romanticismo en el sótano de un hotel en Buenos Aires con coñac y café, la siguiente en Andalucía con una botella de manzanilla, "Señoras y señores –dije entonces, dirigiéndome al público–, yo he contratado esta conferencia a base de manzanilla para dar más elocuencia a la pintura de 'Goya y su tiempo', y noto que frente a mí sólo hay la consabida agua de los oradores insípidos".

Otro elemento recurrente del conferenciante como es el pódium o estrado es también señalado, como recuerdan Molina (2006) y Ventín Pereira (1987). Ramón indica nuevos monumentos más allá de "erigir personas muy parecidas entre sí sobre taburetes mas o menos altos de piedra y mármol" que son una "especie de director de orquesta sin músicos ni auditores", diseñando monumentos modernos. Así concibió el

imaginado a la radio, que tendría el altavoz más potente del mundo y vendría a ser como un vitáfono o sonido de la vida, frente a los estafernos mudos de las estatuas de los grandes oradores, que de conocer este monumento, los "esculturizados" aprovecharían para lanzar el mayor discurso de su vida. Para evitar esa mudez e inmortalidad solemne de la estatua, Ramón desvistió en 1921 la escultura de bronce de Carlos V que preside la puerta de Goya en el Museo del Prado, con el soldado desnudo a sus pies, demostrando que "ya no era el Gran Emperador, sino el hombre... en un pugilato cuerpo a cuerpo", aún hoy la escultura nos da la bienvenida nada más subir la escalinata del museo, armada con su recubrimiento original.



Ramón retratado junto a la figura de Carlos V desnudado en el hall del Museo del Prado. De su libro *Automoribundia*, 1946

Los actos singulares que Ramón realizó esos años fueron ejemplos primigenios de arte performativo y conceptual en España<sup>20</sup>. Baste recordar las visitas guiadas por el Museo del Prado que Ramón realizó a oscuras, casi a tientas. Unos recorridos experimentales iluminados por la luz misteriosa del candil, cuyo farol simbólico dejaba entrever otras realidades y otras sombras en los cuadros. Habría que imaginar a Ramón disfrazado de fantasmal guía nocturno de la pinacoteca nacional. Este extraño panorama con la luz titilando hizo efectos maravillosos en el público. Ramón cuenta cómo hizo el comentario de guía a la escultura policromada de *María Magdalena* de Pedro de Mena, que aparecía entre destellos de luz y misterios móviles de la llama dando nuevas sensaciones asombrosas, como "una mujer en pleno delirio, vestida solo con el largo camisón de dormir" (AM, p. 396).

La práctica de modos de vida, ensayadas desde un teatralidad anclada en lo real son en Ramón textos que se materializan desde la página al cuerpo, recorriendo la biografía e intrahistoria personal, convirtiéndose en su personaje literario encarnado por un soplo mágico.

---

<sup>20</sup> Acciones que se han desarrollado más adelante con artistas como Valcárcel Medina o Eugenio Ampudia en un papel conceptual estos últimos de mediadores, ejerciendo la crítica institucional y conservando un humorismo semejante, a la par de fresco y radiante.

Dentro de las acciones protoperformativas de la vanguardia española<sup>21</sup> se han identificado y descrito algunas de las conferencias ramonianas más famosas. Estas tenían nombres como "Conferencia torero", "Conferencia Napoleón", "Conferencia Farol", "Conferencia de medio ser" (mitad pintado de negro y la otra mitad de blanco), o "Conferencia jazz" (todo de negro) de la que hablaremos con detenimiento. A ellas se sumarían las de Goya o la del Greco tocado con ferreruelo y gola, frente a una reproducción que manda hacer de *El caballero de la mano en el pecho*, y que mediante un artilugio distendía el brazo después de tenerlo en cabestrillo durante siglos. En 1928 encontramos "Una conferencia (frágil)" que impartió en el Instituto-Escuela de Madrid, en la que hizo referencia al vestuario del conferenciante.

Sacó de la maleta un cuello de pajarita en el que llevaba apuntados, según nos dijo, los motivos de su charla. En un breve preámbulo nos aconsejó que no usáramos nunca, como él, una corbata y un pañuelo de pintas, pues era sumirse en una incertidumbre que nos hacía dudar si llevábamos la corbata en el bolsillo y el pañuelo por corbata, incertidumbre que producía una desorientación en toda nuestra vida, y el problema se tornaba trágico cuando la corbata comprada tenía las pintas bizcas.

*El Sol* (6 de mayo de 1928)

Pero puede que las más famosas fueran en su día las conferencias apodadas "maleta"<sup>22</sup>, que desarrolló en el verano de 1931 con motivo de su viaje a Argentina. La capital era el paraíso de la conferencia, la meca de la oratoria "El conferenciante es una ilusión en Buenos Aires, pero él debe saber desvanecerse como una ilusión (...)" En seguida de comenzar una disertación, si se ha acertado con el tono de atención del público, se siente una afluencia verbal y espiritual como en ningún otro sitio, y pronto –a los diez minutos– hay una confluencia rayana en lo mágico entre el escuchar y el decir, como la reunión, en el delta, del río y del mar" (AM, 1949, p. 147).

La esencia de la idea ramoniana la definía perfectamente este pertinaz comentario en prensa, acuñando el apelativo de "conferencia metafísica".

Ya se sabe que las conferencias de Ramón tienen mucho de humorismo experimental. En el fondo hay una fina burla a la solemnidad de la disertación académica y un respeto delicado para la poesía de las cosas cotidianas. Ramón que empezó utilizando para sus charlas un modesto maletín de conferencia transitorio, lleva ya una maleta de viajero de las ideas. Mejor dicho, de las metáforas. Él puede llamarse a sí mismo el inventor de la conferencia metafísica, puesto que todas sus conferencias están compuestas de metáforas vivas, llenas de gracia, de lirismo y de delicia contemplativa. Así, ayer extraía de su equipaje las cosas de la vida diaria, compañeras de nuestra vida y de nuestra soledad, que, al pasar por el comentario del escritor, cobran sus valores ideales dentro de un esquema de auténtico humorismo. Las bolas de los pasamanos, que sujetan la aspiración traslaticia de las casas, los plumeros, aves silenciosas de las habitaciones, la diosa del dolor de cabeza, que es la verdadera escultura de la calle, el martillo, signo de la perdurabilidad y de la insistencia.

Con el poder de síntesis que tiene toda la obra del gran escritor, Ramón hizo resaltar con ingenio, sutileza y ternura la vivacidad de las cosas, pero, al mismo tiempo, reivindicó la naturaleza ilusionista de la conferencia, que primitivamente debió de ser una especie de juego de manos, hasta convertirse en un juego personal de ideas. En realidad, el precursor del conferenciante es el sacamuelas y el prestidigitador. Y aun encontramos en los juegos metafóricos de ayer el exponente de amor y contemplación que siente el hombre célibe por las cosas que le rodean, amigas e inspiradoras de su soledad.

*El Sol* (10 de diciembre de 1930)

---

<sup>21</sup> Para conocer las proto acciones de arte sonoro y performance españolas protagonizadas por Ramón, Dalí, Lorca, Neruda, los Ultraístas, Porveniristas o las Sinsombrero consultar Molina Alarcón, M. (2008). *La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)*.

[https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup\\_investigacio/textos/docs/miguel\\_molina\\_la\\_performance\\_avant.pdf](https://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf)

<sup>22</sup> "A fin de ordenar en lo posible ese mundo barroco que bulle a su alrededor, ha inventado un sistema expositivo del que se reserva la patente: la conferencia-maleta" Guillermo de Torre (*Sur*, 1931)

Pese a quejarse del poco material del que hacía gala, Ramón usó un sin fin de elementos en sus charlas. Según sus palabras la conferencia era una invitación a la locura, y así lo ejemplificaba, con un martillo en mano rompiendo de golpe algún objeto cursi que traía en mano. La aduana le causó más de un problema pues no sabían qué tipo de profesión ejercía y siempre era un caos aplicarle la tarifa.

Yo no he tenido nunca mucho material –me ha dicho con tristeza-. Los grandes ilusionistas han tenido siempre la obsesión del material. Yo sólo he tenido, entre otras cosas, las anillas mágicas. Pero yo he visto un chaleco maravilloso que cambiaba en pocos minutos de color y pasaba por todos los del iris. Y también vi una corbata del mismo privilegio. He actuado siempre con un material muy malo. Tenía la bandera y alguna que otra chuchería del ilusionismo. En otras ocasiones regalé globos volantes al final de mi conferencia.

– ¿Qué ha sido de su material?

– Lo he perdido. Usted no puede imaginarse qué problema es pasar por la Aduana el material de un ilusionista. No saben y siempre se hacen un lío cuando van a aplicar la tarifa a estos instrumentos maravillosos.

– ¿Y en sus conferencias en América?

– En mis conferencias en América yo iniciaba mis palabras con un holocausto a los dioses. Yo compraba antes un cachirimbolo muy cursi y lo rompía a golpes de martillo ante el grito terrorífico de los asistentes. Pero esto me ha producido muy malos ratos. A veces el cachirimbolo cursi tenía un hierro interior, con el que yo no había contado, y no se rompía a mis martillazos. Casi siempre una señorita me pedía luego el objeto roto y yo se lo daba.

*El Pueblo* (7 de mayo de 1949)

En la prensa se llegaba a enumerar una lista con algunos de los objetos estrella más significativos que usó el autor para sus charlas maleta. En ella se encontraban pequeños mecanos u objetos sonoros autómatas como el libro musical, la gramola o los pájaros que se activarían al darlos cuerda. Según la descripción que recogemos de *El Sol* (30 de mayo de 1928), estos eran:

a) una maleta

b) una pecera con un pez

c) una pizarra

d) una esponja

e) seis pisapapeles

f) un oso mecánico

g) un pájaro mecánico

h) otro pájaro mecánico

i) un loro mecánico

j) ventriloquia

k) una gramola

l) un libro musical que imita desde la perdiz al cuchilo

m) una vara mágica

n) una mano de goma.



Objetos-imaginaria de la conferencia, retratados por Ramón Bonet BON.  
*Nuevo Mundo* (14 de diciembre de 1923)

El escritor añade en su *Automoribundia* una guitarra a la que le quitaba la madera de su frontis y aparecían un corazón colgante, tripajos, el rayado de las costillas y la dorsal al fondo. Guillermo de Torre comenta que Ramón usaba el chiflo del afilador con el cual evocaba la música más remota del hombre Neanderthal "Sin contar algunos otros experimentos en los que manipula libre de elementos extraños, a base de su garganta; tal esa imitación de un gallinero" *Sur* (1931). Al listado de instrumentos se suman peones de música, un plumero amarillo, un despertador, un candelabro de velas ante el que surgía Gerardo de Nerval o los anillos del diablo (que compra en Berlín). Como las interrupciones son penosas para el orador que parece no sabe qué va a decir "Ramón evitó este peligro haciendo sonar una gramola en esos terribles instantes" *El Sol* (30 de mayo de 1928). La pausa para beber se hizo igualmente entretenida en otra ocasión cuando una botella de agua fue sustituida por un botellón suizo que al levantarlo sonaba con un tiempo de aria.

Los finales en las conferencias son importantes, así Ramón cerraba su discurso dando el punto final colocando una canica roja sobre la mesa. El escritor empleaba recursos de mago ilusionista y las bolas mágicas eran parte de este juego fantástico, si no eran de cristal servían otras, como la bola de plata, el cojinete de bolas, la simple pelota o las que se encontraba diariamente en la vida doméstica como los pesados objetos pisapapeles. Recuerda en *Automoribundia* "Otra greguería celebradísima fue la de la bola de la escalera. Yo he hecho efectivas –dijo– todas mis deudas de infancia. La bola de la escalera nos deslumbraba cuando íbamos al colegio y cuando regresábamos. Hoy, tras profundos estudios, he llegado a esta conclusión: la bola de la escalera es el pisapapeles de la casa. Si la casa no tuviera esa bola en la escalera se la llevaría el viento". El autor recuerda un final con balones aerostáticos amarillos especialmente festivo "al final solté cien globos hacia la sala con su greguería autógrafa colgando del hilo de cada uno, y durante mucho tiempo he encontrado gente que guarda aquel papelito amarillo y me repite el texto de las que le tocaron", un regalo especial para la conferencia cuyo título era *La Greguería*. En sus anotaciones treinta años después de la conferencia greguerística dada en Sitges, señala que los críticos definían las greguerías como "poesías en obletas", "filosofía bailable", "huevo de Colón", "burbujismo", "microideas", apuntando "he luchado mucho por ellas". La fe de Ramón era que permaneciesen más allá que otros acontecimientos, incluso que sobrevivieran a sus novelas, tal y como sucedió finalmente. La pasión por la metáfora

fue su bandera "Una metáfora bien creada no se borrará nunca. Los siglos que se tragan los sucesos históricos en dos líneas no disuelven el hallazgo de una buena metáfora... Hay un momento en que el mundo lleno de metáforas se queda uno en seco sin ninguna, momento desolado. Mi mujer sabe lo que es entrar en greguerías. No hablo... Miro al vacío"<sup>23</sup>

Al listado de acciones greguerísticas y objetos risueños que lanzaba al aire de sus charlas, habría que sumarle los *alter egos* un tanto siniestros de época decimonónica que tanto gustaba. Como un muñeco con chistera que apodó "el crítico" porque se oponía sistemáticamente a todo lo que Ramón hacía. También usó una cabeza de pim-pam-pun "con algo de buzón de los niños", un biberón, las muñecas rusas, un pie disecado, la caricatura de un crítico de arte, un aparato para cazar alondras, un almanaque perpetuo, un libro con trampa, un martillo, el cartel de "No tocar: peligro de muerte", la diosa de las muchas manos o la impresionante cabeza frenológica<sup>24</sup> con el dedo apuntando sobre los diferentes centros frenológicos "sobre cuyos casilleros numerados ponía la peluca blanca de la experimentación".

Sacó después de la maleta la cabeza frenológica; la cabeza llevaba las inscripciones sólo en un lado, como casi todas las cabezas frenológicas.

Ramón nos dijo los usos de esta cabeza.

Dijo que las divisiones le servían para hacer estudios cuando le aquejaba un dolor de cabeza, y determinar, por el lugar del dolor, si le dolían las esperanzas, el sentido moral, etc. lo malo es que como la cabeza solo tiene divisiones escritas en el lado izquierdo, cuando le dolía el derecho no sabía de qué sufría y se sumía en un mar de hipótesis.

Otro uso de la cabeza frenológica era el estudio de la cabeza de sus enemigos, cuando quería pegarles en ella, pues le ayudaba a calcular el sitio dónde debía pegarles: nos aconsejó no pegar a nadie nunca en el lugar de la cabeza donde está localizada la excitación, y recomendó, en cambio, el golpe en el sitio de la memoria, pues así nuestro enemigo no se acordaría de que le habíamos pegado, y hasta olvidaría que era nuestro enemigo.

*El Sol* (6 de mayo de 1928)

El escritor empleó una maleta más grande cuando la ocasión lo requería, haciendo la "conferencia baúl". Así pudo sacar una muñeca de goma hinchable parece ser que habladora o sonora, pues según escribe empleó una "reluciente sirena valiéndome de una combinación de micrófonos y aparatos especiales de radio que produjeron sensación". Si en este punto usaba la muñeca amplificada o sirena electrónica, en otros casos va a usar el pequeño micro solitario como trampantojo pues no estará enchufado a la corriente. Ramón hablaba frente a él y en su efectismo de escucha remota hacía que la gente irrumpiese en aplausos ya que parecía retransmitirse simultáneamente a otras regiones de España.

---

<sup>23</sup> Ver sus notas sobre la "Conferencia Greguería", en Lecture Notes Box 3, Folder 10 Ramón Gómez de la Serna Papers, 1906-1967, SC.1967.04, Special Collections Department, University of Pittsburgh.

<sup>24</sup> La cabeza frenológica se inventó en el s. XIX, en su momento esta escultura de apariencia médica servía para el estudio de la relación espíritu-materia a través de las regiones del cerebro generando una pseudociencia llamada frenología. Esta afirmaba la vinculación del carácter y rasgos psicológicos con la forma del cráneo, cabeza y facciones.



Baúl de Ramón con objetos varios, en Pombo.

Ramón lamenta no haber intentado una conferencia final vestido de *clown*, pero no se atreve porque entonces sería la última, la más conmovedora "mi cadáver de Doctor que se vistió de payaso hubiera flotado siempre en el río del aire americano". No obstante el traje de médico lo llevará literalmente, pues así fue como apareció en una ambulancia que le prepararon para llegar al hospital, donde le esperaba el cuerpo de jóvenes médicos de Chile con el banquete que le ofrecieron. El montaje clínico comiendo con bisturís en vez de cuchillos fue, según cuenta el autor, "algo macabro, frenético y divertido, en que la pechuga de gallina sabía a otra cosa y los tomates sabían a corazón".

La última conferencia la ofreció en Madrid, en 1949, invitado por el Ateneo. En el fondo de la sala pensaba colocar una lámina impresionista pintada por él mismo. En entrevista para un periódico local desvela sus intenciones;

- ¿Sobre qué motivo arranca su conferencia?
- Arranco de la magia de la literatura, que para mí es ese prodigioso ilusionismo sin material de los escritores que, sin actuar sobre algo concreto, crean lo maravilloso de la literatura, dueña del mundo.
- ¿Qué contará en ella?
- Entre otras cosas, mis experiencias de circo. Y un consejo de guerra en el Circo Hagenbeck...

Luisa, su gentil esposa, está pasando malos ratos con las palabras de Ramón. Ella quería, con intención deliciosamente infantil, que su marido no hubiera dicho esas cosas, y así sorprender al público. Tiene Ramón un gracioso ceceo andaluz, y tanto él como su esposa hablan con un dulce y lento regodeo. – Nuestro amor a la palabra –me ha dicho Ramón- origina este rizar el rizo de la palabra. No soy andaluz, pero tengo un andaluz creado para mí y sólo de mi propiedad. Por ello no lo pierdo nunca.

*El Pueblo* (7 de mayo de 1949)

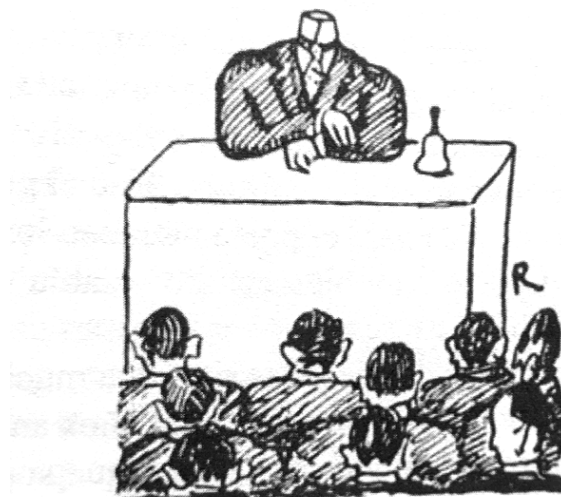
Para la charla de título *La Magia de la Literatura*, el escritor preparó un truco que llevaba pensado tiempo atrás, se trataba de crear una réplica de Ramón en muñeco; "un torso de maniquí de cartón, vestido y encorbatado lo mismo que iba yo, con dos huecos para sacar los brazos y sin cabeza y que en el momento final me puse sobre los hombros quedando descabezado, mientras enarbolaba un *bock* que imitaba un cráneo con asa", en esa actitud cuenta que definió su idea de escritor; "un mártir que ofrece a

los demás la embriaguez de sus invenciones, pero que cuando busca su boca para beber él también, no la encuentra, porque la copa que ofreció a los demás era su propio cráneo". El gesto final de orador decapitado simboliza el mismo concepto de sacrificio cómico que encarna Ramón como juglar dramático, mártir de su audiencia.

Quizás porque la nueva era digital viene barriendo antiguos formatos inamovibles, en la actualidad Ramón nos hace comprobar el vaticinio de lo que será una nueva sociedad con predominio no tanto de lo escrito sino de lo oral, y así lo expone con claridad; "La nueva época que se inicia realizará lo que es inútil, quizás, imprimir" (OC, *Variaciones*, p. 683)



Imagen de Ramón con objetos escogidos de su conferencia, la cabeza frenológica y una mariposa.



Dibujo de Ramón, boceto de su última charla. Reproducido en AM2 *Automoribundia*, p.719



## 2. 4. Las charlas líricas de F.G.S

Un conferenciante muy relevante en su época y que traería de cabeza a Ramón fue el valenciano Federico García Sanchiz. El "otro" escritor-orador de gran fama, competidor indirecto, inventó una tipología de conferencia, la *charla lírica*, muy popular en su día. Según describía él mismo la charla contenía "sensualidades pictóricas", haciendo de la palabra oral un pincel "bien sujeto a ritmos poéticos". Durante sus largas peroratas demostraba una gran resistencia física que le permitía charlar dos y más horas sin la menor fatiga y sin beber agua, según explicaba gracias a "el instinto del ademán y del gesto, que debo a mi casta Valenciana".

García Sanchiz es un mago. Nos lleva con su palabra desde China a Holanda, nos pone a pelear gallos en Filipinas o a recorrer la pampa a caballo, a danzar un minuet o a patear un charleston, nos contrita o nos hace reír. Es el creador de un arte nuevo: la charla lírica. Ya no teneis ante vosotros al pesado conferencista que desde el principio os amenazaba con una mesita y un vaso de agua. Él ha hecho desaparecer los instrumentos de tortura.

*Diario de Costa Rica* (22 de junio de 1927)

De Sanchiz se puede elogiar su capacidad de dicción y entonación, con dotes de actor de teatro clásico, y según contaban su manejo del público, que trataba como una novia a seducir. Fue grande la admiración que provocó a ambas orillas del Atlántico, donde le aclamaban por sus intervenciones orales. A la vuelta de dos años (1926-1927) conferenciando en Iberoamérica, su renombre era como el de Marinetti.

- Dígame ahora, Sanchiz ¿cuántas charlas habrá pronunciado en este viaje?
- Doscientas treinta y tres... En teatros, universidades, clubs, dondequiera...
- Y con un éxito excelentísimo ¿no?
- Sin precedentes, según la prensa de cada uno de los países que citábamos antes...Y hay que tener en cuenta un dato importantísimo: la entrada a estas charlas mías costaba dinero (...)
- ¿Y en Buenos Aires?
- Allí, en el curso de 1926, ningún conferenciante, ni español ni de ninguna otra nacionalidad, fue invitado a ocupar más tribunas y cátedras, culminando tanta fortuna en brindarme la inauguración del ciclo tradicional del *Jockey Club*, honor que se considera allí el mayor de todos...
- ¿Coincidió usted, durante su viaje, con alguna persona célebre?
- Sí. Allí mismo, en Buenos Aires, coincidí precisamente con Marinetti, que será todo lo futurista que se quiera, pero que es un orador anticuado, de los que gritan, sudan y beben una botella de agua...Llegó con muchísimo reclamo...Y una tarde, a la misma hora, disertamos los dos: él, en *Amigos del Arte*, y yo, en el salón del gran diario *La Prensa*...El palacio de *La Prensa* se vió invadido hasta en los pasillos, en los patios y las escaleras, formándose colas...Marinetti tenía escasamente unos sesenta oyentes...Estoy orgulloso de esto, que yo consideré no como un triunfo mío, sino de España...

*Nuevo Mundo* (9 de marzo de 1928)

Ramón y Sanchiz tuvieron varias confrontaciones públicas. Una de ellas la refriega en un banquete ofrecido al recién laureado premio nacional de literatura en 1928, José Montero Alonso. Durante el homenaje al joven escritor se ofreció por turno hablar a los comensales, entre los que se encontraban ambos. Así lo relata la prensa;

Cuando todo parecía inteligentemente ultimado, Ramón Gómez de la Serna se levantó a rechazar unas palabras de García Sanchiz con las que éste había aludido a lo que el orador consideraba un tópico intolerable sobre determinadas y supuestas flaquezas de los componentes de cierta minoría selecta. Apoyó Ramón su réplica en los vivas que Insúa invitó a dar a la mujer, afirmando que los escritores de

La Gaceta Literaria hubieran contestado a los vivos con mucho gusto. Finalmente, García Sanchiz contrarreplicó, terminando el banquete en un exaltado ambiente de controversia.  
*El Heraldo* (12 de enero de 1929)

Ramón expresa su justificación y defensa de sus colegas artistas al día siguiente: "estaba mi deber de reaccionar contra un tópico que tiende a ser disco perpetuo en los ágapes literarios, arremetiendo contra los 'vanguardistas', que es como se llama ahora a los 'modernistas' de antes, quizá en espera ya de que adquiriera otra variación el nombre con que agarra el mismo odio plebeyo a los nuevos reformadores". En la columna vecina se expresaba Sanchiz directamente contra Giménez Caballero, a quien acusaba de ser el tribunal supremo de selección, monopolizando el reparto de títulos de aptitud y criterios de valoración a cuantos se movían en el mundillo literario "Predica Gómez de la Serna la unión de todos y el respeto a los escritores del bando contrario. Sus manifestaciones me obligan a salir de la vaguedad de las mías, a concretar mi acusación: de la manera más precisa señalo a La Gaceta Literaria, que, en su deseo de fraternidad, ha comentado así la concesión del premio a Montero Alonso: Este año se ha otorgado el premio nacional de Literatura a un torpe escritor anónimo del montón, a quien parece que la hacía falta el dinero, y la han dado esta limosna" (...) Ramón Gómez de la Serna, noblemente, vino a mí con los brazos abiertos, y diciendo que había que ir a la cordialidad, que en La Gaceta no se me quería mal a mí..." *El Heraldo* (14 de enero de 1929)

Sanchiz elogiará la oratoria de Unamuno, Fernando de los Ríos u Ortega y Gasset, del que dirá que es "Perfecto. Quizá demasiado perfecto. Cada discurso suyo un pavimento de mármol sin estrenar". Pero despachará a Ramón con la siguiente opinión "Es una humorada que podía ser divertida... Gómez de la Serna, tan interesante en varias de sus actividades, acaso no posee la soltura ni la oportunidad indispensables a su espontánea vocación "clownesca"...". De Alcalá Zamora arremeterá contra su acento, "que le llevaba a terminar los párrafos en un bordoneo de caña rota, y la tendencia a hacer escalas de sinónimos, a envolver la idea como se envuelve el tenedor de macarrones.." *El Heraldo* (5 de junio de 1928).

Según la tesis de Afuera (2019, p. 490) que describe la oratoria de los dos contrincantes "Ambos brillantes, pero muy diferentes, eran figuras indiscutibles de la oratoria ligera. Hasta sus caminos políticos acabaron en divergencia: Ramón en el exilio, García-Sanchiz convirtiéndose en propagandista del golpe de estado del general Franco y en uno de los escritores del régimen desde primera hora". El 11 de mayo de 1930 retransmitió Unión Radio una charla lírica de Sanchiz bajo el título *La nueva estética de la oratoria*. Del mismo año se conservan dos discos de pizarra en la BNE, a través de su web pueden escucharse discursos de Sanchiz de seis minutos de duración, una bajo título *Andalucía novia del mundo*<sup>25</sup> y *Valladolid el magistrado*, en donde explica por unos instantes el cine mudo antes de que llegara el sonoro.

Es curioso cómo se señala que Sanchiz también hacía uso de sus manos, de su gestualidad particular, la cual puede observarse en unos pocos segundos del No-Do, el 6 de enero de 1958, en la Charla-villancico<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Miguel Molina me comenta, vía mail, que Sanchiz "Habla de Andalucía como una novia, pero es que él trata al público como una novia que seduce, (...) y como enlazaba los temas sin parecerse una cosa con otra, eso lo veo muy representativo de él, de lo nimio a lo grandilocuente, de lo macro a lo micro". *Andalucía novia del mundo* puede escucharse en este link: <http://bdh.bne.es/bnearch/biblioteca/Andaluc%C3%ADa%20novia%20del%20mundo%20;%20Valladolid%20el%20magistrado/qls/Garc%C3%ADa%20Sanchiz,%20Federico/qls/bdh0000168613;jsessionid=FD725C0495D6B2103E1E3B6F24340A2E>

<sup>26</sup> Ver a partir del minuto 0'55'' <https://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-783/1486246/>



Aparición de García Sanchiz unos segundos en el No-Do. Web RTVE Filmoteca Española

Federico Sanchiz, fue creador a su vez de *El Clamor*, periódico oral de Madrid, con el que fue a hacer un reportaje a Hollywood con el propósito de "Ver cómo viven y luchan en aquella gran ciudad cinematográfica los artistas españoles". Allí no pensaba dar charlas ni interpretar películas habladas, sino más bien, mapear la situación en pos de localizar las posibles ventajas de ese invento nuevo, del que renegaba.

Ante todo, estudiar la vida íntima y aparente del mundo cinematográfico, hacer el gran reportaje de Hollywood que hoy es una de las actualidades más interesantes e imperativas. Ver cómo viven y cómo luchan en aquella gran ciudad cinematográfica los artistas españoles y, finalmente, contar después en el mundo de habla española la verdad. El momento es, en efecto, para el idioma y el arte de España de una gran trascendencia ante el cine sonoro y hablado. Conviene no engañar ni engañarnos: estudiar a fondo y con vehemencia patriótica el magno problema calculando todas sus posibilidades y señalando todos los obstáculos. Y a esto va *El Clamor* a Hollywood.

Sanchiz, F. G. *La Gaceta Literaria* (15 de noviembre de 1930)

Un año más tarde Sanchiz ofrece unas charlas en el cine Urquinaona de Barcelona, junto al estreno de un film documental sobre Hollywood. Su intervención con la pantalla de acompañante, proyectando imágenes, es recibida con éxito.

Sus últimas charlas han versado exclusivamente sobre cine. Nunca pues, como ahora, cabe decir con más propiedad que han sido sesiones de cine hablado. Pero hablado con tal fluidez, belleza y estilo, que si el cine hubiese de hablar siempre por boca de García Sanchiz, no habría de pesarnos, como nos está ya pesando, que se haya hecho dueño de la palabra.

Su fuerza descriptiva es tal, que solo es comparable a su sagacidad observadora. Ambas facultades forjan en nuestro intelecto la visión exacta de los hechos o ideas que relata.

Oír a García Sanchiz una descripción de Hollywood, es visitar Hollywood. Hemos visto con él la ciudad, sus calles, sus pintorescos alrededores. Conocemos su estructura, el emplazamiento de los principales estudios, la vida frenética en ellos, la odisea de los extras, la ruda tarea de los artistas. Hemos visitado las mansiones de las más destacadas estrellas, conocemos sus costumbres, sus caprichos, sus rarezas –innumerables– y hasta algún que otro secreto.

Nada ha quedado por ver ni admirar.

*Popular Film* (28 de mayo de 1931)

Si pensamos que años antes, Ramón había puesto su foco de atención en Hollywood<sup>27</sup> con *Cinelandia*, desde una óptica también descriptiva de la ciudad y sus gentes, pero de una manera fantástica y psicológica, en paradoja crítica, se hace patente el contraste con la visión de Sanchiz. Este escribió para la revista de cine *Popular Film*,

<sup>27</sup> La historia ha señalado que nuestro autor refutará ir al paraíso Hollywoodiense, la meca de cualquier cineasta, convencido de que la degradación espiritual se produciría ante las cifras astronómicas que se le ofrecieran, y el negocio corrompería su actividad literaria. Su visión quedará intacta en su refugio tapiado de papeles, en su estudio de clausura.

unas desafortunadas ideas en contra del cine hablado. En alusión a Goya proclamaría (errado) cómo el nuevo cine engendraría monstruos.

El cine sonoro es menos absurdo, pero siempre sus onomatopeyas, que, en resumen, esto significan los subrayados para el oído, resultan trucos pueriles, para niños (...) Da grima que se malogre el cine mudo que de ninguna manera necesitaba palabras; al contrario, debiera haber ido suprimiéndolas cada vez más. (...) Yo, cultivador de la palabra en las Charlas Líricas, no he aceptado nunca la colaboración de films, ni siquiera de proyecciones. La palabra tiene que bastarse a sí sola, lo mismo digo del cinematógrafo (...) No pienso en mis intereses, en las finanzas, al expresarme con tanta franqueza, ya que tal vez la única aplicación soportable de los talkies sea la que proporciona el espectáculo del orador, del cantante, de los solistas, en fin. En cuanto a lo demás, a Goya me remito.

Esta misma actitud volvería a repetir en otra entrevista, cuando al ser preguntado por la importancia artística del cinematógrafo, de nuevo arremetió contra Ramón y el cine hablado.

¿Qué dirá ahora el querido y admirado Gómez de la Serna? No ha mucho salió un reportero pidiendo albricias al notificar que Ramón había decidido preocuparse por la suerte del cine; y, en efecto, en estas hospitalarias columnas de ABC publicó el joven maestro unas declaraciones acerca de la necesidad de que los verdaderos intelectuales patrocinaran la industria pelicular, convirtiéndola en arte puro, y, predicando con el ejemplo, aconsejaba por de pronto la innovación de las cintas habladas. ¿Qué dirán ahora Gómez de la Serna y su heraldo, el reportero? Porque en los mismos estudios de Los Ángeles llegaron a asustarse de esa monstruosidad que supone el diálogo de unos espectros, la esgrima de unas voces mecánicas sobre el aspa lunar y el rumor de la cabina, en el carbonoso silencio del aire, nostálgico de la aterciopelada dulzura que le creaban las ya proverbiales musiquitas. Era la pesadilla de un taller de reparaciones de mutilados, donde el acero, el caucho y el celuloide sustituyen la carne y los huesos del hombre. Hollywood, no sólo se arrepintió de su desliz, sino que lo ha condenado de un modo sarcástico.

El afán de novedad, un afán emparentado con el de los horteras, siempre atentos a que no enmudezcan las sirenas de sus escaparates, conduce a ciertos escritores a jinetear en el vacío, de lo que resulta el énfasis en la nada, amaneramiento absurdo, inverosímil.

Con la mayor lealtad quisiera advertir a mi ilustre camarada Gómez de la Serna del peligro a que le expone el vanguardismo tomado como profesión. Incluso lo desacreditaría respecto de su moral, a no saber todos sus amigos, como sabemos, que Ramón es una excelente persona. Recientemente hizo Ramón el elogio de la arquitectura divulgada, mejor que creada, por Le Corbussier, y, apoyándose en un determinismo ya opaco como un profesor jubilado, afirmó que en las casas con grandes ventanales la conciencia de los inquilinos por fuerza habría de ser generosa, transparente, sigfridiana, en suma. Entonces, ¿cómo tendrá la suya el fundador de la tertulia famosísima de Pombo, café llamado por sus habitantes la cripta; el solitario que labora en una vivienda que entenebrecen despojos del Rastro, para su caprichoso dueño familiares hasta la confidencia? Derívase de la acusada contradicción la falta de homogeneidad en las ideas, y, por tanto, en la obra del paradójico teorizante, y sabido es que sin la unitaria plenitud no hay artista cabal.

ABC (13 de febrero de 1929)

Un poco más tarde entrada la República de 1931, en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía que se celebraría en Madrid para la festividad del 12 de octubre, vemos a Sanchiz anunciado entre la plana de participantes en las diferentes secciones: propaganda, convenios y protección internacional, estudios sobre producción y distribución, cine cultural y educativo, problemas que al idioma plantea el cine parlante. Según se recogen distintas opiniones acerca de las ventajas y oportunidades se suma Sanchiz que escribe "Desde luego, adherido, y con todo entusiasmo, a la idea de celebrar un Congreso hispanoamericano de cinematografía, pues urge tratar y resolver satisfactoriamente el problema de los talkies allá en la América de habla castellana y aquí en España" *Mundo Literario* (1930)<sup>28</sup>. El charlista fue llamado

<sup>28</sup> Puede consultarse la transcripción de dicho preparativo para el Congreso Hispanoamericano y sus bases teóricas en <http://www.filosofia.org/aut/001/1930ccine.htm>

igualmente para inaugurar el cine Principal Palace de Barcelona con tres conferencias según la prensa "saturadas de ingenio y sutileza". En 1932 anunciaban en *Popular Film* unas conferencias de Sanchiz sobre Rusia, (suponemos que aderezadas de algún film soviético), pero se preguntaban entonces qué imagen daría el orador de tal país.

El divo de la charla nos deleitará seguramente con sus descripciones verbales y preciosistas, con sus rasgos de ingenio, con los colores brillantes de su prosa –colores radiantes, como arrancados de la paleta de su paisano Sorolla–; pero todo esto, tan bello, ¿será Rusia, proyectará sobre aquel pueblo la luz viva de la verdad?

Nos tememos que no.

La Rusia de García Sanchiz, será lírica y graciosa como un ballet, pero no puede descubrirnos esa formidable maquinaria social que es el pueblo ruso, bajo el régimen soviético.

*Popular Film* (11 de febrero de 1932)

En la web de la RAE dedicada a los académicos de número se cita a Sanchiz, que ocupa la silla H. En la misma se cuenta que Alonso Zamora Vicente, en su *Historia de la Real Academia Española*, habla que García Sanchiz fue "verdadero inventor de una variedad de la conferencia: la *charla*, de contenido generalmente "patriótico", exaltadora de los valores tradicionales, locales, artísticos, etc., pero siempre bajo el mismo colorido de lo nacional característico". Su fama como charlista fue, de hecho, según Aguilar Piñal, superior a su vocación de escritor.

Si comparamos el discurso de entrada a la Real Academia de la Lengua<sup>29</sup> por Federico García Sanchiz, con un manuscrito inédito de Ramón titulado "Espanto de la Academia"<sup>30</sup>, podremos ver cuan diferentes eran ambos escritores. Así comienza Federico en 1940 su declamación ante los eminentes eruditos que le conceden su silla de honor.

Señores Académicos:

Sin alarde, pero tampoco en confesión y con su arrepentimiento: de la misma manera que el nombre, edad y estado, he de declarar mi oficio de parlador. Soy uno de los pocos que en el mundo se dedicaron exclusivamente a la palabra hablada, y quizás su único profesional, en cuanto a España se refiere. Porque la oratoria política, la forense, inclusive la del púlpito, y la disertación de la cátedra, y la divulgadora o de propaganda, constituyen, en suma, arma o utensilio de una actividad, ya egregia y hasta sagrada, ya utilitaria, de naturaleza y finalidad distintas a las del arte oral por sí propio. Compararíamos también discursos y conferencias con las alas y las ruedas, y no creo que haya que descrifrar el símil.

No; este vuestro servidor, a quien vosotros habéis conferido el galardón de nombrarle Académico, sintiéndose él, a más lleno de gratitud, con el orgullo que, de poder experimentarlo, tendría la planta anónima a la cual magníficamente bautizara Linneo, se consagró en lo mejor de su vida nada más que a hablar, por el júbilo del decir; y, con su caravana de vocablos, no ha cesado de rodar por el mundo entero, bastándole ellos para la existencia ambiciosa de la ilusión, la imperativa del deber público y privado, y la que suele llamarse cotidiana, que es tan exigente.

El discurso de "el pobrecito hablador", pseudónimo que portaba Sanchiz orgulloso, finaliza con un HE DICHO, Echauri (Navarra), agosto de 1940. En sus 34 páginas no alude a oradores coetáneos ni a los cafés que eran la cuna de la oratoria, pero en un momento se deja entrever otro ataque a las tertulias de vanguardia "Las reuniones madrileñas –aludo siempre a las de hace veinte años– eran reductos contra la

<sup>29</sup> Leído en la Real Academia Española, según reza la portada, el 19 de enero de 1941. Puede descargarse en el siguiente link: [https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_de\\_ingreso\\_Federico\\_Garcia\\_Sanchiz.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Federico_Garcia_Sanchiz.pdf)

<sup>30</sup> El texto completo se encuentra en los fondos de la BNE, con la signatura MSS/23197/6 Gomez de la Serna, Ramón (1888-1963). Se compone de once folios en una carpeta forrada y grabada con el título en su lomo Espanto de la Academia. R. Gómez de la Serna. MANUSCRITO

incomodidad doméstica o el resquemor profesional o cívico, con dianas de la despreocupación. Y sobre todo, la universal gritería rechazaba el propósito de ascender a la categoría de salón, pórtico o academia".

En contraposición leemos en Gómez de la Serna *Espanto de la Academia*, un discurso que escribe sin querer ser elegido ni nombrado nunca alto cargo de la lengua, ya que él pertenece a la "Academia de la real gana". Con su peculiar humorismo explica cómo grandes escritores rechazaron tal honor, y aún cita a Groucho Marx en su famoso lema de no querer pertenecer a ningún club que le acepte como socio.

Al fin tengo que escribir este artículo sincero y definitivo.

La fuerza de las academias sobre todo las que representan la lengua, el gran tesoro del verbo, viene del categórico misterio de París, de la Academia Francesa imitando la cual se fundó la de España en 1713 por Felipe V. Fue una fuerza política y literaria que concentró en Francia Richelieu reduciendo a autoridad las tertulias y las peñas de café de su tiempo (Kaiserling consideró eso de estar cuidando el diccionario como una idea ingeniosa y pícaro de cardenal). Las academias en que se congregaban Lope, Cervantes y los literatos de su tiempo tenían siempre remoquetes burlones y una forma de cháchara que la haría perdurar como si fuesen las primeras reuniones de café o botillería.

Lo malo de la gran academia con aire oficial, es que amparada por ser la guardadora del sagrario o tabernáculo de la lengua, pueda intervenir con su influencia en la libertad de formas e inspiraciones en que debe vivir la creación literaria. El tesoro que manejan no es de ellos y muchas veces no ha hecho nada para una formación y desenvoltura.

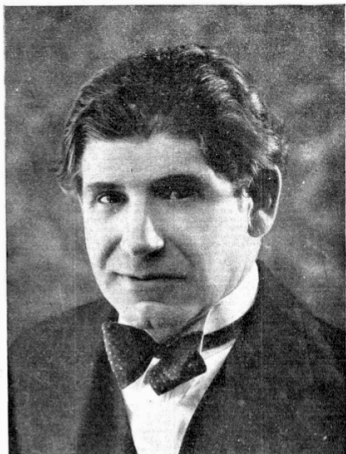
El cuidado del diccionario y sus palabras debería ser asignado a unos honrados oficinistas etimólogos y correctores de pruebas –plumeros que limpiasen su polvo y evitasen su pudrición y parasitismo– que así y con buen sueldo no pudiesen ampararse en la influencia que a los académicos les otorga su honrarse demasiado al aparecer como usufructuarios de esa gran riqueza depositada en sus manos.

Sus palabras finales sentencian una posición que mantuvo inamovible "Que les den todos los honores que quieran que yo me gozaré solo el honor ilimitado de no haber entrado, estado en que además no se pierde cierto romanticismo misterioso que es el perfume mejor de la vida. Yo soy así y así moriré. Creo en lo que creo que debo creer y no creo en lo que creo que no debo creer".

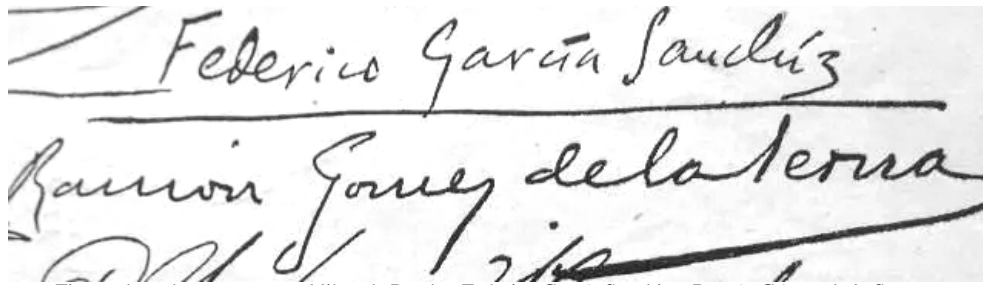
#### ITINERARIOS **García Sanchiz a Hollywood**

Conocido es de todo el mundo el éxito francés y ensuciado que obtuvo *El César*—el periódico hablado de García Sanchiz—con el gran reportaje del vuelo del Zeppelin.  
Como cualquier periódico impreso de los que siempre y accidentalmente mantienen con sus colegas guía de competencia y torero de alarde, *El César* no quiere omitir sacrificio alguno para aumentar sus medios directos de información. Y ahora, su único redactor, el oculto

En su viaje hará García Sanchiz otras visitas.  
—Me detendré brevemente en La Habana, dando cuenta con un inabundante concepto de buenas amistades, y en México, que no conozco aún y que siento casi verdaderamente no haber todavía. A amigos de los sitios llevo el propósito de volver como chérfico. Tampoco en Hollywood pienso dar charlas ni interpretar películas habladas. Mis propósitos son los inda-



Fotografía y reseña de García Sanchiz en *La Gaceta Literaria* (15 de noviembre de 1930).  
Imagen de Ramón en su despacho. *Ondas* (16 de abril de 1932)



Federico García Sanchiz  
Ramón Gómez de la Serna

Firmas de ambos autores en el libro de Pombo, Federico García Sanchiz y Ramón Gómez de la Serna.



Izq: Federico García Sanchiz dando una conferencia con la gestualidad propia del orador.  
Dcha: Ramón Gómez de la Serna en *El Orador* (1928)

## 2. 5. Ramón actor crítico de cine

Con veintidos años, Ramón actuó en una representación teatral en un papel secundario, como explica Palenque (2009, p. 25), más que secundario fue figurante. Apareció en la escena del Teatro Real en un escaqueo como mozo de taberna, según lo describe la prensa; "el Mozo está casi en continuo movimiento: lleva copas, sirve vino, las retira vacías, baja al sótano a por botellas, entra y sale de la cocina con servicio de platos y manteles, acude al reservado... En otras escenas se le sitúa quieto detrás del mostrador como simple observador". El 16 de diciembre de 1910, Ramón se deja ver en este drama social titulado *Juan José*, de Joaquín Dicenta, interpretado por el mítico actor. Al día siguiente los periódicos reflejan la obra en varias fotografías donde vemos a Ramón, el actor más joven de la función<sup>31</sup>. Ramón acababa de lanzar un año antes su manifiesto prometeico "El concepto de la nueva literatura" en el Ateneo y estaba deseoso de proyectar su nombre, tanto es así que la única frase que pronunció en la obra fue el pareado "El chico de la taberna, Ramón Gómez de la Serna" como contó en *Automoribundia* (AM, p. 247).

Casi veinte años más tarde, en 1928 Ramón vuelve a actuar. Esta vez hace de protagonista absoluto delante de las cámaras encarnando a un orador maduro e hilariante. Si en sus primeros pinitos hacía casi de personaje mudo en el Teatro Real, ante el Fonofilm se muestra barriendo con su potente voz el Madrid más polvoriento, proyectando su garganta como un animal salvaje en el parque del Retiro. Sin ese bigote finisecular, más orondo y seguro de sí, será su personaje el que se autointerprete ante el aparato. Ahora Ramón es tan famoso en la escena cultural de la época que merece la pena dejarlo grabado de cuerpo entero por las cámaras de cine.

Hay un detalle importante, ante todo Ramón se presentará como escritor (no como actor) en su cortometraje, sin cambiar su rol ni su profesión. Por este motivo puede que sus apariciones ante la cámara no fueran numerosas ya que exigían un cariz documental que le retratara más como cabeza de cartel que de extra (más adelante la televisión será un nuevo escenario que se adaptará a este cometido). En 1928 puede intuir que su salto a la pantalla con una conferencia dramatizada gracias a las pruebas fonofilmadas, sería una ocasión única para su debut como escritor retratado en celuloide. Por otro lado al elevarla a la categoría de película parlante podría no tanto competir pero sí al menos situarse en paralelo con un comediante de primera fila, su admirado Charlie Chaplin, que en esos momentos todavía recela del cine hablado.

Ramón juega con una baza a su favor en el nuevo escenario; es consciente de sus posibilidades en el medio sonoro. Triunfal en las ondas, es seguido por una masa de radioescuchas que lo venera, de modo que parte con ventaja gracias a que su voz es cinefónica. El cine hablado no se le podría resistir, le podría abrir todas las puertas y sin embargo, él mismo se resistirá a sus encantos... rechazando una oferta para ir a la meca del séptimo arte, a los estudios de Los Ángeles. La posibilidad queda pronto zanjada, Ramón no apuesta por ser protagonista o estrella del cinema. Las razones que da para esta toma de posición se encuentran en sus memorias cuando relata sus experiencias, los contactos con los actores y productores, en los que veía concesiones y negocios que nada tenían que ver con la creación artística. Como recogen (Martín y

<sup>31</sup> Lo vemos en reportajes del diario *ABC* o *Nuevo Mundo*, Ramón aparece fotografiado en la revista *Blanco y Negro* (18 de diciembre de 1920), y en *Comedias y Comediantes* nº 26 (diciembre 1910).



Albert, p. 266) en las entrevistas tardías que concedió el escritor sobre el tema del cine, encontramos opiniones tajantes rehacías al medio, como esta de 1940 "Yo no tengo nada que ver ahora con el cinematógrafo. Martínez Sierra quiso llevarme una vez a Hollywood, cuando aún no habían ido los españoles jóvenes que asistieron después, pero yo le dije que no. El arte literario que sea dueño del cine un día no tiene que ver nada con el cine actual. Veo entretanto cómo los directores se llevan el dinero que antes se invertía en nobles empresas literarias."<sup>32</sup>. Lo vuelve a repetir en sus memorias, donde reniega de una posible contratación en el cine.

¿Qué opina del cine? – El cine como complemento de cosas, como exaltación de un argumento novelesco, como biografiador vivificante, como muchas cosas más, me fue siempre admirable, pero yo no tengo nada que ver con él. Hasta que no se realicen los mejores y los peores azares, hasta que no se pueda filmar lo que pasa en la caja de la escalera, hasta que no se logre exteriorizar lo interior, no llegará a él el artista delirante e inclaudicante. Una vez Martínez Sierra, cuando aún no habían ido españoles a Hollywood, me propuso en el gran salón de los Ciento de Barcelona la ida a la Meca del Cine con buen sueldo y otras adehalas, y yo le dije terminantemente que se lo agradecía pero que renunciaba a ir. Siempre me negué a esa fiebre con pérdida de tiempo en grande que supone la intervención cineástica. Claro que el llamado dinero está por ese camino, pero yo no interrumpo mi modestia dedicado a la mecánica de nada, porque el llamado dinero sólo me es fatalmente necesario en pequeñas cantidades, pero aun así pensando poco en él.  
(Gómez de la Serna, AM, 1948)

Y es que su posición ante el mundo del cine fue compleja. A través de sus entrevistas y borradores que se encuentran en la biblioteca de Pittsburgh, en concreto la carpeta manuscrita titulada "Cine"<sup>33</sup>, encontramos una serie de apreciaciones negativas del mundo del *star sistem*. En su desengaño hacia el séptimo arte, el escritor denuncia la manipulación de los argumentos que provocan un mal influjo social o la estandarización sin reflexión creando estereotipos banales. En bastantes ocasiones Ramón arremete contra la mujer por encarnar las pretensiones que ve en la pantalla. Con los fragmentos inconexos de su carpeta podemos reconstruir algunas de sus ideas y analizarlas, siempre bajo el prisma de un Ramón triste ante "una fuerza corruptora, de efectos especialmente perturbadores para la sensibilidad femenina, en su dinámica de ofrecer una falsa ilusión ante las expectativas de bienestar y progreso social" (Costa, 2019, p. 309). Estas manifestaciones hay que encuadrarlas dentro de una época concreta en la vida del escritor, la de *El hombre perdido*<sup>34</sup>, que le quitará optimismo e ilusión "La vida no es una cosa si no es más que podredumbre y cine" sentenciará lapidario.

Recordemos pues que se encuentra defraudado y abandonado, proyectando una mirada desencantada con actitud de desdén ante el mundo. En sus anotaciones comenta que "el cine es una cosa más, no merece el estado de pretensión que toman algunos". Quizás no pudo reconocer que ciertamente no era una cosa más, sino un

---

<sup>32</sup> Publicado en *Cartas del Continente: viaje a Sur América*. (1945). Caracas: Tipográfica Americana. Entre los Españoles a los que se refiere están su amigos Edgar Neville o Jardiel Poncela.

<sup>33</sup> Se trata de pequeños guiones, historias y pensamientos sobre el cine que se encuentran en los documentos manuscritos que custodia la biblioteca de la Universidad de Pittsburgh, de libre acceso a través del link <https://digital.library.pitt.edu/islandora/object/pitt%3A31735060487463>. Según (Costa, 2019) "Con el tiempo, la relación con el cine se fue enturbiando, tal y como testimonian las notas recogidas en la carpeta número 1caja 20 del archivo de más de 60.000 notas manuscritas de Ramón Gómez de la Serna datadas entre 1906 y 1967 que archiva la universidad de Pittsburgh. En el contenido de esa caja número 20 figuran, así, anotaciones para futuros ensayos asociados a la idea de la vida moderna, con temas tales como los bancos, la cultura del camión, el tríptico autos-velocidad-turismo y, también, el cine".

<sup>34</sup> En las páginas 36 y 37 de la carpeta, Gómez de la Serna reúne anotaciones en su característica tinta roja bajo el título de *El hombre perdido* "La vida se veía obligada a contagiarse con el [correr] de aquella película. Era necesario que lo repitiese la vida. Se dio cuenta de aquello y estudió el caso. Le preguntó a ella: -¿Ha visto una película que se titula El profesor de Universidad? A él le preguntó lo mismo. -No" (Gómez de la Serna, 1967, caja 20, carpeta 1, p. 36-37)

medio de expresión capital a la altura en belleza y expresión que la novela y la literatura. Ramón dejó incompleta la redacción de un posible ensayo sobre el cine en una carpeta de 38 fóldeos con anotaciones, recortes de prensa e ideas varias. No sabemos a qué conclusiones hubiera llegado, pero de seguro que hubiera denunciado un tipo de cine global que anulaba la reflexión intelectual. Por otro lado no sabemos si en algún resquicio pudo haberse arrepentido de no haber seguido un camino como guionista en Estados Unidos, pues le hubiera deparado quizás mayor reconocimiento y éxito<sup>35</sup>. Tal y como expone Jordi Costa, el paso de la cinefilia a la cinefobia en Ramón fue un movimiento radical complejo, aún por analizar y comprender.

Si frente a los miembros de la generación de 98 y los de la generación del 14, el escritor fue pionero a la hora de ver en el cine uno de los lenguajes esenciales de la modernidad, ejerciendo de puente entre esas sensibilidades literarias, el interregno de las vanguardias y la nueva sensibilidad, declaradamente cinéfila, de la generación del 27, la carpeta de notas para este ensayo sobre el cine también pone de manifiesto que fue uno de los escritores de la época que vivió una transformación de afectos más radical en lo que respecta al cine. La complejidad de su mirada sobre el medio en *Cinelandia*, que en ningún momento fue complaciente, parece dar paso aquí a la unidireccionalidad de una antipatía ajena a la evolución del lenguaje del medio y a su heterogeneidad de estéticas y sensibilidades. (Costa, 2019, p. 320)

Lo cierto es que Ramón pasó de ser defensor del nuevo cine (ensalzando el sonoro en la España de los años '20, dándole la bienvenida e ironizando sobre el anticuado y vicioso Hollywood en *Cinelandia*), a detractor, criticando la evolución de las películas y el mundo corrupto de su industria. Su posición ante el cine fue claramente contraria a su lado mercantil y económico, por eso Ramón rechazó la oferta de ir a Hollywood, porque según sus palabras "Se ve que ahí están haciendo un negocio y el arte no es un negocio", lo recalca de nuevo "La aristocracia ve el cine con orgullo porque es el triunfo del dinero".

En su última novela, *Piso bajo*, Ramón expone esta desidia y desconfianza hacia el cine embaucador. Lo hace con un trasunto filósofo, Don Pedro, cuya hija Olvido parece florecer a la vida pero acaba en un convento. Según el autor es "la novela en prosa de la gran ilusión y de la gran inquietud". A continuación reproducimos el capítulo donde el cine aparece críticamente con un fondo filosófico.

Tenía programa de cine. muchas tardes y así entraba en la oscuridad de una sala en que estaba muy acompañada su propia locura.

Había establecido con los muchachos y muchachas que cada uno se pagaba su entrada.

Se conocían por las exclamaciones que lanzaban en medio de la película.

Eran engañados por ese mundo generalmente rosa, en que todo estaba solucionado en grandes y preciosas casas, en espléndidos restaurantes de noche, bodas suntuosas y papás y mamás y abuelitos de encargo.

Algo las envenenaba, sobre todo a ellas, pues ellos tenían que aguantar la ambición desconsiderada que veían despertarse en ellas.

En la locura de Olvido había combustión de películas, hilos de destinos subterráneos que no podría olvidar.

Algún muchacho se rebelaba contra todo aquello y a ella no se la había podido olvidar la rencilla de un joven, noble y enamorado, que ante uno de esos galanes apuestos y de rostro cruel, que se llevan a las mujeres, dijo en un momento de desahogo:

---

<sup>35</sup> La pregunta de por qué Ramón no consideró su futuro en el universo del cinema es posible plantearla pero no así tanto responderla. Visto con retrospectiva por cómo trató crudamente el medio al final de su vida, no sabemos si se arrepentiría mínimamente de su decisión. Seguramente no, conociendo su fidelidad a la literatura por encima de cualquier arte, pero la decisión le costó vivir de manera precaria y muy aislado en su casa Argentina.

- ¡Lo que me gustaría que una mujer me dejase por un hombre como éste! Me curaría de ella y del amor para siempre.

Don Pedro, que oía sus comentarios cuando volvía del cine, iba a ver la película de la que la había oído hablar para saber qué atmósfera la ofuscaba.

En la sala mediatronda, iglesia de su reflexión, se asomaba a un mundo lujoso y engañoso en que está seleccionado hasta el que abre la puerta del ascensor.

¿Cómo demostrarla, siendo tan meridiano todo -tanto bajo la luz del día como de la noche-, que todo eso era excepcional, hijo de la fantasía de la realidad, gracias a los empresarios llenos de oro?

El pobre padre la veía huir en raudos automóviles con gánsters agarrados a la ametralladora del volante, pero sonriente pensaba cuando había acabado la película, que en su Madrid no había aquella acechancia, ni aquellos tipos ni aquella despepitada luz.

Don Pedro, sin saber lo que significaba aquella niña modernista, iba al cine para encontrarla alguna explicación.

Se iba sólo para entrever mejor lo que le podía suceder a su Olvido, pero salía defraudado.

Sentía lo que de gran piscina de pecadores había en la gran sala. Todos iban a darse un baño de oscuridad, sintiéndose no responsables en lo que allí sucedía.

Aceptaban aquel mundo que les habían preparado con ensañamiento, apretados por todos lados gracias al despilfarro hecho por los preparadores.

Se verificaba una operación secreta, en traición a muchas cosas y en espera de otras, turistas todos en un avión inmenso.

Cada uno bien metido en su sitio, componiendo la gran sombra.

Don Pedro quería saber cuál podía ser el destino de su hija en la pantalla esclarecedora. De algún modo, al fusionarse con la protagonista, aparecía en otras ciudades, en fiestas que la había prohibido, entre hombres temibles que desconocía, pero que tronchaban la delicada cintura de otras jóvenes.

Su hija, desde luego, soñaba según las lecciones de aquellos sueños, era empujada hacia ellos y el pobre señor era como el abandonado supremo.

A veces miraba al de al lado y le sorprendía riendo la aventura.

No mandaba, no podía nada contra aquel mundo tan real, tan coloreado, tan de bulto, que parecía verdadero, ¿verdadero? Verdadero o falso era el que influía en su hija.

Ninguna tentación de hombre nacido de mujer equivalía a aquella tentación luminosa que se producía entre el silencio de todos.

Era una escapada vergonzosa que él hacía hacia el mundo de todos, hacia la feria llena de globos de colores, con camareros obsequiosos, con nuevo menú siempre.

Frente a aquellos grandes argumentos no tenía argumentos para contenerla, pues ella se entregaba a aquel lujo de detalles en que el amor estaba unido al crimen.

Una gran iglesia laica llena de vacío, predicaba los caminos rápidos, los enloquecimientos precipitados, y necesitaba que la mujer joven -muy joven y muy bella, seleccionada entre millones- enardeciese el film.

Era la única aventura de don Pedro y sentía rubor cuando repetía su inmersión cinematográfica por la tarde y por la noche, encontrándose como en distintas casas malas con rostros que le eran conocidos porque habían estado en la otra sala también.

-Quizá ellos -se decía don Pedro- están tan desorientados como yo y quieren guiarse de la misma manera o no tienen hijas y pueden atracarse cuanto quieran de películas.

Su hija había visto todas aquellas novedades antes que él y por eso le ganaba en malicia.

No se sentía intolerante, pero se daba cuenta del empedernimiento que iban creando aquellos alegatos llenos de superabundancia, con los mejores y más pagados actores y actrices del mundo, que vencían la convencionalidad del teatro hasta hacerlo verdad, fuese o no fuese verdad.

Inútil discutir. Don Pedro se metía y remetía en su asiento como si quisiera desnacer, y le indignaba que, en medio de todo aquello que veía, era el folletín resucitado y el paganismo que echaba los pies por alto.

No podía decomisar a gritos lo que sucedía con evidencia de descaro; allí se entraba en un amasamiento de destinos, señalados por la fortuna o la desgracia, que había que aceptar como la fatalidad de ser aplastados por un automóvil de gran marca.

Por de pronto, mientras se celebraba el espectáculo, el silencio tenía que ser absoluto, tragando luz por la sola espita de la pantalla.

Se presentaban las pruebas en contra o en favor de la época, pero que no servían para nada porque no se podían llevar ante ningún tribunal.

Se veía que no podían hacer nada los padres, ni los novios, ni los maridos, que era inútil intentar nada contra una propaganda universal que ponía inyecciones de cineína a cada espectador. Había llegado la hora lenocínica de la Humanidad. Daba muchos millones aquella explotación disimulada.

Pero el momento de más abroncamiento era cuando salían de la sala recién encendida después del *End*, que parecía un amén al revés.

Don Pedro quería avanzar, huir de lo vergonzoso y ameno que habían visto todos, clientes de misteriosa peluquería china del cine, pero la salida era la condenación depuradora, el purgatorio de la paciencia en la impaciencia.

Todos se veía que volvían de otra vida, a la vida corriente, tomando un aspecto serio, displicente, de no cómplices de lo que acababan de ver.

Don Pedro salía, por fin, pálido y desolado, a la calle, en que parecía haber llovido, cuando no había llovido, disturbado por las farolas, encontrando cochambrosas sus calles y mirando las iglesias como cluecas abandonadas, llorando y metiéndose rápidamente en la cama como herido por ese destiempo y esa realidad en que quizá Olvido estaba viviendo ya.

(Gómez de la Serna, *Piso Bajo*, 1961, pp. 106-11)

En la carpeta de legajos de recortes y anotaciones póstuma que dejó incompleta, Ramón señala algunos aspectos relacionados con la "Estética del cine", como así titula. En ella encontramos algunas ideas sobre su ambigua relación con un supuesto realismo cinematográfico que desea desmentir la convención fingida. Ramón rechaza este nuevo realismo que no cuenta con el artificio y pretende que no veamos la falsedad del medio. Por ello reniega el cine documental o realista (pero él mismo representa en su corto la teatralidad fingida, transparentando la cuarta pared). Como siempre, Ramón busca una idea que guíe el sentido de su existencia: "El artista se debe poner frente al lienzo de la pantalla dispuesto a una originalidad y una realidad" garabatea, poniendo de manifiesto la forma intrépida unida al realismo humorístico como una simbiosis ideal.

Como defenderá en *Cinelandia* con las películas poéticas y de ensayo, Ramón piensa que el cine debe explorar otras formas de expresión, otras dimensiones, ya que aún no ha alcanzado el nivel de madurez de la literatura. En sus recortes leemos uno que seguramente le serviría como ejemplo para desbancar el supuesto realismo cinematográfico que no haría más que encubrir una falsa realidad haciéndola pasar por su fiel retrato. Copia el texto de Henri-Georges Clouzot al expresar una idea antirrealista para el cine.

Estoy en contra del realismo porque implica la coexistencia de una verdad, inclusive momentánea, con toda una construcción del espíritu, arbitrario y ficticio. Es la convención novelística por entero lo que está atravesando una crisis. En la actualidad, se apoyan sobre un realismo que no es nada más que "pintoresco". Si se alejan de ese pintoresquismo, ¿qué queda en el cuadro de los procedimientos actuales? Lo sobreal, desde luego. Y entonces se lanzan a una convención más limitada aún... Acaso se podría subrayar que el cinematógrafo, si se le quiere tomar como término de comparación con la literatura, no ha dado o casi no ha dado más que lo equivalente a la novela. Y aún le quedan muchos otros géneros que abordar: el ensayo, los cuentos, el diario íntimo...

(Clouzot, BP, caja 20, carpeta 1, p.11)

Ramón sostiene así una crítica al final de su vida contra el cine convencional<sup>36</sup> "La irrealidad realista de las películas" (BP, p. 32). En esta dicotomía escribe que la realidad cinematográfica es como "un puente roto a la mitad y de un lado del puente roto están ellos y sus fantasías y del otro los que están viendo la mentira y representan la realidad esquiva, distraída, descompuesta", puntualizando una separación que entiende negativa. "Ya es absurdo que haya salido todo un arte de esa ficción, partida por la mitad, directamente tomada del ensayo sin miramientos, no como sucede en el

---

<sup>36</sup> Sin atender al *cinema vérité* u otros modelos de cine renovador que también podría abordar. Parece que Ramón evita reconocer la valía de otros cines al margen, el cine de las segundas vanguardias.

teatro, que la convicción de lo convencional está tomada con todo fervor, cerrando el desengaño" (BP, p. 13-14). Su ataque podría haber continuado sobre todo en el momento que la televisión confunde lo real, ofreciendo todo un simulacro de mundo edulcorado "El gran documental es el cine. No puede dejarse de verlo porque en él está el secreto de la baja alma contemporánea" (BP, p. 31).

En otros textos de Ramón observamos críticas a los clichés de género que tanto a los hombres como a las mujeres se les imponen en el cine de masas. En *El Orador* Ramón imprime un modelo distinto, recreando un ser de a pie, de la calle, que acaso quiere "imponer" por la gracia de su figura anti-idealizada la verdad de su presencia corporal, dando a leer una escritura física. Ramón se literaliza al crear su personaje, su doble para la cámara. En su film también parece resarcirse de los chulescos protagonistas de los folletines cinematográficos que abarrotan las portadas de las revistas populares, haciendo suspirar de la misma forma a ingenuas muchachas. Esos varones altivos, falsos héroes y *cowboys* aventureros que se reproducen sin cesar, tanto en la ficción como en el mundo ordinario. Ante estos roles de género y hastiado de tanto varón perfecto inmortalizado por el cinema, Ramón va a escribir contra ellos. Va a encararse contra una imagen creada y estandarizada en la pantalla que produce réplicas exactas, describiendo el efecto que causa en el espectador.

¡Ya está la explicación del éxito de ese caballerete! Que es un tipo de la época, que es el ser entre malogrado, trasnochador y lleno de osadía que representa a muchos otros. ¿No sería por lo mismo Rodolfo Valentino sólo otro tipo del momento, el tipo deshecho por dentro que presenta una última arrogancia cerca muy a propósito para los sentimentalismos? (...)

La luz se hace en la sala. Ahora vamos a ver quiénes nos acompañan en el trasatlántico de unas horas, y al volver la cabeza vemos que toda la sala está llena de tipos por el estilo del caballerete de la pantalla, quizá unos porque se parecen de verdad, otros porque se han dejado el bigotito así, otros solo porque quieren parecerse y otros porque el rodillo del cine, pasando durante media hora por sus rostros, les ha improntado un rostro parecido al del film.

*Nuevo Mundo* (21 de septiembre de 1928)

De igual modo ensañado, encontramos en *Cinelandia* una acusada sexualización de la mujer que la señala como culpable objeto de deseo. Toda la ciudad venera la forma superficial de vida y de irreverencia que muestran las actrices con frialdad empoderada, idolatrando su atractiva y lejana belleza. La mujer cinelandesa desdeña y supera todas las dificultades gracias a su soberbia egolatría. Solo hay un momento de excepción en la novela donde explícitamente se le concede a la mujer verdad y no se la reprueba, "pero junto a las alegres mecanógrafas de ninguna máquina y de ninguna oficina hay mujeres bellas y cansadas, más que viejas y maduras, cansadas, muy cansadas..." (1923, p. 126).

Ramón critica la encorsetada función femenina en las películas mudas. Ellas siempre cumplen el rol retenidas en un segundo plano, impasibles ante los argumentos machistas que la imposibilitan a la acción. Por ello se queja de las películas que frecuentemente dejan a la mujer en el papel de objeto-pasiva.

Quiero protestar de esos hechos absurdos que contemplamos en el *écran* todos los días. Es inadmisibles que cuando ese caballero entusiasta, noble y enamorado, lucha a muerte con el bandido, que puede matarle en una de esas vueltas de la pendencia, en que el perro malo queda encima del perro bueno, la protagonista, que contempla el suceso, permanezca impasible, llevándose sólo las manos a la cabeza.

El cuchillo o la pistola brillan en el puño estrangulado, sin acabar de desgajarse, y, sin embargo la mujer por la que lucha a muerte el hombre generoso, no sale a la defensa de él, no decide la lucha con sus uñas y sus mordiscos, y eso que el otro es un forajudo espeluznante.

Claro es que ella sabe que han de llegar los policías norteamericanos, en sus motocicletas rastreras, bajetonas, en cuclillas de la velocidad, disparados a través del bosque sus farolillos de sereno; pero aun con eso no puede quedar disculpada la impasibilidad de esas mujeres que no hacen nada por decidir la victoria y ayudar al hombre modelo contra el estrangulador salido de la noche.

*El Sol* (8 de enero de 1928)

Rodolfo Valentino que fue el actor más cotizado y amado por un público creado a medida según la factoría norteamericana peliculara, deleitaba con afilados ojos a las damas y al público sumiso. *Gigoló* de la pantalla muda fue el protagonista de exóticas aventuras travestido de torero, con turbante o con peluca de Luis XIV, alzándose victorioso con el trofeo de alguna doncella. Muy de cerca pero con otro estilo diferente le seguiría Antonio Moreno<sup>37</sup>, un auténtico *spanish lover* de Hollywood nacido en Andalucía, con un tono menos arrogante pero igualmente encantador. Ramón critica las historias de simulacro de conquista que tanto se repiten en el cine "A cualquier cosa se llama amor. Son escenas de galantería, no de amor. Esta noche en tal cine lenocínico. Es cuando menos amor ha habido y cuando más se habla de amor" (Gómez de la Serna, BP, caja 20, carpeta 1, p. 23).

Quizá va a ser él en persona ese nuevo "tipo" pintoresco, auténtico y si no seductor por la imagen sí por la palabra resonante de su cuerpo. Ramón quiere desmontar el imaginario construido entorno al *gentelman*, para sustituirlo por una figura más amable, como esos "gordos buenos" (en oposición al obeso violador de Carlota Bray) que describe en *Cinelandia*, trasuntos de actores como Oliver Hardy, James Parrott e incluso Orson Welles, de complexión grande, físicos más cercanos a Oscar Wilde, al que admiraba.

---

<sup>37</sup> Actor español que emigrado de niño a EEUU saltará a la fama por sus papeles de galán. Para conocer la figura de este actor español pionero, recomendamos el visionado de la película documental *The Spanish Dancer* (2016), nominado a los Goya, dirigido por Mar Díaz y producido por *La voz que yo amo*.

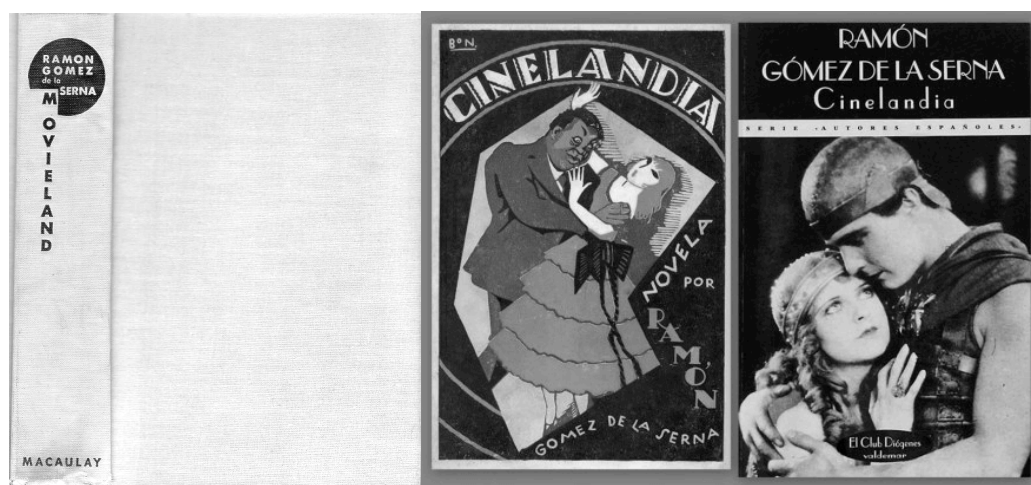
## 2. 6. Cinelandia: espectros de Hollywood

Desde la primera frase de la novela se nos presenta una mirada tan cinematográfica que parece una toma secuencia construida para dirigir nuestra imaginación hacia el carácter visual de la ciudad y llevarnos luego hacia un climax poético. Esto se logra a través de un movimiento que pasa de una toma de ubicación a escala mayor y perspectiva amplia a una toma de los edificios particulares de la ciudad a escala menor en *close-up*.

Benjamin Fraser (2009, p. 458)

El cinematógrafo no será perfecto hasta que no sea profundamente literario.

Ramón Gómez de la Serna. *La Nación* (5 de agosto de 1928)



Movieland, primera portada del libro traducido al inglés por Macaulay Company Edition en 1930.

Portada de la edición original de *Cinelandia* en 1925 dibujada por BON, y portada de la editorial Valdemar de 1995.

*Cinelandia* (1923) es el título de la novela de Ramón Gómez de la Serna centrada exclusivamente en el mundo del celuloide. En *Cinelandia* Ramón reconstruye un Hollywood onírico, oscuro y superficial con tintes preanticipadores de ciencia ficción. El año de publicación en prensa es de 1925 pero en 1923 ya se editan los primeros artículos en revistas como *Nuevo Mundo*, como el titulado "Caligarismo", donde Ramón da la bienvenida a los nuevos artistas del arte cinético, capaces de superar con su visión inhumana al cine tradicional.

La luz del cinematógrafo ha crecido de pronto. La película *El Doctor Caligari* indicó el nuevo camino, y fue, como en las torres de las ciudades antiguas, el primer soldado de los sitiadores dando su ¡hurra! en lo alto de las almenas.

Desde *Caligari*, la cinematografía moderna sigue un rumbo difícil, pero de ricos resultados.

Picasso se peina ya para comenzar su nueva dirección artística. En el cinematógrafo también va a vivir el nuevo arte, que nos alejará así de las cansadas escenas familiares y producirá la inquietud de un futuro existente perturbador, artificial.

*Nuevo Mundo* (29 de agosto de 1924)

En *Cinelandia*<sup>38</sup> Ramón describe un universo americano plastificado, de cartón piedra, una metrópoli hollywoodiense que por otro lado, nunca visitó. La novela recrea un

<sup>38</sup> Tal fue el impacto de esta novela que con el apelativo de *Cinelandico* se popularizó en el argot común del público español todo lo relativo al mundo del cinema, dando incluso pie al título de la revista de Hollywood publicada en español del mismo nombre.

modo de vida de postín, una ciudad eternamente resplandeciente: inolora, insabora e inocua, donde los cinelandeses viven en la mejor hora perennemente. En el relato fragmentado, cómico y fantástico se percibe una tendencia a, por un lado, ensalzar la ingravidez de este escaparate de felicidad, y por otro lado amonestar moralmente sus costumbres viciosas. Ramón presenta así la dualidad "cinefílica-cinefóbica" como la ha observado Jordi Costa (2019) de su modo de sentir el cine, pero sobre todo se plantea una crucial reflexión sobre el sentido de la ficción y de la realidad, pues Ramón declara en boca del actor vidente que en el cine "todo el pasado es verdad y la película adquiere un fondo inmenso" (1923, p. 164). La muerte es la paradoja del celuloide (como marca en el final de la novela, con los espectadores contemplando en masa los films de la recién fallecida Carlota Bray, la rediviva), y expresa "El consuelo está en el hecho de haber estado (...) ahí está esa prueba cinematográfica que contradice y echa abajo toda la falsedad de lo que ha dado en llamarse ausencia y muerte" (1923, p. 255).

El escenario apropiado e idealizado por Ramón es voluntariamente falso, corrupto y cínico, excesivo. Los actores norteamericanos se lanzan en voluptuosos coches para el viaje a ninguna parte, sobrellevando con glamour el tedio de los días sin película, pasando el rato entretenidos con cocktails y drogas. Todo en *Cinelandia* tiene un doble, un mundo de pastiche, vaticinio de un presente no tan lejano que atisba y reproduce anticipadamente las formas frías de la postmodernidad. Lo real cinelándico es la fantasía hueca de los personajes de la pantalla, y su vida fuera de la misma es igualmente vacía como en la pantalla.

*Cinelandia* es un alegato contra el estrellato, contra la promiscuidad de un modo de vida desbordado e inmoral. Supone a su vez una crítica a la superficialidad, la máscara de la vida huida de gravedades e irresponsable. Ramón ataca la frivolidad tan campante en la vida de los actores, describiendo su resplandor y miseria en la sobreabundancia de brillos eléctricos, de flahes. El escenario es una bagatela teatral que se ha creado paralela sin ninguna ética y con los peores vicios del narcisismo y lo corrupto juntos. Es la ciudad alegre veinticuatro horas donde los personajes viven atrapados en sus vidas de ficción, al igual que los que los ven en la pantalla, víctimas igualmente de la hipnótica alucinación. Cegados por los focos del cinema, los cinelandeses se vuelven muecas de sus propias facciones y algunos enloquecen por la exageración de sus gestos de película. *Cinelandia* es una metáfora de lo que ocurre realmente en la sociedad, que adquiere a precio de taquilla los modelos del *star system*, mimetizando su forma de vida. La ciudad no tiene cementerios porque los ha relegado a las afueras, rechazando lo real (el dolor o la muerte) a la periferia donde no se vea. Así solo pueden tener protagonismo la luz de las estrellas cinematográficas, el resplandor de sus efigies encumbradas, pues ellas ya tienen reservada una silla en la planicie inmortal de la pantalla.

Para el pensamiento de Ramón la ficción escrita debería de convocar la otra vida que aún no está, dándose el lujo de soñarla y hacerla posible, pero en el cine mudo que viene de EEUU se verifica el portentoso vacío de las historias convencionales que se repiten y se perpetúan replicándose a sí mismas. Como ella, *Cinelandia* es una ciudad falsificada de forma original y ficcional por Ramón, que toma su referencia de la réplica real, la norteamericana. En *Cinelandia* los personajes son trasuntos del cine de

---

*Cinelandia y Films*, publicada mensualmente desde Los Ángeles (California) de 1930 a 1936. Tengamos en cuenta que Disneyland o Disneylandia, no se creó hasta 1955 por la compañía de Walt Disney Studios.



su tiempo, los años '20 del periodo mudo, fácilmente reconocibles con pseudónimos que emulan a famosos actores como Mary Pickford o Lon Chaney, o el caso de productoras como *El Círculo* o *Cosmogónica* que aludirían a estudios como los de la Metro o de la Universal<sup>39</sup>.

Benjamin Fraser<sup>40</sup> ha señalado cómo los detractores literarios del cine, (entre ellos Unamuno, quien compartiría junto con Ramón rasgos "cinefóbicos", término acuñado por Baroja), comparten en esta época un conflicto emocional, una disyuntiva al rechazar los aspectos negativos, sobre todo morales y antiintelectuales, que ven en las películas de entretenimiento para las masas. Pero Ramón apuesta a su vez, por reconocer la fuerza cinematográfica como nueva ola tecnológica que podría derivar en artística, dándole la bienvenida como hecho que avanza socialmente, imponiendo su nueva orma estética. Sobre *Cinelandia*, Fraser ha conectado las relaciones imagen-materia implícitas en la novela, extrayendo vínculos con Bergson<sup>41</sup> y Deleuze<sup>42</sup>. También su opinión a la hora de interpretar la novela le hace verla de ida y vuelta.

A pesar de que esta obra comunica un desprecio hacia el cine en sus facetas tanto materiales (socioculturales) como simbólicas (artísticas), también demuestra una fuerte incorporación de la nueva técnica, como antes había sucedido con Ramón del Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* (1920). En la novela, se destacan tanto la yuxtaposición y el montaje cinematográficos y el ojo-cámara de Dziga Vertov como el discurso indirecto libre. Junto con el desprecio hacia el cine, esta semejanza de la novela con aspectos del séptimo arte tiene el efecto de problematizar la separación entre imagen y materia que padece el mundo novelístico de *Cinelandia* y posibilita una fusión más sutil de la ficción y la realidad en la obra.

(Fraser, 2009, p. 445)

En la novela se destaca un conjunto de extras periféricos de la profesión cinematográfica como son el animador, el gag-man, el apuntador, o incluso los actores de reparto que se atreven a mirar al objetivo de la cámara o los extraños desaparecidos de la pantalla, aquellos secundarios que dejaron su huella de forma misteriosa y que la gente aún recuerda, habiendo dejado impactada su retina. El paisaje humano es una miscelánea de fracasados encumbrados, de ambiciosos narcisistas que Ramón verifica más allá de sus films, viviendo una vida de pega. En el proscenio aparecen los hombres terribles, los censuradores, los hombres negros, los japoneses, los gordos... son los arrabales, los restos de la filmografía. En este mundo parece que todo ser ha encontrado su sitio, su lugar y su papel que interpretar (hasta el animal caimán disfrazado de dinosaurio). La alegría en la ciudad de cine es un día de fiesta irrefrenable con tintes de orgía, donde las bañistas y los elegantes de esmoquin y frac como Max York hasta el visitante Jacobo Struck son esclavos de sus propias pasiones. No es casualidad que Ramón escribiera una novela predictiva como *Cinelandia* cinco años antes de rodar su famoso cortometraje. Dada la importancia de este medio nuevo, Ramón fue desde temprano dando forma a su posición como escritor dentro de un medio donde la imagen en movimiento es principal facultad de su invento. Curiosa coincidencia con el estilo greguerístico que Ramón había patentado, plagado de frases-imágenes que se suceden intermitentemente, móviles, como si de una tira o cinta fílmica se tratara.

---

<sup>39</sup> Ramón Gubern los identifica y localiza perfectamente en su libro *Proyector de Luna* (1999).

<sup>40</sup> Un artículo muy interesante por las relaciones intertextuales de la novela con la filosofía es Fraser, B. (2009). "Imagen, materia, cine: Bergson, Deleuze y *Cinelandia* de Ramón Gómez de la Serna", *Hispanic Review*, 77 (4), pp. 449-470.

<sup>41</sup> Bergson, H. (2006). *Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus.

<sup>42</sup> Deleuze, G. (2009-2018). *Cine I. Bergson y las imágenes, Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo. Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.

Recientemente se ha señalado que *Cinelandia* marca las pautas de un nuevo género de *Hollywood Novels*<sup>43</sup> en la literatura (Costa, 2019). También destaca Laurie-Anne Laget (2019) el giro de Ramón al imbricar el cine a la literatura y no al contrario. Ramón no utiliza los films novelándolos a la página del libro (transpasados estos como una mimesis de la trama del guión a texto impreso), sino inversamente, intentando criticar la situación del cine *mainstream* potenciado gracias al poder literario.

Se revela que el autor atribuye al escritor un rol fundamental en el cine parlante en tanto la palabra, el verbo, es su herramienta. En el nuevo papel asignado a los escritores, para Gómez de la Serna el cine aparece como un género dentro de la literatura –tal y como piensa la mayoría de las cosas–, y en este sentido, a partir de sus reflexiones, puede entenderse incluso cómo piensa el cine desde la literatura, esto es, como un nuevo material en circulación.

(Hafter, L. E. 2012, p. 165)

Ramón lo resume en una frase de su libro, los autores de guiones de *Cinelandia*, un tanto agotados, tenían "la sensación de que dictaban la novela a la vida en vez de recoger el dictado que la vida hace a la novela" (1923, p. 40). Lo repite mucho tiempo después en 1940 "El arte literario que sea dueño del cine un día no tiene que ver nada con el cine actual. Veo entretanto cómo los directores se llevan el dinero que antes se invertía en nobles empresas literarias" (Martín y Albert, 2010).

De este modo, Ramón trata de incorporar un nuevo tipo de "filme escrito"<sup>44</sup> o una "película en palabras"<sup>45</sup>, apostando por una primacía de la dimensión literaria sobre la cinematográfica. En su novela los cinelandeses iban "adquiriendo el suicidio deseado lentamente, llevando bien la película de su vida, haciéndola los cortes que la aligeraban y que la hacían perfecta. No olvidaban ni en la vida el viejo tema cinematográfico de que hay que estropear tres mil metros de película para conseguir mil buenos. ¡La de celuloide vital que ellos desperdiciaban abreviando sus vidas!" (1923, p. 69). Celuloide vital que Ramón va a recortar magistral en su obra *El Orador*, empleándose en la autoficción.

La hipótesis que viene a mostrar Laget (2019) siguiendo a Hernández Cano (2016) ya fue no obstante resumida por Buñuel en 1927. Lo podemos verificar en el párrafo que cierra su famoso texto sobre el plano fotogénico, en él expone su idea sobre la primacía de la escritura sobre la imagen en los films de arte, de los que serían deudores los surrealistas. Luis Buñuel llegó a evidenciar que "sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine". La idea por tanto es que Ramón intenta llevar la imaginación del escritor a través de una pantalla futura, posible e imposible, de tal forma que el medio cinematográfico se empape de literatura nueva, de arte moderno.

Ramón desea que aparezca una forma vanguardista de transferir la palabra al espacio cinematográfico, "literalizando" al cine, priorizando la voz del escritor como ideal dramaturgo.

---

<sup>43</sup> En la lista que aporta wikipedia de títulos indispensables de este género no encontramos la de Gómez de la Serna, aunque *Movieland* ya fuera traducida al inglés en los años '30. Sería por tanto de las más tempranas en aparecer, junto a la novela rusa "La fábrica de sueños" (1931) de Ilyá Ehrenburg o "El día de la langosta" (1939), de Nathanael West. Ver [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_Hollywood\\_novels](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Hollywood_novels)

<sup>44</sup> Fernández Romero, R. (1996). "Cine y literatura en *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna". *Espéculo*, 4. De consulta en <http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero4/gserna.htm>

<sup>45</sup> Richmond, C. (1997). "Prólogo", en Ramón Gómez de la Serna, *Obras Completas*, Barcelona: Galaxia Guttenberg, t. X.

El cinematógrafo no será perfecto hasta que no sea profundamente literario, añadiendo al estilo todas sus maravillosas audiciones. Se volverá, gracias a este cinematógrafo completo, a una época literaria que acrecentará la vida y depurará los sedentarismos.

Gómez de la Serna, R. *La Nación* de Buenos Aires (5 agosto de 1928)

El espíritu de Ramón desea dar suministro de complejidad y autenticidad al cine, incluyendo el rol subjetivo y la crisis de identidad como explícita en el caso de su protagonista Gustavo con la novela *El Incongruente* (1922), haciendo como él, un personaje de tipo inclasificado, complejo y ajeno a la norma. En el famoso y asombroso final de la novela, el protagonista se ve duplicado en la pantalla. Un actor con su mismo aspecto besa a su amada, que no es otra que la espectadora que está al lado de su butaca, potenciando la transparencia entre la realidad y la ficción.

El tic del aparato del cinematógrafo era como el tictac del despertador en la mesilla de todos.

El sobre de la segunda serie, o sea el encabezamiento pomposo que volvía a repetir el título de la película, se rasgó para los dos, con inquietud de ver lo que venía detrás de leer las posdatas.

La pierna blanda y dúctil de ella volvió a dar dos vueltas inverosímiles a la de él, prestándole confianza en el desenlace ansiado.

Ya se conocían. Ya no sentía él tanta extrañeza por las cosas que le sucedían, que no eran tan extrañas, porque eran las que tenían que suceder. Era fatal.

Ahora sí que no intentaría escaparse al Destino.

Ella también asistía con fe al resto de la película.

Era como una amonestación la que le parecía ir a oír, la tercera amonestación.

En efecto; después de mirarse en la claridad estupenda y optimista de la película, se celebró la boda, una boda suntuosa de película, sin la limitación de las bodas confinadas de teatro.

Los dos vieron cuando se iban a encender las luces, cuándo iban a volver a la realidad; pero no quisieron aceptar la luz y se besaron. La luz les cogió con los labios unidos, con el cosido sin costura del beso, y se levantó el murmullo vengativo. El público, que había resistido que los dos protagonistas se besasen con hartura en la película, no admitía aquellos besos, que además, ¡oh incongruente casualidad!, se los daban los mismos protagonistas, los que eran tan parecidos a ellos que era como si fuesen ellos mismos.

(Gómez de la Serna, 1922)

Ramón mantendría una tensión contradictoria, entre mostrar la eufórica victoria de un mundo decadente, y denunciarlo, no dando más alternativa al mundo de los espectadores. Para la última redención, un momento clave en la novela es cuando Ramón conjetura sobre lo que sería en el mundo fantástico cinelándico, las llamadas "películas de ensayo". Aquí el escritor concibe una nueva genealogía de cine experimental, altamente conceptual y con visos de humorismo poético. En *Nuevas páginas de mi vida* (1957) imaginará esta secuencia onírica que ya lo prefigura; "Yo haría una película titulada las nubes a base de verlas correr, de perseguir su incesante serie, de seguir un cuento de nunca acabar".

Según su descripción en *Cinelandia* aparece lo que él ya llama "film de ensayo"<sup>46</sup>. En estos prototipos o ingenios salidos de la norma peliculara ocurrirán cosas inesperadas teñidas de un verso invisible.

Hay en el mundo de Cinelandia unos ensayistas de películas que gozan de un «Estudio» aparte, el llamado «Estudio íntimo». Los actores que tienen sed de creación concurren a esa cristalera sencilla y allí se inventan las películas sorprendentes, en las que a veces solo son protagonistas absolutos de la película dos ojos que se mueven en obscuridades cuajadas de cosas.

Entre los ensayos que se han hecho en ese estudio, que es como la estufa pequeña en que se cultivan las especies más excepcionales, está la película poética. Toda la película ha estado regida por el verso,

---

<sup>46</sup> Al respecto cabe citar el reciente libro de Peydró, G. (2020). *El Cine sobre Arte. De la dramatización de la Pintura al Cine-Ensayo*. Madrid: Shangrila. Donde el autor analiza los films de ensayo documentales realizados a y como obras de arte.

un verso que no se proyecta ni se transcribe en la pantalla, pero que da el ritmo inimitable de la creación cinematográfica.

(Gómez de la Serna, 1923, p. 143)

La película poética que Ramón prevee, donde el ritmo se imprime no en la lectura muda del espectador sino en una escucha activa, nos encamina al futuro que detonará en pocos años su única creación para celuloide. Consciente de estar dejando huella, Ramón concentra su palabra con una decisiva incursión *plus ultra*.

Cierta incongruencia unida entre sí por tubos invisibles domina esas películas de ensayo. Las cosas más desunidas adquieren una pasión correspondiente en medio de las películas. Se ve la de resortes secretos que tiene el cinematógrafo. En esa cámara de cristales en que se explora el porvenir, se ha llegado ya al cinematógrafo de las almas, al cinematógrafo en que una cinta de celuloide sensibilísimo recoge la vida de los seres ectoplasmáticos. Evocados por las mesas parlantes los seres desvanecidos son lanzados a la escena, y los filmadores recogen sus aspavientos y sus tertulias inolvidables.

(Gómez de la Serna, 1923, p. 144)

En la novela se presagia lo que ocurrirá en la verdadera empresa del cine cuando un invento por llegar (un invento ya inventado y aún más, ¡retenido!) descoloque su industria entera, tambaleando los cimientos. Este invento aún no explotado por intereses varios, ya lo sabe Ramón a principios de los años '20, es el cine hablado o también llamado sonoro.

Pero lo que se oculta con verdadero cuidado por parte de los grandes talleres de Cinelandia, son las invenciones que pueden ir contra las cuantiosas reservas del cinematógrafo clásico en que está empleada la gran fortuna de los capitalistas cinelándicos.

En el mundo se han ocultado siempre los descubrimientos que han atañido a lo que se estaba explotando aún en gran escala.

Hace mucho que duerme en los sótanos de las grandes casas de gramfonía el fonógrafo continuo, y la T.S.H. ha estado aherrojada varias veces hasta en cárceles de Estado porque iba contra todas las tramas oficiales.

En el fondo del cinematógrafo de ensayo y habiendo pagado por él más de setecientos mil dólares, guardan el nuevo invento que acabará con la vulgar proyección cinematográfica de hoy en día y que minará la ciudad cinelándica por su base como un terremoto seguido de neptúnicas trombas marinas.

El día en que una huelga general, un sinsabor o quizás la ruina de la marca Cosmogónica hagan que Cinelandia deje de ser lo que es, sus directores pondrán en circulación el invento retenido y el espectáculo cinematográfico contendrá la derivación más inesperada.

(Gómez de la Serna, 1923, p. 145)

La película sonora de *El Orador* cumplirá fielmente el vaticinio ya que va a suponer una pequeña convulsión en la filmografía española. El corto es un volcán todavía latente, sin explotar, una película por descubrir internacionalmente. Un film poético que se presenta "sonsacando a la oscuridad ciertos secretos en que la película se vela, como si una luz demasiado potente hubiera entrado por el ojo de aguja de la máquina" (1923, p. 147). La película del futuro conducirá al espectador hacia el campo de la verdad sin que tenga que vivir la verdad misma con los peligros del drama o de las pericias, dirá Ramón. Y una vez más en sus fragmentos inacabados de Pittsburgh escribe "Cine: una idea literaria fuera de la literatura" (1967, p. 28).

## 2.7. Los guiones y escenarios para cine

Yo. –La forma del diálogo es bochornosa, cuando está prescrito el monólogo.

Yo mismo. –¿Y los diálogos de Wilde?

Yo. –Es que Wilde era él y el otro que siempre le seguía. Pero cuanto más verdadero sea el sentido del hombre solo, menos podrá dialogar por dialogar.

Yo mismo. –Entonces prometemos no dialogar más.

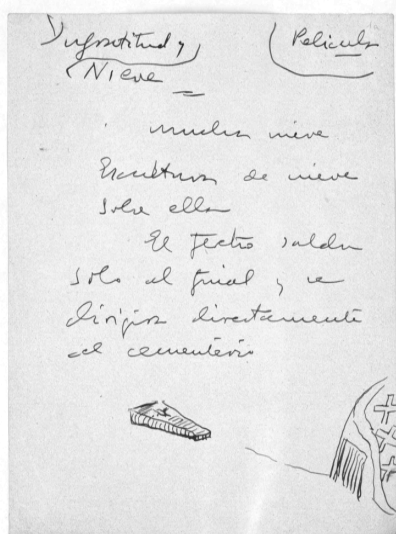
Yo. –Queda jurado

Ramón Gómez de la Serna. *La Gaceta de Pombo* (15 de marzo de 1927)

El cine nos enseña cómo el hombre que entra por una chimenea, sale por un balcón y se zambulle después en un estanque, no tiene para nosotros más interés que una bola de billar rebotando en las bandas de una mesa.

Luis Buñuel. *La Gaceta Literaria* (1 de octubre de 1928)

Ramón concibe de 1927 a 1930 varios escenarios<sup>47</sup> (guiones) para cine. De entre los títulos más comentados se encuentran *Caprichos* o *El mundo por 10 céntimos*, *Cifras*, y un número titulado *El sepelio de Stradivarius*. Recientemente se han podido verificar más bocetos con ideas para películas en la carpeta de Pittsburgh, como por ejemplo la titulada *Ingratitud y nieve*, que aparece acompañada de un dibujo a mano ramoniano, o la greguería-guión titulado *Futura Película*. Las veremos recopiladas en el anexo con las imágenes de sus papeles-bocetos. En su transcripción leemos:



### ***Película: Ingratitud y nieve.***

Él está sentado en su despacho y sin saber cómo entra en la habitación de la casa en medio de la nieve.

Viene a saludarle una mujer muy interesante.

Después visitas y todo es muy parecido a lo inverosímil.

Dice cosas inesperadas como forastero.

mucha nieve

Esculturas de nieve sobre ella.

El féretro saldrá solo al final y se dirigirá directamente al cementerio.

### ***Futura película***

Uno que está con auriculares habla en voz alta y su mujer que le dice baje la voz.

Dibujo de Ramón, boceto de la película *Ingratitud y Nieve*. Fondos digitalizados Biblioteca de Pittsburgh Gómez de la Serna, (1967, caja 20, carpeta 1, pp. 2, 3, 4)

<sup>47</sup> Así se llamaban los montajes descriptivos de situaciones susceptibles de ser derivadas a film. Según Guillermo de Torre (1925) "El escenarista, el constructor literario de films debe ser ante todo un poeta que piensa en imágenes visuales".

Otro guión de asunto cinematográfico será escrito para ser representado con música, pantalla y escenario, ya que se trata de la única ópera que Ramón escribió como libretista, *Charlot* (1932)<sup>48</sup>, con la adaptación musical de Salvador Bacarisse. Ramón concibe un argumento en el que Charlie Chaplin, fiel a su personaje mudo Charlot, persiste en su silencio pero acompañado por un doble que canta (lo veremos en el último capítulo). Sobre Chaplin y Ramón cabría un estudio comparativo muy fecundo, con la multitud de referencias cruzadas del autor madrileño hacia el norteamericano. De ambos diría el argentino Oreste Plath "Ramón Gómez de la Serna es en la literatura lo que el humano y sensible Charlot, con su vestimenta de vagabundo internacional, en el cine" *La Gaceta Literaria* (1 de septiembre de 1931).

---

<sup>48</sup> Ver el artículo de Juan Ramón García Ober "Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo" en Albert, Mechthild, ed (2005). *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.



Imagen publicitaria del periódico *El Sol* de Madrid.

Tanto Román Gubern<sup>49</sup> como Jose-Carlos Mainer<sup>50</sup> han sintetizado los guiones breves más conocidos de Ramón, y han señalado la relación en el tiempo que mantuvieron Luis Buñuel y el escritor, conectados ya desde los años '20 gracias a su vínculo en las reuniones de Pombo. Su amistad podría haber desembocado en la consecución de un proyecto cinematográfico conjunto. Esta colaboración no fue para nada fortuita sino buscada y planeada por Luis Buñuel. El proyecto iba a suponer nada menos que su debut como cineasta, su gran *première* en el cine de la mano de Ramón.

Luis Buñuel nació con el siglo XX, tenía la misma edad que su generación del '27 cuando acudía asiduamente los sábados a las tertulias que presidía Ramón. Un joven inquieto y privilegiado alojado en la aburguesada Residencia de Estudiantes fue también un asiduo aprendiz de la escuela pombiana durante un periodo nada corto de seis años. Mientras que Ramón gozaba la cumbre de su madurez Luis Buñuel tomaba notas arrimando el hombro en el templo del café del arte. Así lo contó el cineasta de Calanda en sus memorias<sup>51</sup>;

Los sábados por la noche pontificaba Gómez de la Serna. Llegábamos, nos saludábamos, nos sentábamos, pedíamos de beber, casi siempre, café y mucha agua (los camareros no paraban de traer agua) y se iniciaba una conversación errabunda, comentario literario de las últimas publicaciones, de las últimas lecturas, noticias políticas. Nos prestábamos libros y revistas extranjeras. Criticábamos a los ausentes. A veces, un autor leía en voz alta una poesía o un artículo y Ramón daba su opinión, siempre escuchada y, en ocasiones, discutida. El tiempo pasaba deprisa.  
(Buñuel, 1982b)

<sup>49</sup> Gubern, R. (1999). *Proyector de Luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama. pp. 21-26 así como Gubern, R. (2001). "El primer Buñuel: Ramón Gómez de la Serna y la Residencia de Estudiantes", en Antonio Castro (ed.), *Obsesión Buñuel*, Madrid: Ocho y Medio, pp. 89-96.

<sup>50</sup> Mainer, J.C (1999). "El espejo inquietante: Ramón y el cine" en Carmen Peña Ardid (ed.). *Encuentros sobre literatura y cine*, Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, pp. 109-134.

<sup>51</sup> *Mon dernier soupir*, su libro de memorias. Buñuel, L. (1982b). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés.

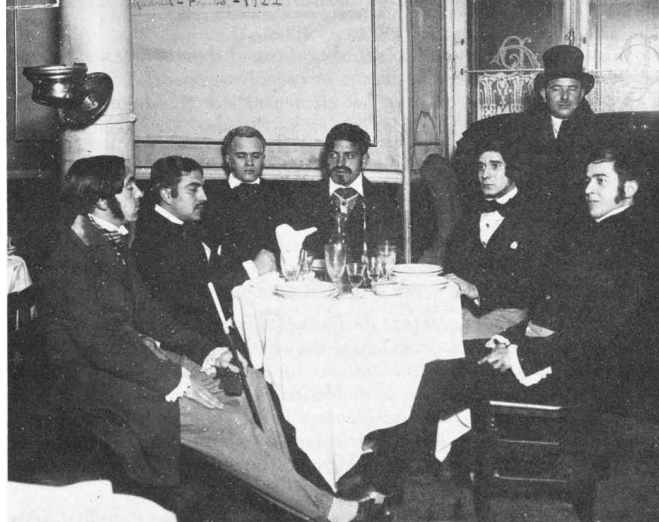


Imagen en Pombo, reunión homenaje a los escritores románticos.  
Luis Buñuel en el centro de la mesa con betún en el rostro.

Buñuel con la edad de 25 años, en 1925, decide emprender su carrera profesional abarcándose en la aventura de dirigir una película de cuño propio. En poco tiempo había alcanzado popularidad por sus puestos de redactor de revistas cinematográficas de París ganando experiencia trabajando para diferentes cineastas en la capital francesa. Le encargan reseñas en los famosos *Cahiers d'Art* y en Madrid dirige la selección de películas para el Cineclub Español, escribiendo también como crítico. Lee *La deshumanización del Arte* de Gasset y *Cinelandia* de Ramón, ávido de todas las novedades sobre arte y cine que caen en sus manos. En una entrevista a doble página Luis Gómez Mesa explica hasta ese momento (principios de 1929) su apoteósica trayectoria.

Y nada menos que el gran y trascendental Jean Epstein es su iniciador. Efectúa diversas cintas como secundón, hasta que se anima a ponerse en primer término. Y se abre entonces, su etapa doble de autor y de director: «El mundo por diez céntimos», una película basada en la vida de Goya, otra de mayor sugestión –por su amplia modernidad– en colaboración con el pintor Dalí, etcétera  
*Popular Film* (16 de enero de 1929)

Siempre bajo el nombre goyesco de *Gollerías*, *Disparates* o *Caprichos*<sup>52</sup> Ramón publica en 1925 la recopilación de una serie de pequeños pasajes fantásticos aparecidos previamente en prensa.

En el año 1927 comienza a celebrarse en España los preparativos para la conmemoración del aniversario de la muerte del gran artista Francisco Goya y Lucientes (1746-1828), que acontecerá al año siguiente y se prolongará aún durante un periodo de dos años. Para tal ocasión se convocan a los artistas de diferentes ámbitos culturales y literarios ideando un rendido homenaje.

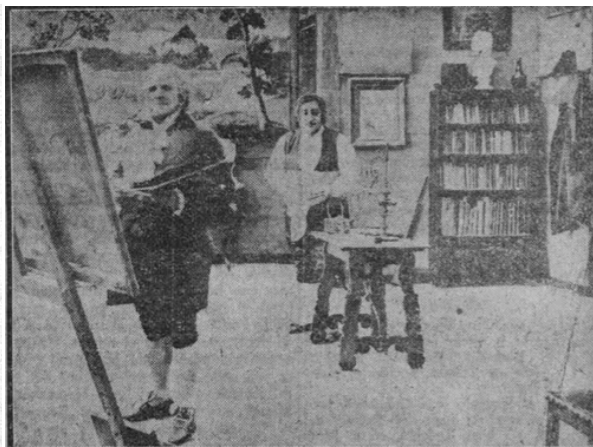
<sup>52</sup> *Caprichos* (1925). Madrid: Cuadernos Literarios. Y bajo el título de *Ramonismo V, Caprichos, Gollerías y Trampantojos* en OC (2001). Barcelona: Galaxia Gutenberg, t. VII. Durante los años siguientes siguen apareciendo nuevos *Caprichos*, son cuentos como "Los dos afiladores", "La triste asomada", "El sastre leonardesco", "La flauta estrecha" que componen un mosaico de historietas, según Gubern (1999) poco dadas a ser versionadas para cine, (aunque mantengan los mismos toques metafóricos y asombrosos que sus guiones, según observamos).



### La película de Pombo



Goya que vuelve, humorada cinematográfica, por Modesto Alonso, que se proyectará en el salón de Pombo dentro de unos días.



La Gaceta Literaria (1 de julio de 1929), derecha fotograma de la película en La Nación (11 de febrero de 1929)

En ese tiempo Pombo se va a convertir, por primera vez, en una improvisada sala de cine donde se proyectará en el verano de 1929 el film *Goya que vuelve*<sup>53</sup> obra dirigida por Modesto Alonso. Fue esta una película que se rodaría en el mismo museo del Prado y en el paseo de la Florida<sup>54</sup>, y aunque no conservada actualmente se trataba de un documental experimental que podría haber tenido asesoramiento del propio Gómez de la Serna<sup>55</sup>, ya el propio subtítulo "humorada cinematográfica" da fe de ello. Carlos F. Cuenca relató "Era un film poco importante en cuanto a calidad, pero atrevido de concepción que incrustaba con lógica y buen gusto en una acción moderna las lecciones artísticas de don Francisco de Goya, de quien evocaba momentos creadores decisivos y ofrecía un repertorio de obras culminantes"<sup>56</sup>. El hecho de proyectarse en el templo ramoniano nos da una interesante visión de lo que podría haber continuado desarrollando Ramón en su café, una sala cinematográfica de cariz experimental. De esta sesión no sabemos más que lo que ilustra la imagen en el periódico, a saber, unos cuadros vivientes que parecen salir de la mente de un actor que recrearía el actor Luis Pardo o Antonio Mata (ya participante en el film *El 2 de Mayo* de José Buchs). El film contaba con el guión de Antonio García Guzmán, coproductor de la cinta junto al director Modesto Alonso, el cual "fue el encargado de reproducir las principales obras del pintor aragonés conservadas en el Museo del Prado y de sacar copias durante varios meses"<sup>57</sup>.

*La Gaceta Literaria* recogerá la conmemoración de Goya haciendo una tirada especial dedicada al pintor de Fuendetodos. En su portada Ramón escribe un artículo que bajo el título "El primer humorista español" denota su clara filiación con el pintor. En su revisión del genio destaca la ironía intrínseca de Goya.

<sup>53</sup> El film comenzó a rodarse el año anterior como recoge *La Libertad* (13 de junio de 1928), con decorados realizados por el mismo director Modesto Alonso, *El Cine* (21 de junio de 1928). Ver ficha técnica del film en el catálogo de cine elaborado por Filmoteca Española: González López, P., Cánovas Belchi, J. T. (1993, p. 77).

<sup>54</sup> Ver *La Pantalla* (17 de junio de 1928)

<sup>55</sup> Y sospechamos que estaría atento al rodaje Feliciano Vitores, pues entre el elenco de actores se encontraba Manuel Ruiz de Velasco, que firmaría en la tarjeta del productor ese año una intervención para *El misterio de la Puerta del Sol* (1929). Tomás Duch, el cameraman de Vitores, también participó en este rodaje pero como periodista, escribiendo sobre la fotogenia de la protagonista, la actriz Aurea Azcárraga en *Popular Film* (16 de enero de 1929).

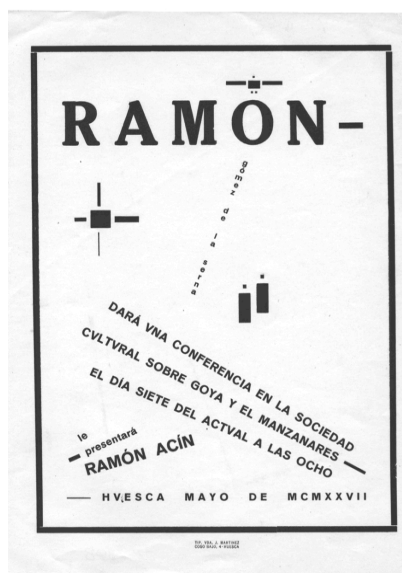
<sup>56</sup> Fernández Cuenca, C. (1967). *Treinta años del documental de arte en España (Filmografía y estudio)*. Madrid: Escuela oficial de Cinematografía.

<sup>57</sup> Lázaro Sebastián, F. J. Sanz Ferreruela, F. (2017). Así mismo aparece citado brevemente dentro de los films que recrean el mundo goyesco en *Gran Enciclopedia Aragonesa* (1981), "Goya en el cine". Unión Aragonesa del Libro. pp. 1571-1574.

La brecha que abrió Goya a la hipocresía mundial con esa aguafuerte en que un muerto levanta la lápida de su nombre, sobre la que se lee la palabra "Nada", es brecha cuyo eco se repetirá en todos los congostos de los siglos, oponiendo a la fe su contrario en el mismo género, la otra testarudez posible, el propio revés de su gratuito tapiz.

*La Gaceta Literaria* (1 de julio de 1927)

Al mismo tiempo, la comisión aragonesa responsable de festejar las efemérides de su artista más destacado, encarga a otro joven aragonés, Luis Buñuel, escribir un guión cinematográfico para conmemorar el primer centenario de Goya. Buñuel escribe el guión asesorado por Marie Epstein (hermana de Jean), pero problemas presupuestarios finalmente impiden poner en marcha la película<sup>58</sup>. Al mismo tiempo, Ramón da forma a su biografía sobre *Goya*<sup>59</sup> que escribe al hilo de sus conferencias, como la que ofrece con el título "Goya y el Manzanares"<sup>60</sup> en Huesca, prologada de forma humorística por el pintor Ramón Acín, el cual diseña un cartel cubista para la ocasión.



Cartel de conferencia por Ramón Acín anunciando a Ramón G. de la Serna "Goya y el manzanares", Huesca, mayo de 1927, Sociedad Cultural.

Y es solo a través de las cartas del joven Buñuel escritas a sus confidentes y amigos, que parece vislumbrarse la trama de este misterioso guión planeado entre ambos. Por parte de Gómez de la Serna no obtenemos pistas, parece que se impone el silencio ya que en sus biografías de retratos dedicados a artistas que incluyeron a Apollinaire, Cocteau, Dalí, Picasso o Falla no aparecieron otros artistas como Buñuel o Lorca.

La trama de esta relación imposible o truncada por razones desconocidas se inicia pues temprano, en el centenario goyesco de 1928 que coincide, curiosamente, con la llegada del Fonofilm a España y los rodajes sonoros de Feliciano Manuel Vitores. La idea del proyecto entre ambos nos lo da la correspondencia<sup>61</sup> del joven Buñuel desde

<sup>58</sup> Años después, en 1937, recupera la idea original e intenta venderla a la Paramount, sin éxito. Finalmente se publica el guión en Buñuel, L. (2004). *Goya*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.

<sup>59</sup> Ramón escribe "Concepto de Goya" en la *Revista de Occidente* en abril de 1928, y la novela *Goya* (1928). Madrid: La Nave.

<sup>60</sup> *El Diario de Hueca* (7 de mayo de 1927)

<sup>61</sup> Evans, J. y Viejo, B. (2018). *Luis Buñuel, Correspondencia escogida*. Madrid: Cátedra.

París, que desea, como demuestran sus palabras, concebir su primer film guiado por un escenario de Ramón.

A León Sánchez Cuesta

Madrid, 21 de abril de 1927

Querido amigo León

(...)

Ramón encantado en la colaboración que le he pedido. Va a hacer un argumento original y en lo que se muestra más empeñado es en buscar dinero para Goya, que se haría de un *scénario* suyo. Veremos qué pasa.

Buñuel tiene prisa por rodar, pero Ramón tiene como prioridad buscar financiación para su novela sobre Goya. Como un posible anticipo, Buñuel puede barajar una pieza argumental derivada de los textos *Caprichos* que ya Ramón ha escrito, aunque pasa el tiempo y el escritor no le envía el material que supuestamente le habría prometido para octubre de ese mismo año de 1927. Un mes después Buñuel escribe entre apresurado y consternado;

A José Bello

París, 8 de noviembre de 1927

Querido Pepín,

He recibido tus dos cartas. Como ves, te contesto enseguida (...)

Estoy ocupadísimo. He sido nombrado director de la página cinemática que va a hacer *La Gaceta Literaria*. Estoy encargado de formar la página, buscar colaboración, rechazar originales, dar noticias y entrevistas, etc, etc. Ya he enviado material para la primera, que se compondrá de un artículo de Giménez Caballero presentando la página y a mí, un folletón de Epstein, un artículo mío con dos fotos soberbias, un artículo de Dalí, noticias literario-cinemáticas, etc, etc. va a ser una página estupenda por ser la única de Europa que no hace publicidad y enfoca la cuestión desde un punto de vista desinteresado y teórico. Irán además artículos de protesta y de encuesta sobre las (..) del cine en Madrid, etc. Giménez Caballero me escribe casi diariamente, amabilísimo y dejándome completa libertad.

Por otra parte, y esto es más gordo, he sido nombrado ayer crítico de los *Cahiers d'Art*. Me encargo también de formar la página de cine y de buscar y rehusar originales. Esto me abre todas las puertas de París. Comienzo a funcionar en el próximo número. Ya sabrás que es la mejor revista de arte moderno de París. Muy agradecido a su director, el señor Zervos, por las distinciones que me hace. Pero a pesar de los éxitos de crítico, ¡¡qué horror!! yo no soy crítico. Yo quiero ser criticado por otros de mis obras. Ahora bien, esto me conviene para abrirme caminos.

Recomienzo con Epstein próximamente esperando que Ramón me envíe su carta. El muy...me prometió que la tendría aquí para el 15 del pasado, y hasta ahora no hay noticias. He puesto ahí todas mis esperanzas de debutar. Tengo un plan financiero excelente que ya sabrás a su tiempo. El film será franco-español. Pero sin el *scénario* no puedo hacer nada. Una vez que lo tenga, habré de trabajar en él un mes, más otro para arreglar la sociedad y comenzarlo. Por eso, si van bien las cosas, no comenzaré a grabar hasta marzo. Llevaré actores alemanes, franceses y españoles, algún amigo y tú, si quieres, y Santa Cruz.

Mi libro creo que resultará bien. Está a medio hacer. Estos días he dado un empujón, pero la ¡crítica! me mata. Me dejaré cortar una oreja si, bien o mal, no lo saco en invierno.

Ernesto Giménez Caballero presenta a Buñuel en la sección de cine que le encarga dirigir en su periódico de vanguardia. Le describe como un auto-pensionista en "Altos Estudios de Cinema", que salta a la búsqueda de su propia formación en París "Y allí está ahora. Preparando... Preparando ¿el qué? – Esta es la interrogación sobre Buñuel. Sabemos que va a debutar con un film propio, que va a filmar a Gómez de la Serna, que ensaya literatura... Nosotros esperamos mucho de Luis Buñuel" señala en *La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1927). Pero lo que nos sorprende de este comentario es que escriba "va a filmar a Gómez de la Serna" y no "un guión o

escenario de Gómez de la Serna", dando a entender que habría una posibilidad de filmar... ¿al mismo Ramón?. Buñuel, que ha fracasado también en los intentos de colaborar con Federico García Lorca, comienza el año 1928 desesperado con el silencio y la nula respuesta del escritor madrileño.

A José Bello  
París, 21 de marzo de 1928

Querido Pepín:

(...)

He estado un mes y medio empleado como *assitant*-subdirector con Jean Epstein, haciendo un film de Poe. Hace unos días me peleé con mi jefe a causa de un panegírico mío del cine americano: al día siguiente presenté mi dimisión, que fue aceptada alegremente. Tanto mejor. Mis asuntos van muy mal. No creí que era tan duro el comienzo. El film de Grecia no se hace a pesar de que era seguro. Ramón ¡¡aún no me han enviado su argumento!! Ya recordarás que trabajamos juntos en Madrid y que lo dimos por terminado.

Luis Buñuel relata en sus memorias cómo ambos trabajaron dos días dándole forma a la historia, que estaría intercalada por los cuentos de Gómez de la Serna. Según dice "El segundo guión en que trabajé estaba inspirado en siete u ocho cuentos breves del escritor. Para enlazarlos se me ocurrió presentar en forma de documental las distintas etapas de formación de un periódico. Un hombre compra un periódico en la calle y se sienta en un banco a leerlo. Entonces aparecerían uno a uno los cuentos de G. S. en las distintas secciones del periódico".

En verano de 1928 Buñuel escribe desde París unas palabras para el Primer Congreso de Cinematografía que se celebrará en octubre, incorporándose al mismo como Consejero Técnico. Así lo testimonian sus propias palabras de agradecimiento para la revista *La Pantalla*, aventurándose a ofrecer un film junto a su admirado escritor, que aún no ha comenzado.

Muchas gracias por mi incorporación al Primer Congreso Español de Cinematografía. Acepto gustoso el puesto que se me asigna en el Consejo Técnico del mismo. Es probable que para esa fecha haya realizado ya el film que sobre un *scenário* de Ramón Gómez de la Serna me hallo preparando actualmente. Pueden, desde luego contar con él si lo creen útil a los amplios fines que se proponen, y en cualquier caso, cuenten con mi simpatía y entusiasmo por el Congreso Cinematográfico.  
*La Pantalla* (10 de junio de 1928)

Un mes después escribe a su amigo Pepín Bello confirmándole que va a hacer un film de título *Caprichos*, y aunque no parece que ya cuente para entonces con Ramón, quiere seguir utilizando las historias cortas del escritor como tramas para el guión. Le avalan una firma de París y las 25000 pesetas que su madre le financia.

A José Bello  
Saint-Michel-en-Grève, 1 de agosto de 1928

Queridísimo Pepín,

No sé si estás en Sevilla. Por eso te escribo telegráficamente. Responde a la vuelta de correo.

En octubre iré a España al Congreso Cinematográfico.

Es muy probable que firme un contrato con la Julio César, cuyo presidente me estima mucho.

La Julio César ha aceptado mi argumento de Goya: me pagará por él 45.000 ptas.

Estoy haciendo el *découpage* de mi próximo film, *Caprichos*, sobre un *scénario* de Ramón. El film se compone de seis cuentos. Comienzo la realización en septiembre u octubre, en sociedad con una firma de París.

Tengo en mi cuenta corriente 25000 pesetas destinadas al film *Caprichos*. Esp, Od; BLD 175-176

Días más tarde, el 5 de agosto Ramón escribe en el periódico argentino un artículo titulado "Augurios. El espectáculo único", donde señala la profesión de cineasta y guionista como intrínseca de la literatura.

Los escritores, casi siempre desleales con su profesión, (...) comenzaron a alabar al nuevo género precisamente "porque era mudo" (...). El difícil diálogo será trabajado por los escritores de inspiración: nada de especialistas secos y fríos en la confección de "escenarios", y de nuevo el creador que no decayó volverá a encontrar retribuida y mejorada una profesión digna de él.

Gómez de la Serna, R. *La Nación* (5 de agosto de 1928)

La colaboración finalmente se ve truncada por diferentes motivos. Quizás todo fuera debido a una casualidad coyuntural, pero lo cierto es que Ramón estuvo más atento ese año de 1928 a publicar su libro *Goya* y, entre otros menesteres, participar de protagonista en una película hablada realizada por una compañía puntera como la Hispano de Forest que prometía ser buen escaparate y no le suponía ninguna reivalidad artística a la hora de su proyección. El film de Vitores concebido para distribuir su imagen y voz hablada allende nuestras fronteras sería su carta de presentación en Iberoamérica, siendo su figura la que prevalecería gracias al sistema sonoro. Ramón se decanta así hacia un "juguete" de tipo comercial dejando de lado la oportunidad de ser rodado por un joven inexperto y *amateur*, del que por otro lado no tenía todas las garantías<sup>62</sup> de que incorporaría su co-autoría como artista. Es irónico no obstante que Buñuel relatara con el tiempo una versión condescendiente diferente y muy a su favor, dibujando de este modo los hechos: "Gómez de la Serna se sintió un poco defraudado de que se abandonara el proyecto de la película inspirada en sus cuentos. Pero se consoló cuando la *Revue du cinema* publicó el guión" (1982b, p. 102). Buñuel escribirá en sus memorias cómo la historia final consistía en un documental que reproducía la lectura de un periódico, en el que aparecían segmentos de cuentos ramonianos:

Yo conservaba una viva admiración por Ramón Gómez de la Serna. El segundo guión en el que trabajé estaba inspirado en siete u ocho cuentos breves del escritor. Para enlazarlos, se me ocurrió presentar en forma de documental las distintas etapas de formación de un periódico. Un hombre compra un periódico en la calle y se sienta en un banco a leerlo. Entonces aparecerían uno a uno los cuentos de Gómez de la Serna en las distintas secciones del periódico: un suceso, un acontecimiento político, una noticia, deportiva, etc. Creo que al final el hombre se levantaba, arrugaba el periódico y lo tiraba. (Buñuel, 1982b)

Si comparamos un guión temprano de Buñuel titulado "Instrumentación" (1922), publicado en la revista ultraísta *Horizonte*, con los "Caprichos" (1927) publicados por Ramón, vemos algunas similitudes formales y temáticas. La escritura de Luis Buñuel parece greguerística, y las referencias musicales son comunes a ambos; repeticiones de instrumentos como en la historia "La flauta estrecha"<sup>63</sup> o "Los dos afiladores"<sup>64</sup>, donde el carillón y el afilador son protagonistas. También en la revista *Ondas* Ramón fue descomponiendo cada uno de los instrumentos, aludiendo a sus propiedades extraordinarias, como es el caso de "La flauta encantada"<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> Buñuel no había realizado aún ningún film, en esos momentos solo era una promesa en el cine. La polémica que surgiría más tarde con la eliminación de Dalí del argumento de *Un perro Andaluz* (no apareció en los títulos de crédito) hace sospechar que Ramón fuera cauto y ya viera el peligro de una colaboración a expensas de no ser reconocido después.

<sup>63</sup> *La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1927)

<sup>64</sup> *La Gaceta Literaria* (1 de noviembre de 1927)

<sup>65</sup> *Ondas* (3 de noviembre de 1928)

## INSTRUMENTACIÓN

<p style="text-align: center;"><i>Para Adolfo Salazar:</i></p> <p><b>VIOLINES</b> Señorías cursis de la orquesta, insufribles y podantes. Sierras del sonido.</p> <p><b>VIOLAS</b> Violines que llegaron ya a la menopausia. Estas solteronas conservan aún bien su voz de media luna.</p> <p><b>VIOLONCELLOS</b> Rumores de mar y de seta. Serenidad. Ojos profundos. Tienen la persuasión y la grandezza de los discursos de Jesús en el desierto.</p> <p><b>CONTRABAJOS</b> Diplódocos de los instrumentos. El día que se decidan a dar su gran berrido, ahuyentarán a los espectadores desprovistos: Ahora les vemos oscilar y gruñir satisfechos por las coquillas que les hacen los contrabajistas en la bodega.</p> <p><b>FLAUTÍN</b> Homiguero del sonido.</p> <p><b>FLAUTA</b> La flauta es el instrumento más nostálgico. ¡Ella que en manos de Pan fué la voz encoñada de la pradera y del bosque, verse ahora en manos de un buen señor gordo o calvo...! Pero aun así, continúa siendo la Princesa de los instrumentos.</p> <p><b>CLARINETE</b> Es una flauta hipertrofiada. Algunas veces, el pobre, sueña bien.</p> <p><b>OBOE</b> Balido hecho madera. Sus ondas, profundos misterios líricos. El oboe fué hermano gemelo de Verlainne.</p> <p><b>CORNE INGLÉS</b> Es el oboe ya maduro, con experiencia. Ha viajado. Su aequilido temperamento se ha tornado más grave, más genial. Así como el oboe tiene quince años, el corno tiene treinta.</p> <p><b>FAGOT</b> Los fálices de la orquesta son los fagotistas. A veces miran el tremendo repiti que tienen entre las manos y que les</p>	<p>enseña su lengua bífida. Una vez hipnotizado, le acuestan en sus brazos, y se quedan extáticos.</p> <p><b>CONTRAFAGOT</b> Es el fagot del terreo terciario.</p> <p><b>HARPAS</b> Balcones dorados por donde unas señoritas endomingadas asoman sus bustos.</p> <p><b>XILOFÓN</b> Injerto de niñas. Agua de madera. Princesas tejendo en el jardín: rayos de luna.</p> <p><b>TROMPETA CON SORDINA</b> Clown de la orquesta. Contorsión, pirueta. Muecas.</p> <p><b>TROMBAS</b> Ascensión a una cumbre. Salida del sol. Amunición. ¡Oh! El día que se desenrolen como un «mata-suegras».</p> <p><b>TROMBONES</b> Temperamento un poco alemán. Voz profética. Sochantres de vieja catedral con medras y veleta mohosa.</p> <p><b>TUBA</b> Dragón legendario. Su vozarrón subterráneo hace temblar de espanto a los demás instrumentos, que se preguntan cuándo llegará el príncipe de brulida armadura que los liberte.</p> <p><b>PLATILLOS</b> Luz hecha ahicos.</p> <p><b>TRIÁNGULO</b> Travía de plata por la orquesta.</p> <p><b>TAMBOR</b> Triencillo de bambalina. «Algo» amenazador.</p> <p><b>BOMBO</b> Obcecación. Grosería. Bom. Bom. Bom.</p> <p><b>TIMBALES</b> Ondes de aceitunas sonoras.</p> <p style="text-align: right;"><i>Luis BUÑELU</i></p>
---	--

Guión de Luis Buñuel dedicado al musicólogo Adolfo Salazar  
en la revista *Horizonte* (30 de noviembre de 1922)

Max Aub escribiría sobre los dos “En 1928 los destinos de Ramón y Luis Buñuel se cruzan para no volverse a encontrar. Se conocían desde diez años antes. Buñuel había sido de los primeros asiduos de Pombo; es un gran admirador de Ramón. No solamente es un gran admirador; al fin y al cabo, en lo estético, no deja de tener las mismas ideas referentes al humorismo”<sup>66</sup>. Buñuel mantenía un escepticismo con respecto a la Vanguardia con mayúsculas, aunque se uniría al movimiento surrealista trabajando las imágenes aparentemente más ilógicas o absurdas “tal y como pedía Ramón, proponiendo hacer disociaciones y asociaciones inusitadas”<sup>67</sup>. En el fondo el humor buñuelesco bebe de la greguería y la traduce a fotogramas, aunque su ironía sea más crítica y mordaz. De él diría Ramón “Este aragonés (...) en todas sus palabras y sobre todo en su acción es osado y de rara inteligencia”<sup>68</sup>.

Ambos autores, Buñuel y Ramón coincidirán en la proyección de sus películas dentro de las sesiones del Cineclub Español, donde se visionará *Un Perro Andaluz* en diciembre de 1929 y *El Orador* en noviembre de 1930. Ramón dedica a Buñuel unas palabras de elogio en prensa cuando se da por fin el estreno de su ópera prima, no sin admitir que la aventura buñuelesca es una “venganza y realización en la vida de los deseos incumplidos”.

Cuando se dio en España *El perro andaluz*, yo interpreté aquello como venganza y realización en la vida de los deseos incumplidos, y ahora Buñuel, en París, me ha cerciorado de que esa fue su intención: dar satisfacción a esa tragedia en el mismo hecho de vivir, y de ningún modo en la atmósfera de los sueños.

Como digo al hablar de la novela que su principal deber es compensar a la vida de lo que no sucede en la vida debiendo suceder, Buñuel, capitán de un elemento plástico y vital de tan superior calidad a la novela como es el film, intenta realizar eso con superada valentía.

*El Sol* (6 de marzo de 1930)

<sup>66</sup> Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del vigía. Max Aub fue escritor, dramaturgo y diplomático, coetáneo de la generación del '27.

<sup>67</sup> Sánchez Vidal, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.

<sup>68</sup> Aparece en la recopilación de *Retratos completos* de Ramón, en 1961.

Que el corto ramoniano suela acompañarse de la película icónica del surrealismo español no es de extrañar al haber voces que destacan la filiación surrealista que late implícita en la obra Ramón. Él y Luis Buñuel eran rehacios a encasillamientos, negando pertenecer a la vanguardia o a esa contradictoria aporía del surrealismo en la que finalmente acababan siendo integrados, como lo explicaba Francisco Umbral<sup>69</sup>

*Ramón es surrealista en la medida en que el surrealismo no es surrealista, es decir, que la escritura automática que solo practicaron André Bretón, en textos como La Sagrada Familia etc, es un imposible, una utopía. La escritura surrealista acaba teniendo una coherencia racional, de modo que si damos esto por sentado, que el surrealismo puro es un imposible o solo puede darse en fragmentos, en trechos brevísimos, la escritura surrealista es otra cosa, es escribir más allá de la realidad, por debajo o por encima. Hay quien lo llama sobrerrealismo (es igual, es más bonito surrealismo), entonces en este sentido, Ramón es surrealista en la medida en que el surrealismo no es surrealista (...) Ramón es sin duda uno de los hombres más importantes del surrealismo europeo en prosa.*

Luis Buñuel al disertar en un ensayo temprano sobre *El plano fotogénico*, finaliza sus reflexiones con una idea que hace comprender la admiración que sentía por el escritor y mentor al fín y al cabo. Su visión sigue la línea retórica de la parte por el todo, siendo el Gran Plano una especie de sinécdoque<sup>70</sup> que "resulta de la proyección de una serie de imágenes que comentan o explican una parte de la vista total". En el texto escribe un encomio histórico que sitúa a Ramón como el introductor literario del primer plano cinematográfico;

El gran poema del plano fotogénico lo dio Griffith en 1919 con *Broken Blossoms*; a partir de entonces, su creador entra en una manifiesta decadencia. Como siempre sucede todos quisieron imitarle, y durante cuatro o cinco años se abusó de él hasta el exceso. Después, el arriba citado film, de Ernst Lubitch, marca el sereno equilibrio en su empleo. El abuso del gran plano, en lugar de reforzar la emoción, la disminuye y diluye. Téngase en cuenta, además, que en cierto modo esa palabra encierra un sentido más amplio: el de "plano que se ha de montar o ritmar". Nuestros cineastas indígenas no han comprendido esta segunda y analógica acepción que es la más importante, la única. Quiere decirse que ni uno sólo de ellos comulga en el altar de Apolo. A lo más merienda en el de Mercurio. Mucho se habla en estos últimos tiempos de la influencia ejercida por el cine —por el gran plano— sobre las artes y la literatura. Ella puede ser producto del cine o de nuestra acelerada época, o de las dos cosas a un tiempo. Pero el hecho indudable es su existencia. En muchos se da intuitivamente. Otros establecen un método para llegar hasta ella. Por instinto buscaríamos la verdadera, desnudada de literatura, entre los primeros. Y hay uno entre ellos a quién le corresponde el primer lugar, por haber sido creador del gran plano en literatura. No sé de qué fecha datan los primeros grandes planos greguerísticos de Ramón; pero si son anteriores a 1913 y Griffith los conocía, sería innegable la influencia de la literatura sobre el cine. Desgraciada o afortunadamente, el señor Griffith no debe poseer una nutrida biblioteca, y aun ahora, para él, Ramón será uno de tantos Ramones como andan por el mundo.

*La Gaceta Literaria* (1 de abril de 1927)

Subraya esta idea Andrés Trapiello<sup>71</sup>, destacando que el cine de Buñuel brillará sobre todo en los primeros planos, pero en ese cómo "rimarlos" tiene que ver la greguería de Ramón. Si el escritor hace un zoom a los objetos rescatados del rastro, Buñuel recopila unos restos simbólicos del inconsciente que ya tenía en mente en su juventud desde esta suerte de manifiesto de 1927. También al año siguiente Buñuel escribirá en *La Gaceta*, en el número especial dedicado al cine y que él dirigía, un texto en

<sup>69</sup> Voz transcrita de Francisco Umbral del testimonio audiovisual que recogemos de televisión española en la serie "La memoria fértil" 1986, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-memoria-fertil/memoria-fertil-ramon-gomez-serna-rebelion-paradoja/3275644/>

<sup>70</sup> Su significado es "entendimiento simultáneo" y puede ser del tipo -la parte por el todo- o su contrario -el todo por la parte-. Garcilaso, Quevedo o Lope lo utilizan frecuentemente en su literatura barroca.

<sup>71</sup> Trapiello, A. (2000). "La verbena nacional y los planos cortos", en *Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño*, Diputación de Huesca.

primera página que llamará "Decoupage o segmentación cinegráfica", y en el que expresa ideas absolutamente ramonianas;

La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada decoupage. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación. (...) Prácticamente, la operación de segmentar precede a cualquier otra en la realización de un film. Es un trabajo que no requiere otro instrumento que la pluma. Todo el film, hasta en sus menores detalles, quedará contenido en las cuartillas: interpretación, ángulos tomavistas, metraje de cada segmento, aquí un "fendu renchainé" o una sobre-impresión para un plano americano, italiano o "long-shot" y estos ya fijos, en panorámica o en "traveling". Fluencia milagrosa de imágenes, que espontánea e ininterrumpidamente van clasificándose, ordenándose, en las celdillas de los planos. ¡Pensar en imágenes; sentir con imágenes!  
*La Gaceta Literaria* (1 de octubre de 1928)

Más adelante en su texto Buñuel aclara que "El hecho de que alguien se instale con su aparato frente al objeto filmable presupone la existencia de un decoupage". Esta separación sería también por tanto el plano único realizado por Vitores, que a su vez, si seguimos la definición de Buñuel, se podría catalogar como cineasta; "el cineasta – conviene dejar ese nombre exclusivamente para el creador de films–no lo es tanto en el momento de la realización como en el instante supremo de la segmentación". Es la elección del encuadre y del momento seleccionado, y no otro, lo que determina que fuera ese plano único la obra final que hoy admiramos.

Según ha señalado García Aguilar (2019) la forma de decantarse finalmente Buñuel hacia Dalí y desestimar la idea original de trabajar con Ramón, se debe principalmente a la insistencia de este primero. Dalí comenta en sus memorias que le parece mediocre e ingenuamente sentimental el proyecto de *El mundo por 10 céntimos*, convenciendo a Buñuel de que colabore mejor con él; "y le dije que su film no tenía el menor interés, pero que yo, en cambio, acababa de escribir un escenario, breve pero genial, que era todo lo contrario del cine corriente"<sup>72</sup>.

Dalí envió ese borrador de guion al que se refiere a Buñuel, quien, entusiasmado, se trasladó a la casa del pintor en Figueras para desarrollarlo junto con él. De esta colaboración nació *Un chien andalou* (1929), la primera película en la que el aragonés figura como director y el verdadero motivo por el que no realizó *El mundo por diez céntimos*, como el propio cineasta sugiere.  
(García Aguilar, 2019, p. 6)

Sorprendentemente en *Cinelandia*, escrita siete años antes, encontramos una secuencia que remite a la mítica escena primera de *Un perro andaluz*, con el corte del ojo por una cuchilla, icónica secuencia de sugerencia daliniana:

De pronto se lanzaban problemas difíciles escritos sobre la pizarra de los cielos.  
– ¿Qué relación hay entre el cinematógrafo y la Gillette?  
– Ya he pensado yo en eso muchas veces.  
– No cabe duda que el afeitarse con Gillette tiene algo cinematográfico.  
– Sí, quizás a través de los días se forme la película...Cada hoja de Gillette con sus ranuras, es como una vista afilada.  
(Gómez de la Serna, 1923, p. 134)

---

<sup>72</sup> Dalí, S. (1942-1981). *La vida secreta de Salvador Dalí*. Figueras, Gerona: Dasa.



En un texto de 1930 titulado *La bestia andaluza*, Ramón explica en prensa la nueva película buñueliana que se titulará finalmente *L'Age d'Or*. Esto denota la interrelación que continuaba entre ellos y el conocimiento mutuo de su trabajo. Ramón alaba el film primerizo de Buñuel, destacando su posición de lucha contra la burguesía y las costumbres "porque el mayor lujo del mundo es intentar otro mundo distinto". En los films de Buñuel habría un paso más en la teoría de la performatividad austiniana, pues según Ramón ocurre lo que se piensa (ya no solo lo que se dice). Otro dato que observa el escritor es la vinculación entre lo visto y lo oído, que va a contradecirse. El sonido de la película mostrará lo real (deseado) mientras que la imagen retrate la convención pública.

Luis Buñuel, el autor del admirable film de vanguardia *El perro andaluz*, está preparando otra película tan guasona de título, que se llamará *La bestia anzaluz*. El mecénico vizconde de Noailles le ha dado un millón de francos para que realice en plena libertad la caza de la gran bestia que, según la cábala, es la burguesía de costumbres irremovibles y asfixiantes.

Luis Buñuel, como todo el surrealismo, va ante todo contra el agobio social de las costumbres. (...)

Su película va a ir contra todo, y en ella los deseos son llevados a su culminación. Va a ser más realista que *El perro andaluz*, pero evitando el lado "freudiano", que sólo aparentemente rozaba el perro. Va a ser un acto de subversión, que bien vale un millón de francos, porque el mayor lujo del mundo es intentar otro mundo distinto.

Buñuel no gusta de dar detalles de lo que realiza, como despreocupado deportista de la subversión: pero ha ido encontrando piezas sueltas del rompecabezas.

Que sale Jesucristo de una forma enteramente nueva, que hay un obispo con bigotes retorcidos, que sucede lo que se piensa y que un caballero da una bofetada porque sí a una señora irresistible.

Que va a ser película hablada: pero que como es una redundancia que la imagen se una a la palabra, en la película de Buñuel tendrán dos direcciones diferentes la palabra y la imagen, y esa pareja que habla al parecer parsimoniosa y equidistantemente en un jardín pronunciará palabras íntimas como si estuviese en el lecho: "¿Quieres que te tape más con el edredón, vida mía?"

Que Buñuel quería matar a una jirafa en su obra, pero que ha desistido, porque eso costaba la friolera de setenta y cinco mil francos; y que así como en *El perro andaluz* hace figurar unas hormigas, ahora va a emplear unas moscas, y como no es época de moscas pagará a las que le envíen a cinco francos mosca.

Que en la película van a figurar algunos de los pintores españoles que hay en París, representando papeles de bandidos, y que todos fotogénicamente son unos bandidos formidables.

El caso es que un creador sin malicia, un inventor puro, rodeado de mecanógrafos y realizadores, procrea en un estudio lleno de luces y de aparatos la nueva suplantación del mundo y el atisbo de lo inesperado, violando hipocresías, cogiendo "in fraganti" de luces, micrófonos y placas lo que late en el fondo desesperado de la vida.

*El Sol* (6 de marzo de 1930)

Por último, Buñuel va a alabar, al igual que Dalí, las películas cómicas, en general la comedia. Esta será elogiada por su efectividad teniendo en mucho aprecio las de Chaplin o Buster Keaton "Nada de europeo: americano todo. Nada de orquesta: gramófono o pianola. Nada de films largos: una o dos partes. Creo que esa sesión (Lo cómico en el cinema) va a ser algo definitivo, y cosa absurda no se ha hecho aún en ningún Cineclub ni cine ordinario del mundo. La gente es tan idiota, y tiene tantos prejuicios, que creen que Fausto y Potemkine, etc., son superiores a esas bufonerías, que no son tales, y que yo les llamaría la nueva poesía". *La Gaceta Literaria* (15 de abril de 1929). Nueva poesía en film como la de *El Orador*, que a buen seguro Buñuel reconocería como una obra de arte cómico y de vanguardia.

Parece provenir en origen de un artículo de Ramón titulado "Las Tijeras"<sup>73</sup>. En realidad en este texto Ramón daba una idea de la utilización maligna de las tijeras avisando de usos ajenos y manipuladores no lícitos con ellas.

En las reuniones de los escritores españoles se habla cada vez más de las tijeras con escalofrío de acero. Se ven muchas cosas suyas allí y más allá, pero son las tijeras. "¡Hay que hacer algo contra las tijeras"–se grita en esas reuniones–, pero nada se hace, porque la tijera no es arma prohibida, pues se podría salir a la calle con tijeras al cinto y sin miedo a la decomisación. ¿Envenenar las tijeras? ¿Enviarlas periódicos de hoja de lata en que se melle su filo? ¿Escribir a la Sociedad de Naciones para que las persiga?

El único remedio posible es inervar la idea de la responsabilidad y de la dignidad en quien las usa y que se dé cuenta de que sólo se llega a la cortesía plena de la civilización si se han repartido las ganancias con el que colabora en una obra.

*La Gaceta Literaria* (15 de febrero de 1927)

Según Gubern (1999) en este artículo pudo estar "el origen del proyecto buñuelesco, que, según los testimonios disponibles, efectuaba un montaje de titulares de prensa, seguidos de trozos de actualidades de cine, que revelaban la discrepancia entre la realidad y lo publicado". Hay que apreciar que 10 céntimos era el precio tanto de la prensa diaria como de la entrada a las salas de cinema, en este sentido, el título podría haber sido *El cine por 10 céntimos*. "El caligarismo marcha dotado de esa sordera olímpica que le caracteriza como en la telefonía sin hilos, y por la cual consigue expresar lo que quiere y no oír la repulsa del público o los gritos soeces de los que han pagado ¡diez céntimos!" decía Ramón en alusión a la exigencia del público y el precio de la entrada, en *Nuevo Mundo* (29 de agosto de 1924).

*El mundo por diez céntimos*, narraría la elaboración de un periódico enlazando una serie de relatos en un collage que borraría las fronteras entre realidad y celuloide. "Cuando el lector concluía su lectura del diario, el viento lo arrojaba al suelo y un barrendero lo tiraba a la basura", este proyecto, que según Gubern (1999) "incluía una parte documental acerca de la confección del diario", nos hace remitirnos al film que tan solo un año más tarde rodaría Feliciano Vitores con la misma cámara Fonofilm con la que debutaría Ramón. En la película de *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), aparece nuevamente este argumento, al recoger y combinar escenas que sucedieron en la prensa real de *El Heraldo de Madrid* con tomas en las que los protagonistas de la ficción son unos "linotipistas" que trabajan en las rotativas del mismo periódico, hecho que aprovechaba para documentar el propio proceso de creación del periódico.

Lo que aún queda por averiguar es la pertenencia del guión de *El misterio*, pues el enigma no es fácil de averiguar. Primeramente se atribuye el mérito el director Francisco Elías, quien volvía de EEUU con las miras puestas en triunfar en la dirección de películas españolas. Años más tarde tras ser recuperada la patente del guión firmada por el productor F. M. Vitores los datos parecen ser concluyentes. Pero no acaba ahí la identificación de la autoría, pues se plantea el problema de que Vitores no había escrito anteriormente ningún guión ni siquiera era diestro en su gramática

---

<sup>73</sup> En el fondo no sabemos si es un preanuncio de la desconfianza que le produce a Ramón ver sus textos recortados o utilizados por manos de terceros.

escrita. Al estar en contacto con Ramón desde el año anterior, queda la posibilidad de que podría haber recibido de él al menos una indicación.

Paso a copiar el e-mail personal que me envía Luis F. Colorado el día 16 de septiembre del 2019 con el título "Los misterios del misterio (de la Puerta del Sol)", que bajo su permiso incluyo en este capítulo, pues creo que sus investigaciones superan y amplían la complejidad del tema.

- Sinceramente, no creo que Ramón Gómez de la Serna interviniese en nada relacionado con "El misterio de la Puerta del Sol". Comprendo que la hipótesis es fascinante, pero no hay ningún dato que la sustente. Además, hay decenas de estudiosos de Ramón, su vida y su obra, y ninguno apunta tampoco en esa dirección.

- Tampoco creo que Francisco Elías lo escribiese. Siento decirlo de nuevo, porque me ha supuesto incluso alguna regañina cariñosa de mis colegas. Elías pasó bastantes años en Barcelona, tuvo relación con importantes historiadores del cine, que lo apreciaron mucho, y eso creó un halo de fascinación por el cual Elías debía ser el responsable de todo lo bueno, y Vitores de todo lo malo... (para muchos, al fin y al cabo Elías había estado en Estados Unidos, vinculado al mundo del cine, y Vitores era un comerciante de pueblo). (...) Pero lo cierto es que no hay ningún dato o referencia de época (y para mí los datos y las referencias de época son importantes) que apunte en esa dirección. Es pura mística. Porque los datos son los que son: el guión aparece firmado por Vitores, y hay un documento interno de la empresa, firmado por Elías, donde se reconoce la percepción de una suma de dinero y se reconoce la paternidad de Vitores.

- Ahora bien, una vez dicho lo anterior... pasemos a sospechar de Vitores. Supongamos que no lo escribió. Que era una suerte de analfabeto funcional y no lo hizo. Que no tenía conocimientos, tiempo o salud para hacerlo. Lo que sea. Si parto de esa base, entonces los indicios me llevan en otras posibles direcciones, menos subyugantes, más prosaicas, pero en mi opinión más plausibles.

a) Que en el guion interviniera Agustín G. Carrasco (al que has visto en alguna foto del rodaje) o, en general, personas asociadas a la Compañía Cinema-Teatro a la que pertenecía por aquellos momentos Juan de Orduña. Carrasco había colaborado fugazmente con dicha compañía. Además, había visto interrumpido el rodaje de "El tonto de Lagartera" por motivos financieros, y de manera sorprendente un misterioso negocio le había permitido retomarlo a partir de septiembre, poniendo él mismo todo el dinero restante. ¿Acaso no podemos pensar que tuvo que ver con el guion de "El misterio de la Puerta del Sol"? No creo que fuera Carrasco, pero puestos a fabular lo cierto es que al menos encuentro tres indicios de sospecha: conoce a Orduña y ha trabajado con el actor recientemente en Cinema-Teatro; obtiene milagrosamente un dinero en el verano de 1929, a cambio de un negocio cinematográfico no acreditado, que le permite reanudar el rodaje de "El tonto de Lagartera" y aparece como invitado en una foto de rodaje de "El misterio...".

b) Y esta es la opción que más de cabeza me trajo en su día, hasta encontrarme con un muro. Vayamos al registro de la Propiedad Intelectual. Que es el muro: no permite consultar documentos sin publicar (por ejemplo, los escritos a máquina).

- Con número de registro figura lo siguiente: "60.997 "El misterio de la Puerta del Sol", argumento de la película hablada y sonora del mismo título. [Parte] Literaria, Feliciano Manuel Vitores y Puras." Forma parte del conjunto de obras inscritas en el primer trimestre de 1930. Es decir, tenemos otro documento adicional que certifica que es de Vitores.

Ahora bien, imaginemos que no es suyo la inspiración vino de otra parte. Entonces me voy a 1920, donde aparece lo siguiente:

"47.000. "IL crimen de la Puerta del Sol. Drama policíaco en cuatro actos, dividido el primero en dos cuadros, original por D. Emilio González del Castillo. Ejemplar escrito a máquina. 8o con 97 páginas y portada." Inscrito en el segundo trimestre de 1920.

Y en 1921, lo siguiente:

"48.218. "EL misterio de la Puerta del sol", drama policíaco en cuatro actos, original; por D. Luis Linares Becerras. D. Javier de Burgos Rizoli, D. Emilio González del Castillo y D. José Mesa Andrés. Ejemplar escrito a máquina. 8o con 25 páginas, portada y personajes el acto primero; 15 el segundo; 20 el tercero; 14 el cuarto y 2 de erratas." Inscrito en el segundo trimestre de 1921."

Como vemos, González del Castillo aparece en ambos. Pero en el segundo aparecen también Luis Linares Becerras y Javier de Burgos. Escritores todos ellos de fama. Que jamás publicaron estas obras. ¿Es posible deducir que, al ver que iban a publicarlo, alguno de ellos le pasara el material inédito a Vitores?. No lo se... habría que consultar los originales (y no pude hacerlo en su día, por motivos legales).

Tras este compendio de nombres vinculados con el gui3n de *El misterio*, queda inconcluso el caso y en espera que pueda ser resuelto alg3n d3a, cuando podamos acceder a trav3s quiz3s de ese "muro" infranqueable que describe Colorado al registro de Propiedad Intelectual, tan celosamente guardado.

En todo caso, los apropiacionismos y las influencias entre los autores y obras ser3an lo natural en una 3poca sin *copyright* como la de los a3os '20 y '30, con lo que el transvase literario y de ideas escapar3a con toda seguridad a cualquier control de autor3as y firmas.

En 1930 Ramón escribió *Cifras*<sup>74</sup>, publicado en francés con el título de *Chiffres*<sup>75</sup> como guión explícito de cine dividido en varios temas; son en total diez historias cortas sin relación aparente entre ellas. Los guiones adaptados provienen de narraciones previas del autor. Según la información volcada en la web de Antonio Tausiet<sup>76</sup> estos se localizan en los libros *Disparates* (1921), *Ramonismo* (1923), *Caprichos* (1925) y *Gollerías* (1926).

El desglose descriptivo que hace Ramón en cada uno de estos guiones está construido con breves frases que a falta de indicaciones técnicas comparten recursos formales del lenguaje cinematográfico, como observa Gubern (1999, p. 25) "Ramón señala específicamente la escala del primer plano en cuatro ocasiones, correspondientes a *Le Papier d'appel*, *Et la victime?*, *Celui qui mangea un oeil de poisson* y *Ceux qui volèrent le Connétable*. Y en *Le Souvenir* incluye un *flash-back* que califica de «corta visión retrospectiva». También señala García Aguilar (2019) desgranando los recursos literarios del guión de *Cifras*, que por su configuración formal se adivina una película muda. Esta concepción de film mudo con intertítulos se contrapone en un solo momento en el que Ramón apunta expresamente al plano sonoro, "El perro sigue ladrando furiosamente, con la pantalla totalmente oscurecida", que se encuentra en el último cuento n° 10 Los que robaron al Condestable. En el relato original de 1921 leemos la historia teñida ciertamente de elementos acústicos.

Había la leyenda de que aquel gran condestable enterrado en la catedral dormía el sueño eterno con sus magníficos toisones y sus ricas sortijas.

Unos ladrones osados y atrevidos se atrevieron a robar aquellas joyas del condestable. La catedral estaba sola en la noche, y aunque los ruidos que se oyen en ella dan la vuelta a las naves y se propagan por todos sus rincones durante media hora, los ladrones ya procurarían hacerlo todo muy sigilosamente. Entraron fácilmente y se dirigieron hacia el sepulcro del condestable con paso seguro y confiado. En el profundo silencio de la catedral se oían sus pasos como si hubiese entrado un colegio de niños.

Iluminados por su linterna sorda miraron bien el sepulcro del condestable. El condestable, con la cabeza sobre una dura almohada de mármol que nadie escardaba hacía mucho tiempo, ni tampoco mullía, yacía extendido más largo de lo que era, con la enorme espada entre manos y sobre su pecho, como esos niños que no quieren dormirse sin haberse acostado con su juguete. En toda su figura había la animación del sueño, y sólo en los pies se notaba que estaba muerto, porque jamás, mientras se está vivo, caen los pies hacia abajo y pierden su ángulo de sostén. Sus pies, estirados por la gafedad de la muerte, estaban distendidos y pegados al mármol de la tapa del sarcófago.

Después de sus pies había un perro dogo, dormido más que muerto, porque si hubiese estado muerto habría estado estirado, abierto, como los que mueren en la calle. Así de enroscado en sí mismo, la cabeza sobre su hombro, era el perro que descabezaba un sueño vigilante, muy abrigado en sí mismo porque teme las noches gélidas de la catedral.

---

<sup>74</sup> Extraño título que ha llamado la atención a varios estudiosos de la obra ramoniana. Según nuestra interpretación podría deberse también al carácter hermético y "cifrado" de estas pequeñas historias. La enumeración matemática se une a la narración haciendo un guiño metafórico al hecho de contar, como ha constatado García Aguilar (2019, p. 7), los guiones fueron apareciendo previamente como textos en *Blanco y Negro* a lo largo de 1930, siendo separados por números, así se denominaron "Cifras de París", "Cifras de Alemania" etc. lo que nos da una interpretación más segura "El empleo de la palabra *Cifras* en el título de estas secciones se debe a que un número, enmarcado por un rectángulo, precede cada uno de los textos". La hipótesis se confirma también en Alfonso, P. (2003). *Cinema y arte nuevo. La recepción filmica en la vanguardia española (1917-1937)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

<sup>75</sup> Gómez de la Serna, R. (1930). "Chiffres" en *La Revue du Cinema*, n 9. pp. 29-36. Para consulta en francés el artículo de Barrère, B. (1995). "Chiffres. Ramón Gómez de la Serna", en Christian Janicot (ed.), *Anthologie du cinéma invisible: 100 scénarios pour 100 ans de cinema*, París, J-M. Place / ARTE, p. 304.

<sup>76</sup> <http://seronoser.free.fr/ramon/#tea>

Los ladrones encontraron por fin la raja del cierre y el fondo del sarcófago, y poco a poco lograron meter la palanca y apalancar con éxito. Todo el sepulcro se conmovió y sonó a tapadera de pozo removida sobre la profunda sima del agua.

El condestable, como estaba muerto, no se movió; pero el perro dogo, sobresaltado como el perro al que se intenta tirar de la silla en que se había dormido, comenzó a ladrar desaforadamente; tan desaforadamente que hasta el campanero oyó los ladridos.

Los ladrones huyeron despavoridos.

¡Leal perro del condestable!

El día del juicio final aullará detrás del condestable con aullidos tan lastimeros que rasgarán más las nubes tristes sobre un cielo todo abierto sobre el trasmundo.

(Gómez de la Serna, 1921)

La prensa francesa de 1930 glosa la noticia del cuento nº 9 en la *La revue du cinema*, donde el guión de Ramón aparece junto a Eisenstein, que dará una la charla titulada "Los principios del nuevo cine ruso" en la Sorbonne. El articulista denomina a los guiones de renovación ramonianos como "gay cinematographique" o "haikus" literarios<sup>77</sup>. La lista de estas *Cifras* la compondrían los siguientes títulos.

- 1- Mensaje de socorro (sobre el relato "La Llamada", de *Disparates* 1921)
- 2- ¿Y la víctima? (relato "Yo vi matar a aquella mujer", de *Disparates* 1921)
- 3- El que come un ojo de pescado (relato "El que se come un ojo", de *Gollerías* 1926)
- 4- El caballo vacío (relato "Reverte I", de *Greguerías* 1917-)
- 5- Recuerdo (relato "Llega y se va", de *Disparates* 1921)
- 6- El hombre galán (relato de *Ramonismos* 1923)
- 7- El caballero (relato basado en fragmentos de "Las dramáticas chimeneas" de *Greguerías* 1917-)
- 8- El espantapájaros (relato de *Disparates* 1921)
- 9- El gran jarrón japonés (relato "El gran tibur japonés", de *Gollerías* 1926)
- 10- Los que robaron al Condestable (relato de *Disparates* 1921).

Un ejemplo de estas piezas cortas la constituye el guión del cuento número 6 "El hombre galán", que aquí reproducimos traducido de su publicación en el periódico *L'Homme Libre* (1 de abril de 1930). El guión se estructura en nueve secuencias.

. Au déclin du jour, un coin pittoresque de la ville.

/ *En la caída del día, un recodo pintoresco de la ciudad.*

. Une jolie femme attend avec impatience un tramway, et fait des signes pressants à ceux qui passent; se succédant comme dans un cauchemar, ils se contentent de passer.

/ *Una hermosa mujer espera con impaciencia un tren, haciendo gestos apresurados a aquellos que ve pasar, sucediéndose como en un mal sueño, felices en su devenir.*

. Inlassablement, elle continue à héler et à signaler "l'arrêt obligatoire" affiché sur un poteau.

/ *Incansablemente, ella continúa helada señalando "la parada obligatoria" colocada sobre un poste.*

. Pès d'elle, un monsieur fait les mêmes gestes dans le dessein d'arrêter cette sarabande de trams qui, le plus souvent, passent vides.

/ *Cerca de ella, un señor hace los mismos gestos en el deseo de parar esta sarabanda de trenes que, cada vez con más regularidad, pasan vacíos.*

. N'obtenant aucun résultat, il sort son pistolet et tire un coup en l'air.

/ *No obteniendo ningún resultado, él saca una pistola y tira un disparo en el aire.*

. Mais alors les trams ont l'air de fuir encore plus vite.

/ *Pero entonces los trenes parecen huir todavía más rápido.*

. Pareille à une Madelaine au pied de la croix, la dame pleure, appuyée au poteau de "l'arrêt obligatoire".

/ *Como una Magdalena al pie de la cruz, la dama llora, apoyada en un poster de "parada obligatoria"*

. Emu par sa détresse, le galant monsieur, dans un accès de complaisance, se jette sous les roues d'un de ces trams qui s'arrete enfin après avoir buté sur son cadavre.

---

<sup>77</sup> *L'Homme Libre* (1 de abril de 1930)

/ Emocionado por su angustia, el galante señor, en su deseo de satisfacerla, se arroja sobre las vías de uno de los trenes que se frena al fin tras haber tropezado sobre su cadáver.

. Alors, la dame s'essuie les yeux et, sans s'occuper du fait-divers, s'empresse en souriant de grimper dans le véhicule qui repart.

/ Entonces, la dama se limpia los ojos, y sin ocuparse de más, se da prisa sonriendo al saltar en el vehículo que reprende su marcha.

### - El Sepelio de Stradivarius -

Curiosamente los guiones de cine de Ramón Chiffres y *El Sepelio de Stradivarius*<sup>78</sup> fueron publicados primeramente en Francia y en francés. En las greguerías de 1928 ya hay imágenes cinematográficas preantecipatorias de este último guión, de tema triste y sonoro. Estas greguerías de Ramón anticipan la trágica historia cinematográfica vinculada al instrumento. Se trata de una breve secuencia concebida con estructura y pauta de guión audiovisual.

Tristes músicos, esos músicos de teatro que pasan por la noche con el violín a cuestas...Debían ir tocándolo en vez de llevarlo en esa caja tan profesional y tan deformada del violín, esa caja de muerto, de niño muerto del violín.

El violón llevado en andas por los pobres ciegos, dos cogiéndole por la cabeza caída con la melena de clavijas colgando y otros dos cogiéndole por los pies, todos ellos dirigidos por un guía indiferente de ojos vivos, y seguido por un grupo final de tristes asistentes al sepelio (etc.).

Habría que llamar la atención sobre las innumerables vinculaciones de este primitivo guión con las imágenes que la historia del arte y el cine han producido del violín *joué*, jugado e interpretado de todos los modos; filmado aplastado, pisoteado o roto y su iconografía a lo largo del s. XX. Lo utilizan curiosamente dos cineastas-músicos iniciados en el arte del violín, Buñuel en *L'Age d'Or* (1930) y Chaplin en *The Vagabond* (1916) o *Candilejas* (la relación de Charlot con el violín es larga)<sup>79</sup>.



Fotograma del film de Buñuel, *L'Age d'Or*. Fotograma de Keaton con Charles Chaplin en *Candilejas* (1952).

<sup>78</sup> Se pueden leer en español en el libro VII de las Obras Completas, Galaxia Guttenberg, 2001. Román Gubern lo tradujo al francés para *Les Cahiers de la Cinémathèque* en 1980, el texto original de Ramón se conserva en la Biblioteca del Cinema Delmiro Caralt de Barcelona, citado en Caparrós, J. M (1981) *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*.

<sup>79</sup> Más adelante los artistas del movimiento Fluxus harán de las suyas con el instrumento, incluyendo el meditativo Nam Yune Paik con su pieza *One for Violin Solo* (1962), así como vemos las defunciones y deconstrucciones del violín en muchos cuadros cubistas.

En este guión del *Sepelio* se describen las imágenes-actos en breves frases, incluyendo la repetición de plano colofón que sugiere el primer plano final del tético acontecimiento. Las greguerías funerarias derivadas de la imagen de la funda del violín como ataúd crean una historia gótica con un final implacable;

1. Un niño jugando con un violín y destrozándolo con un juego.
2. El violín queda roto cuando entra el músico y ve a su hijo en aquella tarea más que parricida.
3. Desolado se arranca los mechones de su melena ¡Su Stradivarius roto!
4. Se dirige al teléfono y hace varias llamadas urgentes visiblemente emocionado.
5. Se ven llegar con gran aspecto de desolación tipos de violinistas.
6. Nuevos tipos, apretones de mano en señal de pésame.
7. Más violinistas (algunos que recuestan la cabeza un momento en el hombro del maestro).
8. Llega un tipo de la funeraria muy recargado de peluca y sombrero de picos.
9. El maestro con un doloroso gesto encierra el violín destrozado en la caja funda del violín y se lo llevan.
10. Salen del brazo del maestro los grandes tipos de violinistas y detrás de ellos salen todos.
11. El niño que ha roto el violín sale con la cara de haber llorado mucho y rebusca en los cajones de su papá.
12. En esa rebusca encuentra una pistola y después de hacer un gesto preparatorio se suicida.
13. Se suicida.



## 2.8. El discurso del orador: cinco razones, cinco objetos.

(...) un pollo que anda, un monóculo sin cristal y rodeado de brillantes, y un guante enorme, para finalizar la conferencia cuando suene el despertador. Sobre cada uno de los objetos hace Gómez de la Serna una greguería, en que rescata la originalidad y el fino humorismo que se refleja en sus escritos. *La Voz* (17 de enero de 1931)

El sistema greguerístico<sup>80</sup> del discurso de *El Orador* tiene un perfil lírico de tinte humorístico, y a medida que se observa en sucesivas revisiones es susceptible de ser interpretado por capas, simbólicamente. La estructura de la prosodia en el corto se nutre de metáforas (el orador como aviador) e imágenes del oficio de conferenciante (la pluma en punta, el vaso de agua, el tintero...), y acaba con un gesto de parsimonia que consigue con eficaz efectismo (el movimiento aerodinámico del brazo del planeador sobrevolando el lenguaje).

Ramón nos indica cuales son los motivos, las pesquisas, los requisitos que debe seguir un distinguido conferenciante, un gran maestro del habla, exponiendo a la par su ideario crítico intelectual. Este se podría resumir en líneas generales en los siguientes puntos:

- . Crítica gestual a la política autoritaria de los gobernantes con la mano del dictador.
- . Crítica a la persuasión de masas desde la imitación de la retórica del filósofo orador.
- . Crítica al cine industrial y sonoro señalando al Primer Congreso de Cinematografía.
- . Crítica a las vanguardias de su época desde la antioratoria, el antimanifiesto.

Si analizamos pormenorizadamente su breve discurso atisbamos una estructura escalonada separada en bloques, algo que podría contener más organización que el aparente caos presentado. Si consideramos cada objeto como portador de un significado y observamos por orden de aparición, enumeramos cinco elementos.

1. El monóculo sin cristal: nos señala el campo de la visión y la estética ocular.
2. El canto del gallo: remite al mundo de la audición y la política.
3. La mano: movimiento-gestual de la danza y la mímica.
4. El planeador: el arte de la oralidad y la improvisación.
5. Pluma, mesa y el vaso de agua: herramientas del escritor y la literatura.

Son exactamente al ojo (visión), al oído (audición), a las manos (tacto) o a la boca (gusto, voz) la dirección de los cinco sentidos a los que está aludiendo mediante sus metáforas, y nos lo señala abriendo firmemente los dedos. Por ello encontramos en este particular documento una síntesis de las cualidades preanunciadoras de la estética ramoniana y del corpus intelectual del escritor, que a su vez logran condensar con increíble vigencia las vías de investigación y estudio actuales; los *aural studies*, los estudios visuales, la danza conceptual, la conferencia performativa o las nuevas escrituras y poéticas de la literatura actual.

---

<sup>80</sup> Asociaciones, intercambios, sustituciones o yuxtaposiciones teñidas de romanticismo. Ramón emplea la greguería haciendo uso de la metáfora y la metonimia, ver su prólogo de 1929 del libro *Novísimas Greguerías* donde explica el concepto y evolución de su sistema e invención literaria.

En las conferencias ramonianas anteriormente referidas ya aparecen las grandes metáforas que empleará en el discurso cinematográfico, principalmente la mano de goma y la alusión a la gallina, aunando la lógica racional con la vena disparatada. Pero es en su composición oral filmada, precisamente en su cortometraje de *El Orador*, donde dicta una suerte de manifiesto estético. Estas son sus palabras transcritas;

*que en un monóculo sin cristal, monóculo sin cristal con el cual yo veo las cosas de relieve, anotando todo lo que tienen de extraordinario*

*El monóculo sin cristal es la obsesión de mi servidumbre porque no comprende cómo se puede usar durante el trabajo.*

*Para los salones tengo como invención de última hora el monóculo de nuevo rico, monóculo de nuevo rico que brilla bajo la luz espléndida de las arañas y que le da a uno un tono de barón, de barón de algo.*

*Con estos dos elementos sencillos voy siguiendo la ruta de las cosas. También dependen mis observaciones de cómo observo vis-a-vis la realidad de la vida. Por ejemplo, mis observaciones del corral. Por ejemplo, yo sé hacer el canto del gallo, que es una cosa que casi todo el mundo sabe; pero estas otras cosas más sencillas del corral -por ejemplo, ese despertar en la tarde caliginosa de todo el gallinero:*

*- poa poa poa poa poa poat-poa... Esta cosa lenta: - poa poa poa poa poa tati poa poa...*

*Esos gritos de locura que brotan del corral caliente por agosto: - ¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa! que son alboroto de todo el pueblo, que son la raya con que se señala toda la dimensión del paisaje.*

*Todas estas observaciones de la realidad unidas a mi monóculo sin cristal dan la base sincera de mi estética.*

*Pero para los discursos tengo otro elemento inapreciable, elemento que lleva tras mí las multitudes, porque cuando se posee la mano convincente la multitud va detrás de esa mano. Cuando se dice a la multitud "¡Por ahí!", la multitud sigue ese camino.*

*El orador ha de tener esta mano. Hinchazón de la elocuencia, esta mano produce también un efecto sedante en el público cuando le aconseja paz. Produce las grandes cuestaciones cuando esta mano se dirige siempre a él en son de petición. Esta mano capta las ideas como mariposas, cogiéndolas en el ambiente y redondeando la oración, gracias a cómo las ha cazado. Esta mano sirve para señalar cinco razones. Por ejemplo, se suele usar de ella para decir: "Por cinco razones tenéis que seguir este camino," "Cinco razones tengo para deciros esto." Todo el mundo, ante tamañas razones, baja la cabeza apabullado. Esta mano sirve también para en la tempestad del público calmarla plenamente.*

*Y, por fin, cuando el orador ya está próximo al final de su discurso, sirve para preparar su planear. Porque esta cosa que tiene el orador de aviador, que se remonta, parece que va seguro en sus palabras, de pronto se rompe la cabeza en una de ellas, señala la caída en barrena en esa palabra que le falla. Pero el orador que se domina espera el momento en que planear, y entonces su mano va trabajándose, va descendiendo, va señalando el párrafo final.*

*Esto suele ser muy largo en los oradores porque buscan terreno a propósito, como también lo es en los aviadores que necesitan su terreno ad hoc. El orador entonces ve ahí en la mesa un tintero o un vaso de agua. Tiene miedo de caer en el tintero o en el vaso de agua.*

*Y entonces, con gran lentitud, para no caer tampoco en una pluma en punta, el orador, tomando sus medidas, concentrándose, coloca su mano sobre la mesa.*

## - La mano -



Mano-guante bicolor dibujada por Ramón y fotograma del momento en que recoge el guante-mano en *El Orador* (1928)

Ramón utiliza sus manos como un mago prestidigitador. En sus charlas usaba una caja cilíndrica de cartón para hacer juegos de manos o mostraba una escultura con la diosa de muchas manos. Pero la mano sobredimensionada, un postizo que recuerda las máscaras de goma de las ferias que se encuentran en las tiendas de disfraces, fue una de sus sorpresas estrella. Como lo describe su amigo Guillermo de Torre:

Pero el truco máximo, el más feliz y el que ejemplifica perfectamente su desdoblamiento burlón frente al público, es «la mano del conferenciante». Enfundando su diestra en una colosal mano de cartón, Ramón mima y glosa jocosamente los ademanes más característicos del orador: la mano que busca ideas, la mano que acaricia el lomo de ellas, la mano que muestra las cinco razones de sus dedos descomunales... La hilaridad que estas invenciones suscitan en nosotros es más bien de orden intelectual que epigástrico -signo del verdadero humorismo.<sup>81</sup>

En Barcelona dentro del Conferencia Club, Ramón ofreció tres años más tarde de filmar su corto *El Orador* una charla muy laureada en la que, como recogió la prensa, también hizo uso de su enorme guante.

Termina su disertación sacando un guante enorme. Es -dijo- la mano del orador, que a fuerza de moverla durante el discurso, se ha hinchado. Cuando el orador tiene ya la mano hinchada es que se señala con ella el resumen; indica con el índice, y la indicación parece un mandato. Pero cuando la mano del orador -agrega- es concluyente es cuando, al acabar, hace el ademán que acompaña a las palabras "he dicho".

*La Voz* (17 de enero de 1931)

Ramón escribe sobre diferentes tipologías de manos en sus trabajos literarios. Leemos por ejemplo, la mano mecánica (negra voz profética y advertidora), la mano muerta (esa de los obispos ociosos) o la mano testigo (su mano izquierda que envejece).

La mano mecánica del nuevo hombre que ha surgido con la guerra, ha escrito unos nuevos pensamientos terribles. Mano desapasionada y sin el flojo pulso antiguo, mano de níquel y de madera, los pensamientos que escribe son firmes y sin ese sentimentalismo de la blanda mano antigua. (Gómez de la Serna, OC Variaciones, p. 679)

---

<sup>81</sup> Guillermo de Torre, "Crítica de Conferencias: Ramón y Morand", en *Boletín RAMÓN* n 10, p. 18

Una variante de la mano es la mano muerta, aquella de los obispos, de los clérigos y curas, a los que Ramón critica crudamente;

Ellas tienen el doble peligro y la insidiosa saña de lo que trabaja en la sombra, de lo que se despliega terrible y enmascarado en secreto, es la vistosa garra muerta para el trabajo, para la ayuda de nuestra redención, es la que os aumenta la carga enorme que os ataraza y consume; es la que se opone mansa y regordeta, olorosa, a vuestra liberación, y no tiene el trabajo y la necesidad, para haceros daño, de luchar heroica y supremamente, sino que os vence con un empalagoso arte de la mansedumbre, del culebreo de la santidad, de las caricias y el reposo...Es la mano viva para la intriga (...) ¡Oh, la mano muerta, acolchonada, engañadora y mimosa, cómo empalaga al hombre y cómo me amarga a mí!...¡Ya no es siquiera la mano exaltada, elocuente, llena de fe, extenuada y amarilla, de quien no había visto aún negocios posibles en la poesía de una religión. Ya no es la mano pequeña de unos hombres místicos, excepcionales y poetas, que pudieron ideas de altura y de infinitud, que eran joyeles impagables, riquísimos, aunque fueran de engaño en todos los pechos!...(...) Es la mano intrigante que amedrenta al no dibujar una cruz en el aire o al firmar tranquila y tiránica una orden o una excomunión...

(Gómez de la Serna, OC Tomo I, pp. 986-987)

Después de este ataque contra esa mano inmóvil y culpable de la injusticia entre los hombres, encontramos la alusión a otra mano "mortecina", pero en otro sentido, un elogio a la mano paciente y muda que es la izquierda del escritor, que poco a poco envejece. A ella dedica unas sentidas palabras de homenaje;

La mano izquierda es la mano testigo, la mano que asiste al trabajo, que descansa y espera, que coloca bien el papel sobre el pupitre, que parece leer lo que se va escribiendo y arranca la cuartilla cuando se lo indica el ojo izquierdo, que es el que la imanta y la sopla, que debe arrancarla.

El curso del tiempo, como el curso del agua, han abierto surcos en mi mano, puro desgaste de oír el reloj, mansa y larga manera de ir ajustando cuentas. (...) La pobre mano izquierda se agarra como una mano de náufrago al borde de la barca a que está aún asida y está dispuesta a aferrarse más a la mesa aunque solo quede convertida en una pinza.

(Gómez de la Serna, OC *Nuevas páginas de mi vida*, p. 841).

Esa mano es la del tiempo que va royendo la vida del escritor, hacia ella acaba dirigiendo unas palabras de ternura. Esa mano cómplice que justamente es la que recoge el guante pero rápidamente se la pasa a la derecha, porque la izquierda es "la mano que nunca dice «adiós», la mano que se inhibe y a la que le está prohibido unirse en saludo con las otras manos.

La mano derecha de *El Orador* es no obstante la que dicta un discurso creado para ser obedecido. Es esta mano dictatorial la que se elige para autonombrar el gesto expresivo, lo táctil y el elemento de acción del cuerpo "Al orador, hombre que acciona infatigablemente, se le hincha siempre la mano. Por la menos, el público cansado, así lo ve. Y Ramón sacó de la maleta la mano del orador y parodió todos los gestos usuales de la mímica" *El Sol* (30 de mayo de 1928).

Uno de los elementos más repetidos en el panorama artístico de los tiempos de vanguardia fue la alusión a la mano, como explicaba Guillermo Díaz Plaja en *Una cultura del cinema*<sup>82</sup>;

Pero, sobre todo, las manos. Cronológicamente las manos han sido los primeros objetos que han atraído a los cineastas al desviar su atención de la obsesión del rostro. Las manos tienen infinitas facetas expresivas—pájaros, pañuelos de despedida, palomas, sarmientos, pulpos, flores...—. En los viejos "films" policianos una mano asomaba, terrorífica y afilada, entre la negrura. (También en las

---

<sup>82</sup> Díaz Plaja, G. (1930). *Una cultura del cinema* (con prólogo de Sebastián Gasch). Barcelona: publicacions de La Revista

estilizaciones de Paul Leni). En otras ocasiones, la mano centra la atención del espectador, evitándose un dramatismo excesivo. (En "Varieté", la lucha de Emil Jannings y su rival, se resuelve con un primer plano en que la mano del moribundo se estremece en el aire y cae). En los "films" soviéticos–recuérdese "Tempestad sobre Asia", de Pudovkin–una mano erguida es un magnífico signo de violencia. King Vidor, en su anhelado "film" "Halleluja", usa también de este procedimiento expresivo. *La Gaceta Literaria* (1 de abril de 1930)

Casi todos los artistas fueron influidos por la idea que llevaba aparejada la mano como ente independiente, siniestro, amable, oscuro y sexual. En el mundo cinematográfico se extendió la autonomía de la mano desde que Segundo de Chomón ideara en 1909 *Le rêve du cuisinier*, con unas manos inteligentes que cocinaban mientras los demás dormían. Y ligado a lo truculento desde 1920 que hizo su aparición la novela *La mains d'Orlac*<sup>83</sup>, en ella un pianista perdía las manos en accidente siendole implantadas otras de un guillotinado, lo que le inspiraba al crimen, su versión para la pantalla fue brillantemente realizada por Robert Wine en *Orlac's Handle* de 1924. La trama de la mano influiría también en los fotogramas de Jean Cocteau (*La sangre de un poeta*, 1930). Es ingente la cantidad de referencias a la mano en los artistas, desde la fotografía de René Magritte (*Oscura sospecha*, 1928, *La travesía difícil*, 1926, *El museo de una noche* 1927), las pinturas de Dalí (*Aparato y Mano* 1927, *El juego lúgubre* 1929, *La Mano* 1930, *Main coupée* 1928), o los dibujos de Lorca (*Manos cortadas* 1935, *Rua das Gaveas*, *Animal fabuloso*). Casi toda la iconografía de la mano cortada en esta época hace referencia a la mutilación del deseo, como en *El Perro Andaluz*, donde las hormigas aparecen multiplicadas y perdidas sobre su palma "en la filmografía de Buñuel las manos mordidas, atrapadas o con vida propia tuvieron asimismo una presencia muy importante. Jugando con las sugerencias de erotismo y de pasión, frecuentemente mutilada o frustrada"<sup>84</sup>. En el film *L'Age d'Or* (1930) también aparece la mano como símbolo del deseo.

En un artículo de 1928, el mismo año que el rodaje de Ramón, Buñuel escribe "¿Por qué se obstinan en pedir metafísica al cinema y en no reconocer que en un film bien realizado el hecho de abrir una puerta o ver una mano –gran monstruo– apoderarse de un objeto puede encerrar una auténtica e inédita belleza?"<sup>85</sup>. En una historia de Ramón titulada igualmente *La Mano*<sup>86</sup>, podemos ver el futuro argumento para otra película de misterio buñuelesca, la historia aparece en *Caras y Caretas* (16 de abril de 1921).

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado. Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino. La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había mirado, las había visto, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto.

Llena de terror, acudió la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos le agarraron un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza de un hombre fuerte. ¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano? Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darle la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió: «Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia».

<sup>83</sup> Escrito por Maurice Renard, que fue considerado como el padre de la ciencia-ficción en Francia, existe una reedición actual *Les mains d'Orlac* (2020). Okno éditions

<sup>84</sup> *Un Perro Andaluz, 80 años después*. (2020). Madrid: SECC Ministerio de Cultura y La Fábrica Edit.

<sup>85</sup> "Variaciones sobre un bigote de Menjou", en *La Gaceta Literaria* (1 de junio de 1928).

<sup>86</sup> Una imagen igualmente cercenada de la mano es la protagonista de otro cuento oscuro de Ramón titulado "La mano arrancada" recogida en el *Diario Palentino* (28 de noviembre de 1925)

Como hemos comentado en la introducción, el film de Ramón pasó a llamarse por un momento *La Mano*, lo que generó a los historiadores mucha confusión, pues ya existían films con ese nombre desde los primeros proyectos escénicos Teatro Sintético Futuristas en 1915, "*Le Mani* de F. M. Marinetti y Bruno Corra, en la que solo aparecían manos de diversos personajes (...) Enrico Prampolini y Fortunato Depero prepararon proyectos de films interpretados sólo por manos, que no llegaron a realizar, y que, de hecho, estaban concebidos con primeros planos, puesto que el primer plano aísla y amplía los objetos" (Gubern, 1999, p. 166). El gusto por la fisonomía de la mano fue una opción de apostar por el anti-retrato cinematográfico, una opción deshumanizada de captar la parte por el todo (figura retórica de pensamiento, la sinécdoque) y huir de ese excesivo énfasis en el rostro que la industria de Hollywood no hacía más que repetir y destacar, con sus primeras páginas de estrellas "archibellas".

Pero quizá la película que hacía referencia E. Giménez Caballero en "Articulaciones de la mano en el cine", era la filmada por Harley Knoles en 1915 *The Master Hand*, y que en las sesiones en España se llamó *La Mano*. Al respecto escribió GECE este magistral texto que reproducimos íntegro;

Me corren sobre la mano los problemas o articulaciones sobre la mano, sobre la mano en el cine, como corren las hormigas por la mano del perro andaluz, del perro andaluz que es Salvador Dalí.

Salvador Dalí es un perro andaluz pero no es un perro de vanguardia. Luis Buñuel no es un perro de vanguardia, pero es un perro andaluz.

De la misma manera Gómez de la Serna, tiene mano de perro andaluz pero no de perro de vanguardia. ¿En qué se diferencian un perro andaluz y un perro de vanguardia?

En la mano.

Un perro de vanguardia adelanta la mano. Se le va la mano *Premanece*.

Un perro andaluz esconde la mano *Remanece*.

Por eso no veis nunca la mano de los perros andaluces.

Cuando os enseñan su mano, es falsa o desmesurada. La desmesura, una falsedad.

Dalí ofrece la mano suculenta del – cuadro terrible– os acordáis: El masturbador.

Ramón os enseña la mano pentaforme del orador en la tribuna: os acordáis, la mano conferencial de Ramón?

Buñuel no os enseña la mano: Os enseña el puño.

En cambio un perro de vanguardia honrado, fiel y recto no os enseña otra cosa que la mano.

Ya vereis: el ladrón de la película "La mano" –film de antes de la guerra es por tanto de más vanguardia que El perro andaluz –sólo os enseña la mano: pero no el ladrón. Es un ladrón honrado, fiel y recto.

Un verdadero perro de vanguardia. No es como estos ladrones de Dalí, Ramón, Buñuel, que se maniesconden en la metáfora y la imagen. Los ladrones decentes no roban monturas, collares falsos, metáforas: Cojen cosas, roban los objetos desnudos.

Señores: yo me siento perro de vanguardia. Me siento ladrón honrado. ¡Ved mi mano!

Mi mano que se convierte en dedo. Mi dedo que se convierte en índice. Mi índice que se convierte en uña. Mi uña que rasca un pestillo de caja de caudales, para que se sonría por las cosquillas y abra su boca.

Y cuando la abre, coje su objeto puro en ralentí, despacio para que no se escape: la mano.

Mi mano coje "La mano", esa mano de antes de la guerra y la estrecha, la manosea.

Sin gastarla, sin manir romperla. Mano recién nacida. Divina como mano de feto. Oliente aún a sangre, a cordón umbilical, a entraña. A útero. A Dios, por tanto.

El cine acaba de nacer y manotea su mano en el aire sin vientre, con recuerdo todavía vaginal. Mano de niño que busca pechos, pezones a las cosas. Mano succionadora. Y cuando los encuentra los apresa directamente, con mano y boca, porque la boca es la otra mano del niño, los apresa como ladrón honrado que es todo niño.

¿No es el chorro de luz del cine sobre la pantalla, el chorro del pezón de la máquina? Cabra de Amaltea que chorrea estrellas consteladas sobre el universo de la pantalla.

El obturador de la máquina es la mano que acaricia el chorro de imágenes. Manecita de niño operario. ¡Qué sabor a la leche materna tiene el cine recién nacido!

Toda película primigenia es un sueño de niño dormido que deja colgar sus manos inocentes cerca de su sexo, exitándolo levemente, angélicamente.

El cine recién nacido no tiene una mano que aprieta como la de Douglas. Ni una mano que cosquillea como la de Keaton. Ni una mano que se hurga en las narices, como la de Charlot. Ni una mano que corre cortinillas de besos como la de Novarro. Ni una mano que atusa bigotes como la de Menjou. Ni una mano andaluza como la del catalán Dalí. Ni una mano catalana como la del madrileño Ramón. Ni una mano madrileña como la del aragonés Buñuel.

Todas esas manos adultas se van no al pecho de las cosas sino debajo de las imágenes, debajo de las faldas. Buscan el sexo del mundo de otra manera. De una manera ya sucia, comprometida y con fiebre: sabia.

La mano del cine recién nacido es ella misma sexo.

No necesita buscar nada. Le basta palpase a sí misma. Autoutilizarse. Gozarse. No olvidar que el cine recién nacido, como todo niño bien recién nacido, se chupa el dedo. No os riáis si el cine de antes de la guerra, esta Mano, que vais a ver, se chupa el dedo. Reiros, pero también como nenes, que se pueden chupar el dedo.

No os riáis si el cine de antes de la guerra, esta Mano, que vais a ver, se chupa el dedo. Reiros, pero también como nenes, que se pueden chupar el dedo, esto es sin malicia. Sin distinguir. En divina confusión de sexo, boca y dedo.

Porque si os reis de otra manera, yo –como representante honrado que soy del cine honrado, moral y decente que se chupa el dedo divinamente– rogaré a los conferenciantes del banquete del Ritz que os lleven ¡al Ateneo! Es decir: a presidio. Al purgatorio de los incorregibles y fatalmente inmorales para siempre.

Helix nº 10 (1 de marzo de 1930)

Hacia la mitad del cortometraje de *El Orador*, y desde fuera de plano, una persona le alcanza a Ramón el guante gigante mientras el autor, en una acción de prestidigitador, la sitúa detrás de su espalda y continúa hablando para descubrirla victoriosa acto seguido. Esa otra mano inocente que no excede el marco visual puede ser la del productor Feliciano Vitores, que, casualidad o no, también tenía una mano artificial<sup>87</sup>, ya que la suya había sido amputada en un accidente al manipular los focos de aparatos cinematográficos. Que una mano de broma como la de Ramón se carcajee delante de otra que ha sido realmente cercenada, es una situación que se nos antoja macabra, al coincidir como en un espejo, productor y actor en diálogo mudo, de mano blanda a mano dura, de la falsa cómica a lo real siniestro con la prótesis de Vitores en forma de gancho<sup>88</sup>.

La mano en el film *El Orador* tiene una situación destacada, siendo como diría Barthes el *punctum*, una de las claves o si se quiere, el momento capital del discurso. Si algo se alza en el aire magníficamente cinematografiado, es la idea de composición versus imposición del discurso gracias a ese efecto mágico que despliega Ramón con su mano de mentira. Si un objeto destaca en *El Orador* (pura muestra de gestualidad y danza "manual") esta es la del guante de goma que utiliza.

Y esto se comprueba cuando aparece sobredimensionada en escena, como una prótesis del cuerpo, justo en el momento en el que habla de la dirección de las masas.

---

<sup>87</sup> "Era Feliciano un burgalés inteligente y emprendedor, apasionado por los problemas de la técnica (...) poseía un completísimo taller mecánico, en el que trabajaba con destreza suma, construyendo piezas y maquinaria sobremanera complicadas, sirviéndose para ello de su única mano útil y del gancho que sustituía a la derecha, perdida en un accidente" (Fernández Cuenca, 1950).

La mano falsa de Feliciano fue amputada debido a un fallo de los aparatos que provocó un estallido de los focos de proyección. Su mano se sustituyó por una prótesis, la cual no le impedía escribir a máquina ni firmar las cartas. Sus familiares relatan que esta mano ortopédica aún se encontraba en su tumba cuando traspasaron sus restos a la actual fosa.

<sup>88</sup> En la comarca de Belorado, donde era arrendador Feliciano Vitores, provocaba cierto pavor por ser arrendatario en el momento del cobro de los alquileres y sus tierras, se rumoreaba que se le llamaba "mano negra". Su garfio de ortopedia se encontró al trasladar la tumba a su actual fosa.

En el discurso expone su fórmula sobre el control de la audiencia con su gran palma ficticia extendida al cielo:

*Esta mano sirve para señalar cinco razones. Por ejemplo, se suele usar de ella para decir: "Por cinco razones tenéis que seguir este camino," "Cinco razones tengo para deciros esto." Todo el mundo, ante tamañas razones, baja la cabeza apabullado. Esta mano sirve también para en la tempestad del público, calmarla plenamente.*

Aquí nos preguntamos ¿por qué hace ese uso de la mano extendida?. El efecto visual es inmediato, observamos perplejos esta mano enorme tan blanda y flexible como una verdadera. Una mano que nos indica, que nos interpele, que nos obliga, que nos pide, que nos sugiere y que nos señala hasta convencernos en ese movimiento gesticulado que tiene vida propia. Repetidamente nos dice que tiene cinco razones usando el número cinco. En los sistemas antiguos es un número mágico, pero casualmente son cinco también los grandes ensayos de pensamiento que Ramón escribió<sup>89</sup>.

La mano o manopla gigante sirve ante todo para subrayar cinco razones, dentro de un conjunto de remisiones a los modos de habla de los rétores latinos. En un momento en que distingue el arte de la oratoria del de la dialéctica, Marco Tulio Cicerón en su *De Oratore* acude a la imagen de la mano abierta, en la que se ilustra la imagen de la elocuencia como un ensanchamiento de la conciencia:

Aquel famoso Zenón, padre de la doctrina estoica, sabía señalar con la mano la diferencia entre ambas partes; efectivamente, apretando los dedos y formando un puño, decía que así era la dialéctica; y abriendo los dedos y extendiendo la mano, decía que la elocuencia era semejante a esa mano extendida. (Cicerón, 2013, p. 92)

Esa mano extendida, como símil de la elocuencia, parece una afirmación y un sello que deja estampado sobre la pantalla cómicamente, como una misteriosa forma de precavernos de la impostura de la palabra, de la sumisión del oído a la voz y a la verborrea de los tiempos. Pero a su vez, es una encubierta oda a la elocuencia del orador antiguo, aquel que improvisa en caída libre en la arena del foro, ex-poniendo y arriesgando su cuerpo.

El guante sobredimensionado en forma de mano que vemos en el cortometraje fue por tanto un recurso muy utilizado por Ramón para jactarse de la dirección sumisa de los ciudadanos, de la audiencia, aquellas hordas obedientes que dos años más tarde José Ortega y Gasset recreará en *La rebelión de las masas* (1930), y donde en su última página nos sugiere que tal vez podría ser "gritada" con plenitud la nueva doctrina sobre la vida humana. Y si algo hace Ramón en su cortometraje es gritarnos con todo el potencial de su garganta, gritarnos un ruido ¿sin sentido?. Ramón rugirá en sus primeros escritos de *Prometeo* "Ya no pertenecemos –¿por qué hablaré yo en plural?– a aquella juventud que gritaba: ¡Viva la República!...No sabemos hacer un grito de estos. Nuestro programa es una confidencia. Y si gritamos es contra los gritos. ¡Huyamos de ser una palabra, una frase hecha, un grito y una significativa inquietud de los espíritus!..." (OC I, p. 201).

---

<sup>89</sup> A partir de los años '30 Ramón escribe sus grandes ensayos de estética "Gravedad e importancia del humorismo" (1930), "Las cosas y el ello" (1934), "Ensayo sobre lo cursi" (1934) y "Las palabras y lo indecible" (1936) y "La torre de marfil" (1937).



## - El monóculo sin cristal -



Foto de Ramón en prensa, *Caras y Caretas* Buenos Aires (13 de junio de 1929).  
Dibujo del monóculo por BON para *Nuevo Mundo* (14 de diciembre de 1923)

El monóculo es el llavero de las miradas  
Ramón Gómez de la Serna. *Novísimas Greguerías* (1929)

—¿Y qué fue de su monóculo?  
Entonces el poeta recordó el episodio de su vida en que unas musas playeras le quisieron tirar al mar y le zambulleron en él un momento.  
—Aquel día se quedaron las sirenas con mi monóculo.  
*La Gaceta Literaria* (15 de marzo de 1927)

Cada vez que se oye una frase deslumbrante, se enfarola un ojo con su monóculo ortopédico. A veces la frase consigue que el monóculo aplauda con sus resplandores. En otras ocasiones, el monóculo se desmaya entre los fúnebres restos de la frase vacía...  
Soiza Reilly (1929)

El tema del cristal como metáfora tanto en la pintura como en el arte en general tiene una larga tradición<sup>90</sup>. El cristal o cuadro-pantalla sería la ventana a través de la cual observamos, y que teñida, mojada o curva nos desenfoca la mirada, permitiendo que la atravesemos sin atender a su materia o contrariamente, invitándonos a que fijemos el ojo en su superficie reteniendo, sujeta la mirada al primer plano, o invisible lanzada al fondo en proyección. El vidrio Duchampiano, la ventana de Alberti<sup>91</sup>... todos son ejemplos que complejizan la filosofía estética de la visión y la mirada. Transparar o no, elevarnos más allá o quedarnos en la inmanencia, hallar la perspectiva (profundidad simulada leonardesca) o retroceder hasta llegar al soporte de planilandia (llanura de la abstracción greenberiana)<sup>92</sup>.

<sup>90</sup> Marchán Fiz, S. (2008). *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela.

<sup>91</sup> Leon Battista Alberti en su tratado *De Pictura*, en 1435, describe su método de perspectiva, comparando el cuadro con una abierta finestra: una ventana abierta.

<sup>92</sup> En 1915 Paul Klee escribe el poema "Abstracción / El frío romanticismo de este estilo sin pathos es inaudito. / Cuanto más terrible este mundo (como por ejemplo hoy), tanto más abstracto el arte, mientras un mundo feliz produce un arte inmanente /

Ramón no encontraba justificación para usar un monóculo con cristal pretencioso, un monóculo-ventana "que si bien apunta a las cosas, también empaña un poco la visión natural, además de que resulta muy antipático ese brillo del cristal, detrás del que parece estar retrepado el ojo más traidor de los dos". *Nuevo Mundo* (14 de diciembre de 1923). Por eso desea saltar a una forma pura, esquema de abstracción, micro escultura para poder ver la realidad más fuerte y la tontería humana mejor.

Cuando el escritor ensayaba formas para llevar unas lentes de humorista gracias a una orquilla de mujer que las sujetaba, cayó en la cuenta que podía hacer un nuevo invento patentado: el monóculo de pura visión, sin cristal. Una estructura que avivara la mirada, más avanzada, que pudiera calar bien las cosas. Entre unas gafas mefistotélicas y un monóculo ligero sin lentes progresivas, Ramón señala la diferencia. En su cortometraje *El Orador*, hace un intercambio entre ambos monóculos, que lleva guardados en los bolsillos izquierdo y derecho de su chaleco. Con respecto al gesto funambulista que esgrime sin pausa, cual escena de Segundo de Chomón, el mago Ramón saca un monóculo de un bolsillo y luego cogiendo otro sin que nos demos cuenta, se mueve vertiginoso con una naturalidad asombrosa, atravesando con su dedo el primer monóculo y demostrando así que no hay truco, que lo auténtico de su monóculo es justamente su falta de cristal.



Fotogramas del cortometraje de *El Orador* en el que Ramón se quita y pone los dos monóculos.

---

Despojos de elementos inauténticos, destinados a formar cristales impuros. / Así es el día de hoy / Pero luego: cierta vez sangró la incrustación. Creí morir, guerra y muerte. ¿Acaso puedo morir yo, el cristal / Yo el cristal?". Klee. P. (1987). *Diarios*. Madrid: Alianza.

Para Ramón, la forma de eliminar impurezas sería la de recurrir a un monóculo sin cristal, sin manchar el mundo de irrealidad pretendidamente objetiva. Estrategias del ojo de las que Ramón no es ajeno, apuntando con su pequeño objeto incongruente (como un reverso transparente del parche pirata), invitando a la observación pura, la sincera, espontánea, personal y libre que él practica. El monóculo permite usar un solo ojo, viendo a través de su media gafa que no precisa de cristal, el mundo con más aguda consciencia, por eso no entiende cómo se puede usar durante el trabajo (entendemos que uno cotidiano y monótono). El monóculo vacío le permite ver mejor las cosas, porque las pone de relieve en su transparencia, de modo que podemos comprender cómo realmente ve Ramón, sin mediación y con la intensidad que supera los filtros acostumbrados.

La capacidad de esta negación de la lente graduada (en ideas, conceptos, presupuestos preconcebidos) tiene largas ventajas, porque con el monóculo vidente puede acceder a la ruta de las cosas. Todo depende del enfoque que se da, pero de uno especial, y Ramón aboga por una mirada en particular. Esta será la lateral, de soslayo, angular "Hay que enfocar las cosas en ángulo, no demasiado de frente o demasiado a todo lo ancho, y, ¡de ninguna manera!, en panorama" dirá en *Nuevo Mundo* (6 de mayo de 1927). La mirada sesgada de Ramón es un captar por el rabillo del ojo distraídamente mientras camina por calle Ribera de Curtidores paseando por el Rastro, entre abierta y encendida, reconociendo lo insospechado en lo cotidiano. Ramón aboga por este nuevo "encuadre" de la figura, como diagonal, oblicuo. De igual modo, el plano-secuencia en *El Orador* no va a ser frontal e inmovil, sino retratado de medio-ser, mientras que Ramón se desplaza muestra su perfil, su medio ser sin mirar a la cámara "Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral" dirá en el prólogo de su libro *El Hombre Perdido* (1947).

Ramón se quejaba de su estrabismo. En sus fotografías casi siempre uno de sus ojos no sigue al otro, generando una mirada difractada. Pero el marco del monóculo le hace de doble encuadre, si la toma filmada le recorta en formato cuadrado, él ve la realidad en círculo redondeado. Será esta ausencia de cristal comparada con la exhuberancia del Palacio de Cristal que ve enfrente, otro de los contrastes a interpretar, pues dentro del edificio se iban a preparar los más significativos escaparates cinematográficos, y un compendio de hombres de reputado prestigio aristócratas y políticos harían su aparición ese otoño de 1928. Puede que ver el mundo a través de un simple objeto sin cristal, fuera ver sin las miras puestas en los intereses particulares y de rédito material que se daban en aquel Palacio de Exposiciones.

El monóculo sin cristal se convirtió en objeto fetiche ya en su momento, pues Ramón lo exportó a Francia para su promoción y allí se hizo objeto de *marketing* junto a sus libros expuestos en las librerías París.

Después de ese banquete sólo estuve unas cuantas horas en París y me fui asomando a las librerías principales de París, que me han dedicado sus escaparates, colocando en ellos ampliaciones de mi retrato, grandes plumas estilográficas en recuerdo de la que me sirvió para firmar los ejemplares del circo y monóculos sin cristal en representación de este monóculo sin vidrio que me pongo solo en las grandes solemnidades para subrayar mis miradas y para tener más ojo con lo que sucede...

*La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1928)

En la Universidad Politécnica de Valencia, Miguel Molina Alarcón promovió la reproducción del famoso monóculo, a manera de homenaje "En una exposición

performativa que hicimos que la llamamos JOYAS IMPENSABLES DE LA PROTO-PERFORMANCE ESPAÑOLA (1920-1955), y una del grupo que es joyera hizo varios monóculos sin cristal que nos poníamos, dentro y fuera de la expo. Algunos cogieron el espíritu e improvisaban cuando comíamos o íbamos por la calle. Algo tiene de especial este objeto minimalista" recogemos en propias palabras del profesor (19 de agosto de 2020).

El segundo monóculo que recoge Ramón de su chaleco sin mangas es un monóculo que vemos con cristal<sup>93</sup>. Monóculo "de nuevo rico", que es mofa de aquellos empedernidos, literatos, intelectuales y expertos acreditados que sientan cátedra imponiendo modos y criterios. Un artefacto para la hipocresía y el buen gusto. Con este monóculo al uso, el hombre cobra valor de su hombría sintiéndose "barón de algo". Con el monóculo con cristal rodeado de brillantes, reluciendo bajo la luz espléndida de las lámparas de araña, colgadas del techo, Ramón critica tanto a engalanados personajes públicos, como académicos asentados flemáticos aburguesados y a las propias estrellas de celuloide.

En su falsa novela alemana *La mujer vestida de hombre* (1927), se señala cómo la protagonista "Marien, después de saber que era el caso más interesante del doctor de enfermedades incalculables, comenzó a usar el monóculo de los Barones, con B alta, porque los Barones son como Condes, gracias al monóculo" (1989, p. 137). Esta novela es relevante y anticipadora de muchos films como los de Louise Brooks *La caja de Pandora* (George Wilhelm Pabst, 1929) o Marlene Dietrich *Morocco* (Josef Von Sternberg, 1930), la historia está escrita antes también de que Ernst Lubitsch pusiera sobre el celuloide ambigüos deseos femeninos y se entrevieran las relaciones bisexuales en sus protagonistas. La imagen transgresora que Ramón traza de Marien es fabulosa "-¿Pero qué es lo que quiere ser usted, Marien? Yo no quiero ser mujer, pero tampoco quiero ser un hombre" (1989, p. 135), responde su heroína. En una novela que deja abierta la propuesta *queer* por el autor de las Greguerías, valiente y arriesgada para la época, tal como años antes había hecho en el final magistral lésbico de *La Quinta de Palmyra* (1923-1925). La frase "un barón de algo" que incrusta Ramón en *El Orador* como firme crítica al machismo y la prepotencia de clase, aspiraciones al poder clásicas de patriarcado, no puede dejar de resonarnos hoy que celebramos la conciencia feminista.

Cinco años antes del rodaje, el monóculo ya representaba para Ramón su elemento de visión pura más emblemático. Ramón lo lleva a Pombo donde escucha a sus compañeros literarios, y como cuenta su amigo el periodista Soiza Reilly, "Cada vez que se oye una frase deslumbrante, se enfarola un ojo con su monóculo ortopédico. A veces la frase consigue que el monóculo aplauda con sus resplandores. En otras ocasiones, el monóculo se desmaya entre los fúnebres restos de la frase vacía..." *Caras y Caretas* (13 de julio de 1929).

Para *Nuevo Mundo*, Ramón va a explicar en detalle su gran artefacto sin engaño, su

---

<sup>93</sup> Miguel Molina difiere negativamente al verlo sin cristal, y nos esgrime su opinión en correcciones para esta tesis "No es cierto, los dos son sin cristal, lo único que el otro es un "monóculo sin cristal rodeado de brillantes", que él le llama aquí de "nuevo rico". En el texto pág. 155 insistes que lleva cristal: "El segundo monóculo que recoge Ramón de su chaleco sin mangas es un monóculo con cristal, monóculo "monóculo de nuevo rico". Seguro que no lleva cristal, los brillantes van alrededor, no se entiende si lleva cristal su ironía. Señalas la crítica a los intelectuales con el de "nuevo rico", pero no lo creo, se refiere a las clases sociales que ascienden, como la burguesía, que quiere aparentar de aristócrata. Lo de intelectuales llevaban monóculo por otra razón, es algo dandy a mi entender, pero aquí con la expresión "nuevo rico" con brillantes, va más al ascenso de clase social..."

escultórica obra de arte, que es justamente, una reutilización de la horquilla de mujer.

Entonces, redondeando todos mis deseos, surgió el monóculo sin cristal, y ya con él en el ojo izquierdo escribí las siguientes palabras en mi diario íntimo:

«Estamos tan hechos a mirar y a aceptar los árboles, las casas y el mundo a través de nuestros ojos con una naturalidad tan perniciosa y tan poco personal, que yo, para estar sobre aviso, y para no aceptar nada con su excesiva monda y lironda naturaleza, he adoptado un monóculo sin cristal que me sirve para estar sobre aviso y calar bien las cosas.»

Y después de escrito esto, me dije con animoso regocijo: «Ahora a trabajar, a ser algo más que ambiente diáfano y apenas humano de las cosas. Ahora a todo hay que encontrarlo su parecido y la aprensión verdaderamente humana que despierte.»

Desde entonces, siempre que me pongo el monóculo que puntualiza mi visión y pone el marco necesario a mi mirada para que no sea mirada perdida, me repito aquellas palabras.

Adoptaba la costumbre del monóculo puro, me lo ponía con cierto rubor. Tenía miedo a la criada cuando entraba y me lo quitaba inmediatamente. Alguna vez llegó a sorprenderme con él y me dijo:

–Pero, ¿por qué se pone eso el señorito?

Yo no supe qué contestar. Si hubiera tenido cristal mi monóculo la hubiera dicho: «Porque veo así mejor.» Pero aun a su vista no muy perspicaz aparecía el monóculo vacío.

Pronto –como dicen en las cartas de gracias por el buen resultado de un laxante– no pude trabajar sin monóculo: y ahora, siempre que comienzo a escribir lo que merece mucha atención, me pongo el monóculo, que aviva mi mirada y la intriga.

Siempre había tenido yo propensión a usar un monóculo, pero no encontraba justificación para usar uno con el cristal pretencioso, que si bien apunta a las cosas, también empaña un poco la visión natural, además de que resulta muy antipático ese brillo del cristal, detrás del que parece estar retrepado el ojo más traidor de los dos. Entre el monóculo con cristal y el sin cristal hay abismos, así como entre las gafas del diablo y el juvenil desenvuelto y progresivo monóculo sin tapadera.

Quizá toda la civilización, la incredulidad y la ironía del mundo han progresado para que yo, a primeros de este siglo capaz de todo, llegue a usar el monóculo sin cristal. Yo lo he aceptado de mi iniciativa como quien acepta la flor de los tiempos reunidos.

La realidad es más fuerte gracias a este monóculo sin cristal, y la tontería humana se ve mejor.

Tiene muchas ventajas este monóculo de mi invención–y ya patentizado por mí–; se le puede sostener colgado del dedo gordo; nunca se le rompe el cristal, aunque se caiga, cuando se cansa de tenerle el ojo izquierdo se puede colocar sin ningún inconveniente en el derecho.

Mi monóculo sin cristal es el monóculo puro. El cristal de los monóculos era una hipocresía del monóculo. El monóculo con cristal otras veces servía para que el ojo cansado o incompleto se ayudase. Era la mitad de unos lentes. Sólo equilibraba la vista. El monóculo sin cristal la sobrepasa, la hace más avizadora y avanzada. Es el monóculo desinteresado que pone el anillo humorístico en su órbita.

–Se te está poniendo el ojo tonto– me ha dicho alguien de toda confianza, comentando mi monóculo esquemático. Pero yo sé que eso no es verdad, porque cuando me alaban alguna cosa de las que escribo es aquella que escribí con mi monóculo calado.

*Nuevo Mundo* (14 de diciembre de 1923)

Si Ramón tenía un objeto fetiche, este era su monóculo, pues en la redondez e ingravidez de su pequeño círculo se encontraban condensadas sus aspiraciones, para clavar su mirada puntiaguda y bondadosa.

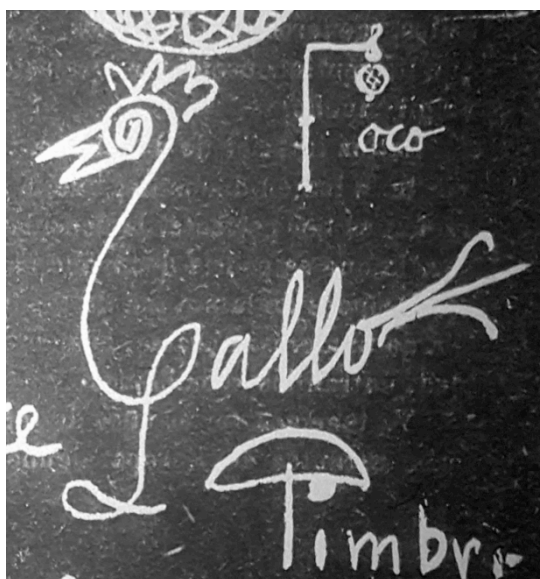
–¡Mi monóculo!, ¿dónde está mi monóculo? ¿Cómo voy a sufrir su interrogatorio sin monóculo?...Porque es un aro sin cristal, no quiere nadie comprender la necesidad que tengo de este monóculo; pero ustedes, a quienes el trato frecuente con los grandes de la tierra (pues no imponen ustedes la tortura solo a los grandes de España) ha tenido que conferir el don del humorismo, ustedes comprenderán; este monóculo me grita ¡atención! Me obliga a prestar a la vida una fijeza más humorística. Obligándome a mantener en tensión y despiertos algunos nervios, hace un llamamiento a todo mi ser para que esté vigilante...Cuando llego a los pasajes más importantes de mis libros, me armo con este aro, unas veces de metal y otras de concha, como un misterioso sésamo que debe revelarme el misterio y prestarme ideas geniales...Mi doncella no puede acostumbrarse a lo que ella considera, con bastante irreverencia, una manía...

(Gómez de la Serna, OC. p. 909)

## - El canto del gallo -

El gallo, que fue el primer Don Juan y siempre tan varonil, se parece al hombre tanto, que cuando lanza su «cocoricó» parece que le crece el brazo que no tiene y se lleva la mano al corazón.  
Ramón Gómez de la Serna, *Ensayos del Corral* (1928), p. 14.

Una vez se presentó en la estación el hombre que sabía hacer muy bien el pájaro. El director le probó, y, en efecto, parecía un ruiseñor en la enramada. El pájaro actuaba constantemente en las emisiones, matizando el final de los discos, subiéndose a la hojarasca de los anuncios, trepando por la retórica de algún discurso. Pero aquel joven de nariz picuda y ademanes aleteantes llegó un día que fue un verdadero pájaro, con pluma y todo. Era una víctima más de que la función crea el órgano.  
*Ondas* (25 de junio de 1932)



Dibujos publicados en Pombo (1918) "Palabras de adorno presentadas por los pombianos al concurso celebrado en la Sagrada Cripta"

El canto del gallo es el aire de dominancia y de poder que tanto en las plumas de colores como en los desaires del político, visten de extravagancia y superioridad al hombre moderno.

En 1931 Ramón señaló en sus *Ismos* que "Marinetti ha sido en Italia el gran gallo nacional, el gallo cacareante y peleador que no cuenta en la hora de su eclosión con el acicate y la sabiduría que da la idea de la muerte". Con la misma imagen de gallo se retrataba en Madrid Filippo Tommaso Marinetti fotografiado junto a Gómez de la Serna y Giménez Caballero, con su cuello tenso y su semblante mirando hacia lo alto, un orgulloso gallo con pretensión de cresta, pero calvo.

Aún con las afinidades que abrazaron las primeras consignas futuristas en Madrid, Ramón celebra la visita de su amigo italiano en 1928, pero distingue algo importante en ambas posturas, pues el líder del Futurismo no tiene en cuenta la idea de la muerte. Esta declaración ya pone un punto aparte entre lo que sería el dogma estético del poeta y el espíritu del escritor pombiano, que siente una actitud trágica ante la realidad mortal. Marinetti fue desde la proclama de 1909 publicada por la revista del joven Ramón, *Prometeo*, un gran orador: polémico, disruptivo y lírico.

Ramón cacarea en *El Orador* con singular fuerza, señalando, entre otros dirigentes, al famoso vanguardista italiano. Y lo volverá a elogiar con ironía tres años más tarde en "Marinetti, académico y radioparlante", donde describe unas secuencias imaginarias del famoso Gallo italiano;

Cuando a Marinetti le nombraron académico, temblaron sus admiradores. Habían cazado al león.

(...)

Yo supongo, sin embargo, que Marinetti luchará por las palabras nuevas, por los terribles modismos del ágora, y habrá querido meter en el diccionario las palabras inconexas que sirvieron a sus poemas, así como todas las onomatopeyas con que ha descrito el "paf-paf" de las locomotoras, de las fábricas de electricidad en acción y de los aeroplanos al ponerse en marcha y al trepidar en las alturas atornillándose en el aire, berbiqueando el azul.

Marinetti ha ido ultimamente a la radio de Roma y ha declamado sus poemas, desmelenando las ondas, precipitando sus círculos, despertando las jirafas dormidas de las grandes antenas.

Amigo de los grandes gestos, Marinetti agarró el micrófono por el cuello como no lo había cogido nunca nadie de los que han tenido relaciones con él.

El micrófono se asustó y se echó hacia atrás, como aquel a quien van a estrangular.

El controlador miraba a Marinetti a través del ojo de buey que da al estudio. En el reloj eléctrico giraban las manillas como locas, yendo a saltar.

El controlador encendió las bombillas de señales, queriendo comunicar alarma al poeta, pero Marinetti estaba ya lanzado y los que hemos visto lanzarse a Marinetti sabemos que de nada sirve hacerle señales de que pare con los pañuelos.

Marinetti comenzó a sudar –la única señal de que va a acabar pronto–, y con el rostro congestionado describió el final de un bombardeo, cuando las ametralladoras van a acabar su película y disminuyen su tac-tac.

(...)

Marinetti, en los últimos estertores de su declamación, había echado las dos manos al cuello del micrófono y apretaba de tal modo que el micrófono fue doblando la cerviz, como en el último acto de los melodramas el estrangulado, y cuando el poeta dio las buenas noches, el pobre micrófono parecía un pavo muerto, con esa cabeza larga y colgante de las aves muertas.

Marinetti miró con sonrisa triunfante al micrófono vencido y se fue a la tertulia de sus amigos. Allí, nada más entrar, dijo con empaque de héroe:

–¡Acabo de matar al micrófono, ese último reducto del claro de luna!

–¡Qué bárbaro!

–¡Que se lo frían!

Pero el altavoz del café contestó a aquella alegría del jefe y sus secuaces, anunciando el programa del día siguiente, pues el micrófono es el nuevo Fénix de toda avería, el propalador del mañana, el que puede soportar todas las experiencias, el tragalotodo sin indigestiones, el avestruz parlante, el dragón que más cabezas ha tenido entre los dragones fabulosos.

*Ondas* (11 de junio de 1932)

En 1928, año de realización del corto, Marinetti visitó España dando conferencias<sup>94</sup> y consiguiendo un aclamado éxito<sup>95</sup>. Mientras que el gobierno Italiano con Mussolini al frente y el español con Primo de Rivera mantenían las dictaduras, Marinetti elogiaba la fuerza impositiva y el fascismo a la par que intentaba no mezclar su poética con la política. Sin conseguirlo, así decía "la política nada tiene que ver con el arte, con esos que quieren hacer del arte una política"<sup>96</sup>. No obstante, en entrevista recogida por Febus en Barcelona, se hacía patente su contradicción;

<sup>94</sup> Marinetti da charlas en la Residencia de Estudiantes, el Círculo de Bellas Artes o en las Galerías Dalmau de Barcelona durante el mes de febrero de 1928. Cuando visita por primera vez Hispanoamérica y España, Marinetti ya era para muchos un "cadáver literario" utilizado por el régimen de Mussolini para difundir los logros del fascismo (Sarmiento, 2009, p. 59).

<sup>95</sup> Ver Jose A. Sarmiento (2009). *Escrituras en libertad*. Madrid: AECID, Instituto Cervantes.

<sup>96</sup> Decía en entrevista para *La Gaceta Literaria* (15 de febrero de 1928), ese mismo año escribía la prensa al respecto del futurismo "es una manifestación del orgullo nacional; es una reacción contra la imitación del arte, y ha sido una protesta contra la política pusilánime de la Italia aliada de los Imperios Centrales" *ABC* (16 de febrero de 1928). Una década antes Marinetti en la "Proclama futurista a los españoles" de 1910 animará a sacudir España de su pasado paralizador, insistiendo en el anticlericalismo y terminando con unas conclusiones futuristas para nuestro país de carácter político a favor de José Canalejas

El futurismo ha sido, como todo el mundo sabe, la cuna del fascismo. Sin futurismo, Mussolini no hubiera podido crear el ejército fascista. Nosotros fuimos los primeros en imponernos en la calle, con las prácticas modernas del puñetazo, la paliza y la agresión. Después, los fascistas imitaron nuestra doctrina realista. La violencia, considerada como argumento supremo, glorificación de la velocidad, de la originalidad, de la fuerza, de la revolución. El futurismo y el fascismo son hermanos, aun cuando el primero es un movimiento y el segundo un partido.

*El Sol* (11 de febrero de 1928)

Uno de los elementos que se destacan en *El Orador* como contrapunto del aire solemne y sofisticado planteado previamente con el monóculo novecentista, es el disparatado gallo, que también se imita seriamente. Ramón rompe la escena marcando una estridencia acústica y llevándola a tierra, con una exclamación sonora de la orgía de una corrala "caliente por Agosto". Las onomatopeyas y deconstrucción de la lengua en ritmos entrecortados eran frecuentes desde Dadá, con lo que el uso del idioma del ave sería asimilable y reconocible en términos vanguardistas ante oídos avezados. Contra cualquier arcaicismo Ramón situará de forma privilegiada el papel del futurismo, pues "La ortografía de los sonidos es libre; el poeta es señor de la naturaleza de los sonidos"<sup>97</sup>.

El impacto sonoro culminante del film es cuando Ramón encuentra una manera de dislocar el tono solemne y parsimonioso del conferenciante, para exagerarlo con una impostura acústica que irrumpa estridentemente. El efecto elocuente sorprende por el hecho mismo de no esperarse. Al contarnos ecuánime cómo observa *vis a vis* la realidad de la vida, Ramón imita súbitamente el sonido del ave, recreando con perfecta similitud sus variaciones enloquecidas en el tórrido verano. El rigor académico o cientifista se ve súbitamente alterado por lo bizarro de lo que ejemplifica, dando con el sutil humorismo escenificado de los gallos y gallinas cacareando.

*Yo se hacer el canto del gallo, que es una cosa que casi todo el mundo sabe; pero estas otras cosas más sencillas del corral - por ejemplo, ese despertar en la tarde caliginosa de todo el gallinero: poa poaaaaa*

*Esta cosa lenta: porrrr poaaaa*

*Esos gritos de locura que brotan del corral caliente por agosto:*

*Puaaaaa puaaaaa!!!*

*Que son alboroto de todo el pueblo, que son la raya con que se señala toda la dimensión del paisaje.*

*Todas estas observaciones de la realidad unidas a mi monóculo sin cristal dan la base sincera de mi estética.*

En *El Orador* esgrime diferentes versiones del cacareo, pero lo que provoca carcajada es su explícito momento sexual, porque el "alboroto de todo el pueblo" es la excitación de la gente pudorosa que escucha los alaridos ante la llamada del corral en su acto amoroso. Unirlo con una disertación sesuda sobre la observación objetiva de la realidad, es un prodigio de engarce entre lógico y desmadrado, intercalando el grito con el habla sosegada.

Con el canto del gallo se consigue pues un momento de clímax y apogeo que provoca exhortaciones de tinte erótico, dando el contrapunto decabellado e hilariante. ¿Quién

---

(1854-1912) como líder del liberalismo español. El canto al peligro y a la temeridad que exaltaban los futuristas hacia pasar rápidamente la raya encaminándose a la idea de crear un bloque mediterráneo de países en alianza, un nuevo imperio latino como lo imaginó más tarde Giménez Caballero, aunque desmintieran toda maldad ya que el propósito no sería otro que conseguir la "paz". En *El Imparcial* (12 de febrero de 1928) se puede corroborar cómo el binomio fascismo-futurismo era uno mismo.

<sup>97</sup> Descripción de la oratoria marenittiana publicada en *El Debate* (11 de febrero de 1928).



sabe los efectos que provocaría su primer visionado?, desde luego que no tan virulentos como otros más directos por ejemplo en *Un chien andalou*, ya que el elemento subversivo en Ramón se muestra más amable, sin angustia, como la expresión de placer que escenifica. Su misión cómica y crítica queda plasmada en la efectividad de su grito fonético. En su libro de *Pombo* Ramón nos explica cómo imitaba la solemne siesta del gallinero<sup>98</sup>.

Yo imagino el gallo, no sólo en el kikirikí, sino en el cacareo naturalista que sigue una escala realísima en las horas de siesta. ¿Que eso no me servirá de nada? No se sabe. Aquel guerrero japonés que ya estaba para ser alcanzado por sus perseguidores, logró que se abriera la ciudad contra cuya puertas cerradas hubiera sido alcanzado, gracias a que adelantó la hora del alba, que era la de la apertura oficial, imitando el gallo y haciendo que todos los gallos le imitasen y levantasen el alba antes de tiempo.

(Gómez de la Serna, 1924).

En la revista *Hélix*, Ramón describe cómo recreó su más extenso ejercicio de voz sobre variaciones del gallinero. En esta ocasión relata la interpretación que ofreció en Barcelona al hilo de una proyección cinematográfica de vanguardia, dictando una conferencia plagada de sonidos de gallos.

Cuando se organizó el festival de ejemplares numerado en la Sala Mozart, yo pensé hacer mi experiencia de paisaje cacareado.

Llevo en la garganta por misterio que no dejaré estudiar nunca a los doctores, desde el gallo más retórico hasta el pollo más pedestre. En los parques zoológicos como el de Madrid que están habitados por una compacta gallinería con chalets de rifa, hechos por la más raquíica Sociedad de casas baratas, ensayo, a las horas que no hay nadie, el secreto de mi arte y no han rehusado parlamentar conmigo ni los gallos del Canadá. El alboroto que entrecruzo en todos los rediles es fantástico y todas las gallinas que estaban durmiendo la siesta se levantan, entre ellas las moñudas sin tiempo de ponerse horquillas en el moño.

En Castilla desde un balcón destacado sobre las llanuras segovianas, he hecho las experiencias de vuelo a fondo yo he despertado gallos lejanos, en sus cuarteles de Flandes. Por eso en la conferencia de la Mozart me atreví a desarrollar toda la gama de mi arte descriptivo y superrealista.

Anuncié primero que yo no podía ensayar esa mi conferencia ante el espejo del hotel como los oradores suelen hacer, porque enseguida se quejaban los otros huéspedes y desmerecía mucho un hotel de primera clase el tener un gallineio en una habitación.

También advertí que no fuera a suponer el público que lo que yo tenía era una indigestión de *pollastres* por los muchos que nos había servido la comisión organizadora del homenaje.

Hechas todas esas advertencias comencé la divagación del paisaje:

«Yo os tenía que traer mi discurso. No me iba a ir a Madrid con él sobre la conciencia, como alguno de los aquí venidos que se han ido hablando solos en el coche cama sin dejar dormir al compañero de cabina. Yo voy a desplegar ante vuestra mirada el paisaje de Castilla, pero como el paisaje de Castilla es inasible porque no hay un árbol, ni una piedra, hay que agarrarse a la cresta de un gallo.

En Agosto y en la hora canicular es cuando más se define ese paisaje de geometrías puras y lo puntea un cacareo que sirve de apoyo al gran compás espacial.

(1er. cacareo loco y agudo como son de trompeta en descarrío de todas las notas conocidas)

Este simple grito meningítico en que se nota el ataque a la catepegue sufre la realidad terrera bajo el sol seco, despierta otras estridencias en lugares lejanos que van tomando el mapa de la altameseta, por cuadriláteros precisos con colores distintos.

(*Varios cacareos espaciados a distinto tono, unos hundidos junto al río, otros junto a la Fábrica de Harinas, otros ya en el pueblo de Zamarramala*)

Hay una epilépsia, que es como una centella de cacareo y que revela la electricidad sobria y vital de que está lleno el paisaje de plata y oro...

(Aquí un cacareo fulminante en zigzag)

En el parlamento sestero de los comuneros hay como una caída total de todos los volátiles que

---

<sup>98</sup> Ver igualmente otros momentos donde Ramón alude a la gallina como el cuento de la *Gallipava* (OC XI, p.113)

ocupaban los escanos del gallinero en sombra.

*(Imitación de una escena parlamentaria en un gallinero y la salida del gallo por la tronera seguida de todos los pollos y gallinas, como presidente que se ha puesto el gorro frigio y ha dicho: «se acabó la sesión»)*

Ya en el pedazo de sombra que ha logrado la tapia en un rincón del corral, hay parada de presunciones y pasa el pollo que cacarea como quien va a ser académico.

*(Aquí la imitación del pollo académica, con cacareo engolado y profundo)*

Hay el pollastre que parece haber tropezado y se derrumba por los escalones de su tropiezo.

*(Aquí cacareo en escalonado precipitado)*

Del lejano Quitapesares viene la llamarada de un gallo que enciende una rebelión en el dominio de la tarde.

*(Aquí el ki-ki-ri-kí completo, mayestático, con corona visigótica)*

Entonces el gallo encargado de tirar de la línea del horizonte responde en la misma raya entre la tierra y el cielo y que jalonado el paisaje gracias a su intervención.

*(Aquí otro galleo de especie distinta, más apaisado, más en línea recta y bajera)*

Va quedando coloreado el paisaje como solo lo colorean sobre los mapas las pinturas de los niños. El xilófono único del paisaje extenso y mudo de Castilla ha sonado bajo la bóveda celeste con sus clarines de paz.

Pasa entonces la gallina negra solemne y murmuradora como alcaldesa enfática.

*(Cacareo haldudo, negro, parsimonioso)*

Y como la conferencia ya está situada en el espacio y el paisaje castellano ya tiene clavadas las banderitas de la descripción –rojas por las crestas y amarillas por el agrio cacareo –, es menester que antes de irme, mate en holocausto a la fiesta de la fraternidad, el gallo mejor de mis cacareos...

*(Inmediato cacareo de susto y huída, seguidos del sobresalto de ser cogido y después el cacareo en retorcimiento salomónico de haber sido retorcido el pescuezo de la víctima, suceso final que señalan las manos del conferenciante agarrotando al aire)*

He dicho.»

RAMÓN

*Hélix* nº 10 (1 de marzo de 1930)

Esta charla sobre el "Paisaje de Castilla" (introduciendo variaciones gallinísticas) se realizó con ocasión de la proyección cinematográfica que tuvo lugar el 25 de marzo de 1930 en Barcelona, en la Sala Mozart, en pase privado. En el acto se proyectaron las películas *La fin del mon*, *La mano* y *El perro andaluz*. El corto *El Orador* de Ramón no parece que se proyectara (a tenor por lo relatado en el periódico que no habla del film), aunque en esta ocasión también cantara y contara sus relatos ovíparos.

En el texto "Ensayos del Corral", Ramón explica de igual modo su cacareo; "Soy un esgrimidor de galleos y cacareos y he observado los corrales sin glotonería ni ánimo de lucro que son las dos condiciones precisas para una buena observación" *Mundo Ibérico* nº11 (enero 1928). En este texto leemos una poética literal impresión de la gallina "La estampación de las estrellas de las patas en la tierra la brochan de un dibujo optimista, de vitalidad momentánea, como última estribación del tacto de las estrellas lejanas", esas huellas de celuloide, tan cacareantes como Ramón, tendrán alter egos. Sin ir más lejos en un film que marcó su propia época, ya que fue la primera película completamente sonora de la UFA, *El Ángel Azul* (Josef von Sternberg), estrenada en 1930. En ella un eminente profesor interpretado por Emil Jannigs se convierte en un gallo-clown enloquecido ante la decepción que sufre por su amada Lola. En este film, que supuso el lanzamiento al estrellato de la *femme fatale* Marlenne Dietrich, el cacareo final es un grito espantoso en el límite entre lo grotesco, lo inhumano y lo terrorífico.



Anuncio del film *El ángel azul* en la revista *Arte y Cinematografía* y fotograma de Emil Janning en el final de *Der blaue Engel*, Josef von Sternberg (1930)

La alusión al gallo y al cine continúa en sus *Ensayos del Corral*, esta vez Ramón alude al primer film de Charlot, *Making a living* (1914), en la que Chaplin camina con su particular sobresalto mecánico vestido de estética novecentista (y casualmente también con monóculo).

Por Castilla hay muchos viejos, y muchos imposibilitados, que se pasan el día mirando el corral atisbando su película, la primera película en que estuvo Charlot, pues lo que más se parece a él es uno de esos pollos con plumaje en las patas torcidas para afuera, esos pollos de pantalones caídos y a los que ha imitado Charlot en el picotear bromas sobre los que caen a su lado y en el andar, cuando corretea sobre todo.

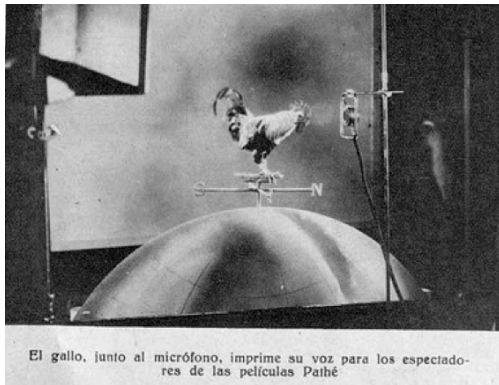
*Mundo Ibérico* n°11 (enero 1928)

Porque el gallo en *El Orador* señala al cine de manera directa, precisamente al cine francés. El gallo es el símbolo de Francia (y de Portugal), pero en el país que inventó el cine, los hermanos Lumière eran el icono de la gran compañía Pathé Frères<sup>99</sup>. Pathé producía industrialmente noticiarios cinematográficos y discos gramofónicos desde principios del s. XX. En España se decía "el gallo de Pathé que todo lo sabe y todo lo ve" y con igual sorna va a escribir Ramón un texto titulado "El corral de Pathe".

Los hermanos Pathe viven en las afueras tristes de París, bajo un cielo en que se reflejan los tejados, y que es el mismo un tejado enrevesado y ciudadano. ¡No hay afueras! Lo que tienen los hermanos Pathe es un corral inmenso, el más grande corral del mundo, y en él están excluidas las gallinas. Sólo gallos infinitos, innumerables gallos que cantan como gramófonos, con aires de tenores de gramófono, gallos que las noches de luna se proyectan sobre la pantalla cinematográfica de la ley de Cierva y cacarean números. ¡Buenas noches!

*Ultra* (10 de junio de 1921)

<sup>99</sup> Fundada como Sociéte Pathé Frères (Compañía Hermanos Pathé) en París, Francia, el 28 de septiembre de 1896 por los hermanos Charles, Émilie, Théophile y Jacques Pathé, Pathé se convirtió, durante los primeros años del siglo XX, en la productora más grande de cine en el mundo así como un importante productor de discos fonográficos. Como nos ilustra Gubern (1999, p. 17), "también Lorca evocó el famoso gallo de Pathé al inicio de su *Paseo de Buster Keaton* y Rafael Laffon lo hizo en 1928 en su serie de poemas «Programa Mínimo» "¡Quién como tú, Gallo-Pathé, que libras de su cápsula al tiempo y al escaño bajo tu pico de cristal de roca!" recogidos en *La Gaceta Literaria* (1 de septiembre de 1928)



El gallo, junto al micrófono, imprime su voz para los espectadores de las películas Pathé



*Popular Film* (6 de septiembre de 1928), en una imagen idéntica que reprodujo la revista *La Pantalla* se leía a pie de foto: "¿El gallo de la casa Pathé saluda al público con un co-co-ri-co netamente francés, o con un rotundo y españolísimo qui-qui-ri-quí? He aquí una duda atormentadora que va a ser resuelta gracias al micrófono que recoge fielmente la voz del gallo famoso para ser proyectada al mismo tiempo que su conocida silueta".

Según el ejemplo del gallo, tal y como nos lo explica Ramón, se puede aprender mucho, se pueden sacar verdaderas lecciones de vida "La apetencia se consigue contemplando un corral y siguiendo ese movimiento *a, b, c* y *d* en que el ave se mueve en súbito disparo hacia un confite de nada que ha visto a lo lejos. Un neurasténico enfrentado con ese ruedo de despreocupación y de vida, recobraría el ajuste de sus facultades, la comprensión sencilla del mundo, el esperarlo todo de la propia simpleza del suceder", o siguiendo el ritmo de sus afanes por el suelo "Grandes distraídas de todo, las gallinas, como bailarinas que parecen recoger del tablado de la escena las perlas caídas de su gargantilla rota, dan la emoción planetaria en su pura proporción, en su degradación primera, cuando el hombre estaba más abstraído con la costra terrestre y lo buscaba todo con miopía por la superficie de la tierra" *Mundo Ibérico* n°11 (enero 1928).

Si nos situamos un año antes del rodaje de *El Orador*, en las giras del Fonofilm por la península de 1927, la selección de cortos mostrados era un cajón de sastre donde cabían desde sonidos documentales a un solo de violín "excéntrico" o la imitación de una marcha de juguetes interpretada por un sexteto de saxofones. En una crónica temprana de la primera recepción en Madrid del Fonofilm, ante el presidente del Consejo, ministros de Guerra y de Marina, el embajador de Cuba y Lee de Forest, en la descripción de la proyección se comenta "Después oímos el zumbido de los aeroplanos al volar, y en una granja agrícola el cacareo de las gallinas, los ladridos de un perro, los mugidos de una vaca, etc. coincidiendo con el momento en que la boca de estos animales se dispone a producirlos"<sup>100</sup> *El Debate* (22 de febrero de 1927).

El corto sonoro llamado *Visita a una granja en Long Island* inauguraría según las declaraciones de Lee de Forest<sup>101</sup>, la serie proyecciones y rodajes que él iba a realizar con políticos y artistas españoles. Lo que supone que los primeros cortos que se pudieron escuchar en España sonorizados fueron casualmente, entre otros, los de una granja y su cacareo. Ante tal prodigio de técnica no podía Ramón ser indiferente, y más cuando al cabo de un año es él mismo quien se inmortaliza ante la cámara. Sobre el Fonofilm se decía que el aparato no tenía la aguda vibración del gramófono, pero

<sup>100</sup> Que Ramón hubiera escuchado estos pequeños metrajés sonoros no es difícil de suponer, teniendo acceso a ellos a través de Vitores o in situ en el Retiro en el Congreso de Cinematografía organizado en 1928.

<sup>101</sup> Los datos señalan que con la toma filmada del presidente Primo de Rivera más estas muestras sonoras "ruidísticas", Lee de Forest acabaría su periplo por nuestras tierras en 1927, dándole el relevo (y vendiendo las patentes) a Feliciano Vitores.

los sonidos de animales sí se realizaban particularmente "Falta la definición en su conjunto, así sucede que los sonidos aislados: el canto del gallo, el ladrido por ejemplo, sean recogidos con absoluta exactitud, mientras que los sonidos simultáneos de varios instrumentos o de varias voces no permitan la debida inteligencia. De aquí que el diálogo sea una cosa a conseguir" *El Debate* (24 de noviembre de 1928).

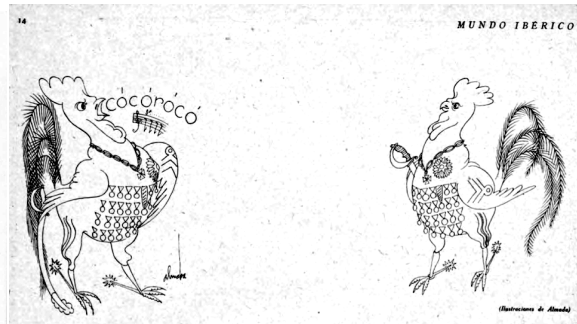
Los ruidos de la famosa granja de Long Island, descritos a lo largo de ese año 1928 en la prensa del momento, tendrían un paralelismo con los que reproduce con su voz Ramón Gómez de la Serna, que además, los combina con la palabra hablada de forma inteligible, superando los defectos de esas primera pruebas protosónicas. Coinciden además el zumbido del aeroplano al volar y el cacareo de las gallinas exactamente como los dos "rumores" que el escritor madrileño evoca en su discurso<sup>102</sup>.

El tema de la oratoria y su asimilación como una forma engolada de sacar pecho al igual que el gallo, pero en el estrado, tiene en Ramón una larga tradición literaria. En su señero artículo de *Prometeo*, la "Mecánica del Pico" (OC I, p. 201), ya nos explica cómo se podría conseguir otra educación y corrección de la sociedad de forma igualitaria, creando como solución "el pico en los que no lo tienen". Entendiendo entonces que hay que forjar una manera de hablar, una maestría del habla no para los dirigentes, ni para los "secretarios del Ayuntamiento", sino para la gente normal. Porque lo que ha generado la imposición es el pico, y el riesgo de no tenerlo implica estar desorganizado. El pico como órgano imprescindible hará que cuando finalmente sea poseído por todos "terminará por un pacto la lucha social". En el burgués, en medio de las "camarillas, de los chantajes místicos, y de las solemnidades que encubren, todos tienen un pico carnívoro, corvo, zahiriente, sagaz, victimario (...). Lo malo es que no sean todos burgueses. Esto es lo que hay que corregir. Por eso, nada mejor que enseñar a sus víctimas la mecánica del pico". Ramón aboga por una educación maquiavelizada, para que se aprenda el arte de la pillería, que es una malicia a través de la cual el exceso de arbitrariedad se convierte en mayor consciencia; "a los hombres hay que enseñarles su relativismo. Y para evitar todo entronizamiento, debemos enseñar a su egoísmo que de él solo proviene la necesidad de justicia, del derecho político y de la moral. Desconfiad del valor defensivo del ideal. Hacedos marrulleros". Ramón piensa atajar el problema desde dentro "tratar a la canallería íntima, transformándola de negativa que se llama, en positiva y digna de representación, sería un acierto indiscutible". En este excéntrico pensamiento se encuentra un sabio consejo, el de asumir la parte viciada y humana del individuo, en contra de la excesiva virtud y "doctrina irreal de la bondad mística", pues no hay que dejar de lado al hombre, al individuo. "De todo esto se desprende la importancia del pico. En mi interpretación de la mecánica del pico está la receta de la violencia sin violencia. No es esto lo que reclaman con toda algarabía los oradores de mitin. Por sí sola insufla a los espíritus una maravillosa pólvora blanca, pólvora sin ruido".

---

<sup>102</sup> Sabemos que el corto de *Visita a una granja en Long Island*, tuvo una larga distribución en nuestra geografía a través de los pases de la Hispano de Forest. Son exhibidos en el mismo año 1928 que graba el escritor madrileño su cortometraje, por lo que no dudamos que Ramón pudiera hacerse eco de tan exótico material de muestra del Fonofilm y darle réplica.

El gallo agujerea el espacio  
 agujerea el espacio  
 con su pico y su  
 canto.



Apuntes de Ramón "El gallo agujerea el espacio con un pico y su canto"  
 Dibujos de Almada para ilustrar el texto de Ramón "Ensayos del corral", *Mundo Ibérico* n°11 (enero 1928)

BUEN HUMOR 5

## LOS GALLOS DESCOMPUESTOS

Los gallos tengo observado que están descompuestos. Ya no dan el cacareo a su hora. Se adelantan y se atrasan vergonzosamente. Desde aquel gallo puesto en hora por la Divina Providencia, que le cantó las cuarenta a San Pedro, los gallos han ido atrasando o adelantando un cuarto de segundo cada año, hasta estar tan atrasados o tan adelantados como hoy están.

Ya hay algunos que cantan a esa hora temprana de las funciones de teatro, cuando sólo se oían antes los gallos de los cantantes.

*Quiquiriqui* se oye, y se siente el sobresalto de no haber avanzado mucho en la labor, cuando ya ha llegado el amanecer. Por si acaso, se mira el reloj, y entonces se ve con optimismo y beneplácito que son sólo las once y media de la noche.

Los gallos son seres humanos de capa y espada. Les queda la hidalguía y la fanfarronería de la raza. ¿Por qué han dejado retrasar su reloj?

¡Y que sea la campana de las horas la que se ha atrasado! ¡Con lo difícil que es poner eso en orden y que vuelva a sonar la hora debida!

En el reloj cuyo timbre se ha descompuesto, oiremos las cuatro en vez de las cinco durante mucho tiempo.

Los relojes de los gallos se parecen un poco a los relojes de cuco, aunque tienen una superioridad sobre los de cuco, y es que se les oye desde el horizonte.

Esta descomposición de los gallos como relojes de precisión garantiza por la Providencia, es algo sintomático de una época. Hasta hay ahora gallos trasnochadores que trastornan el orden clásico de poner huevos que tenían las gallinas, que los ponen y esconden en la noche y así perjudican la frescura de los huevos del día y lanzan al mercado huevos del día anterior.

Los gallos no pueden seguir tan desmoralizados. Hay que hacer algo por arreglarlos, hay que llevarlos al relojero de los gallos a que los reedique, para que coincida su canto con la presencia del alba en el meridiano de la

¡Qué trabajo y qué zigzag de su cuello les cuesta todo cacareo a los gallos de hoy!  
 ¿Perderá su voz el gallo? ¿Es un fenómeno premonitor éste de cantar poco y cantar a destiempo? Como la forma poética, ¿estará llamado a desaparecer el canto del gallo? ¿Será abolido como lo ha sido el que cantaran las horas los serenos?

Se necesitarían maestros en cacareo que devolviesen a los gallos, a su hora, la sensación del deber que han olvidado.

Todos esos hombres que en los teatros o en los toros lanzan un cacareo admirable, debían reparar su lección a los gallos, y con el reloj en la mano, y consultando el almanaque zaragozano, que marca las salidas del Sol, enseñarles de nuevo la lección olvidada, y que canten en punto su obligada diana.

Entonces se conseguiría que esos gallos reducidos enseñaran a las generaciones nacientes el antiguo canto y se reanudara la costumbre de atenerse a él.

Porque como yo le decía al dueño del gallo más descompuesto, el que daba el toque de diana a las diez de la noche: — ¿Para qué quiere usted un gallo tan descompuesto y tan único? ¡Como no sea para comérselo!...

Yo daría un edicto redactado en estos términos, y lo pegaría en esos pendones de hierro que no tienen nada impreso en su estandarte y que son ya lo único que perpetúa los célebres pendones de Castilla, y están clavados en los jardines públicos como si acabasen de ser conquistados:

Edicto. — *Todos los gallos que canten antes de la hora que les señaló la Providencia, serán decapitados por haber cometido el delito de herejía. Sólo se exceptuarán de esta sentencia los que canten a deshora la primera noche de plenilunio, teniendo en cuenta lo mucho que les desvela esa fase de la Luna.*

Hay que tener en cuenta lo grave que es este desarreglo de la sonería de los

Artículo de Ramón "Los gallos descompuestos" con dibujos del autor en la revista *Buen Humor* (27 de agosto de 1922)

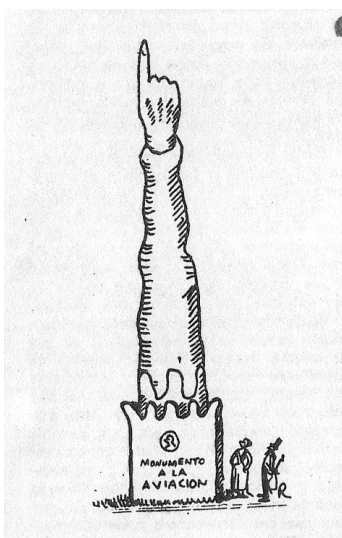
## - El planeador -

Un ojo de ave sobre la ciudad lo desimpresiona todo y muestra la candidez de los ojos del Espíritu Santo.

Ramón Gómez de la Serna. *Tapices* (1912)

El retrato del aviador es más sencillo y de una emoción más tranquila. El aeroplano no oscila y se pega el estómago a la espalda en una sensación de altura, mirándose a la arena de la barraca como a la visión panorámica del campo. Sin pretenderlo y como por instinto de conservación, se agarra el volante bien y con fuerza. Buscamos nuestra casa en el panorama borroso. Solo vemos bien la Plaza de Toros.

Ramón Gómez de la Serna. *Toda la historia de la Puerta del Sol* (1920)



Monumento a la Aviación.  
Dibujo de Ramón para *Buen Humor*

La imagen aérea fue un gran descubrimiento a principios de s. XX. Súbitamente el mundo se hizo abarcable desde lo alto y un cierto aire inhumano a vista de pájaro, mudo, aplanado, comenzó a vislumbrarse. El nuevo panorama era un espectáculo incómodo para muchos intelectuales, desde Le Corbusier que le daría el epíteto de aterrador, abrumador, pasando por José Moreno Villa quien diría "Nada se mueve, nada se oye, y lo que se ve no parece realidad sino abstracción"<sup>103</sup>. Para Ramón el ideal descriptivo desde *El Libro Mudo* (1911) consistía en neutralizar las diferentes partes para que ningún aspecto destacara más que otro, hacer la imagen una cosa unitaria<sup>104</sup> sin monumento destacado, repartida democráticamente, como la que proporcionaba la aviación. Así todas las imágenes de su empapelado despacho eran iguales para él, de la misma categoría, un lienzo simulando el mundo desde arriba.

En *El Orador*, el habla repentina se equipara a la ilusión de un planear improvisado, ingrátido, del viaje etéreo más allá de lo conocido a través de un viento humorístico. Esta manera de planear como parte de la labor intrépida de la palabra es una acción de piloto equilibrista levitando milagrosamente antes de caer en descenso hacia el silencio. El avión como símbolo nuevo a principios de siglo era un potente artefacto que impulsaba la creación puntera, un motor de reacción intelectual, acentuado por los vanguardistas como icono modernista.

<sup>103</sup> Escrito en el artículo "Altura y proximidad" *El Sol* (16 de mayo de 1935)

<sup>104</sup> "¿Cual es el drama de las ideas? Que al nombrar las cosas, las particularizan demasiado, despojándolas de su unidad desintegrada, la unidad en medio de la indiferencia de las partes entre sí y con relación al todo" Huerigo (2019, p. 106).

La proeza del ilusionismo circense se equiparaba a las piruetas del aeroplano en otro espacio vacío, el de la hoja en blanco. En Milán ya se había escrito el manifiesto "El teatro aéreo futurista. El vuelo como expresión artística del estado de ánimo" en 1919 por Fedele Azari, con la idea de combinar la gramática hablada con la aérea, en una suerte de aeropoesía de la experiencia del escritor como piloto.

A nosotros, los aviadores futuristas, nos gusta escalar las alturas en perpendicular, y lanzarnos verticalmente al vacío; girar en la ebriedad de los viajes, con el cuerpo pegado al asiento por la fuerza centrífuga, y abandonarnos al vórtice de las espirales que se estrechan en torno a las escaleras de caracol construidas en los abismos; ponernos boca abajo una, dos, tres, diez veces, en la creciente alegría de los loopings y caer en espirales turbulentas; resurgir resbalando de cola; acunarnos en largos descensos de hoja seca o aturdimos con una serie estimulante de toneles; en resumen, mecernos, girar, ponernos boca abajo sobre los invisibles trapecios de la atmósfera para hacer una gran pirueta aérea con nuestros aviones. Nosotros, los aviadores futuristas, somos hoy capaces de crear una nueva forma artística con la expresión de los estados de ánimo más complejos mediante el vuelo.

Sea como fuere la manera en que escuchamos el audio de Ramón (a través de su imagen fílmica o aislado en pista de sonido) el retrato sonoro se nos muestra como un teatro filmado, aéreo, virtuoso. Aunque imperfecto, pues Ramón se tropieza en su habla en alguna ocasión mientras continúa sobre la cuerda floja, pero consigue no romper el ritmo de la oratoria.

*Porque esta cosa que tiene el orador de aviador, que se remonta, parece que va seguro en sus palabras, de pronto se rompe la cabeza en una de ellas, señala la caída en barrena en esa palabra que le falla.*

El 14 de diciembre de 1927, apenas un año antes del film, quedó inaugurada la línea aérea que conectaba Madrid y Barcelona<sup>105</sup>. En los registros fotográficos vemos al rey Alfonso XIII inaugurando en el aeropuerto madrileño de Cuatro Vientos la primera línea de Iberia. Los años veinte vieron desplegar sus alas a la aeronáutica, permitiendo al arte reinventar desde el aire sus imágenes, proyectar su imaginación futurista, plasmar en tres dimensiones el mapa del mundo, persiguiendo el sueño leonardesco de un hombre capaz de sobrevolar con su mente el ancho y largo de la tierra, los cuatro puntos cardinales de la esfera. La audacia de viajar en avión suponía por aquel entonces un alto riesgo, en ocasiones mortal para los que decidían emprender miles de kilómetros, pues el cielo era un lugar indómito aún sin dominar, ni colonizar. La prensa reflejaba el momento con grandes reportajes ilustrando increíbles fotografías desde el aire, de conflictos y geografías en guerra, paisajes exóticos muchos de ellos, e instantáneas de seres humanos o enclaves nunca antes visto.

Ramón no fue ajeno a esta excitación, que a la par que se extendía por el ámbito del deporte y de la juventud, conectaba con el héroe y el mito de Ícaro, sintiéndose capaces de acometer las grandes proezas que se abrían de par en par con las alas desplegadas. Y fue precisamente la película *Alas*, (*Wings*, 1927), de William A. Wellman<sup>106</sup>, el título que la imponente marca Paramount estrenó por todo lo alto,

<sup>105</sup> "Acaso lo más extraordinario que aconteció en el mundo de la aviación no fuera el conseguir sucesivos records en los diferentes "raids", sino el establecimiento de líneas comerciales aéreas que permitían mantener una frecuente comunicación entre vastos y alejados territorios (...) Mediados de los años 20 era un momento espléndido para la aviación. En 1926 había tenido lugar la hazaña del hidroavión 'Plus Ultra' amerizando cerca de Buenos Aires, un avión ". Toro Nadal, M-J (2000). *Al Senegal en Aeroplano. Fotografías de Alfonso*. Madrid: Universidad de Alcalá.

<sup>106</sup> Su productor A. Zukor usó los efectos más espectaculares del momento con Gary Cooper de piloto protagonista, para ensalzar las hazañas de un par de *garçons* compitiendo en el aire, presentando el cielo como nuevo escenario bélico.



ganando en 1929 los primeros oscars de la Academia, mejor película y mejores efectos técnicos.

A principios de siglo, el progreso mecánico avanzaba sin descanso y el fetiche por la máquina se condensaba en la magnífica figura del aeroplano. La fascinación viril y masculinizada del avión, era patente. En las cabriolas de los ligeros modelos se veía la ingeniosa capacidad del artista también él de poseer el movimiento y la velocidad, como un danzarin del aire. Y eso aumentaba el deseo de control y seguridad, otorgando al piloto un cuerpo metálico no pesado, resistente al viento de contra, pero al mismo tiempo bello y aerodinámico. Ramón va a enlazar su discurso de *El Orador* con la imagen de un capitán del aire o comandante de vuelo, que como el escritor, dirige en pleno vuelo sus palabras, intentando aterrizar a final del párrafo de forma coreográfica, con suavidad, sin que todo el dispositivo de suspensión se venga abajo, evitando chocar su discurso abruptamente contra el suelo.

*Y, por fin, cuando el orador ya está próximo al final de su discurso, sirve para preparar su planear. Porque esta cosa que tiene el orador de aviador, que se remonta, parece que va seguro en sus palabras, de pronto se rompe la cabeza en una de ellas, señala la caída en barrena en esa palabra que le falla. Pero el orador que se domina espera el momento en que planear, y entonces su mano va trabajándose, va descendiendo, va señalando el párrafo final. Esto suele ser muy largo en los oradores porque buscan terreno a propósito, como también lo es en los aviadores que necesitan su terreno ad hoc.*

La fascinación de Ramón por la nueva aeronáutica quedará reflejada en algunas greguerías construidas expreso bajo el leitmotiv del avión "el avión en el cielo es como un tizón chisporroteante en las aguas azules de lo alto", intentando captar con su ingenio el movimiento con cabriolas en el lenguaje "Atrapamoscas de la greguería, tengo que pasarme muchas horas con el brazo extendido y haciendo gestos como detenedor de aviones en un campo de aterrizaje"<sup>107</sup>.

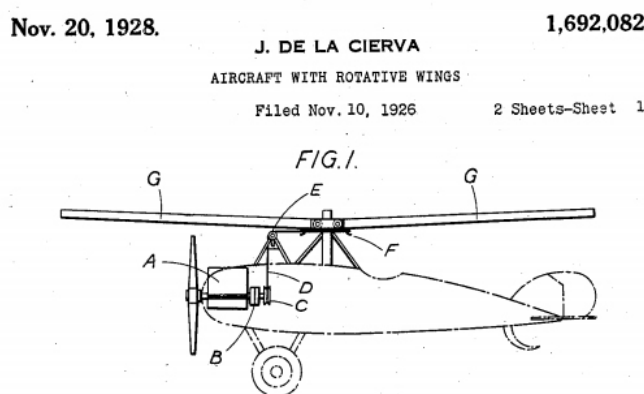


Imagen de un prototipo de helicóptero patentado por J. De la Cierva en 1928

Una curiosa interrelación a señalar se da en el triángulo político-aeronáutico-artístico que forman Juan de la Cierva (parlamentario), Juan de la Cierva (su hijo aeronáutico) y Ramón. En los cortos rodados en 1928 por Feliciano Manuel Vitores a los dirigentes o autoridades de la política española se encontraba el que rodó al padre del famoso

<sup>107</sup> Gómez de la Serna, R. (1991). *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa Calpe.

inventor del autogiro, Juan de la Cierva y Peñafiel<sup>108</sup>. En este corto el diputado habló de la situación en España. Sabemos que fue grabado en el mismo año que Ramón, y que fue uno de los personajes más difíciles de impresionar, en carta de Vitores comprobamos lo complicado que fue tomarle la voz.

También hice un pequeño discurso de la Cierva, pero leído, pues el primero que impresionó de palabra metió la pata cuatro veces y me decía si lo podía borrar, por lo que optó por hacerlo leyéndolo, pues me dijo no tenía costumbre de hablar de memoria (y es uno de nuestros primeros parlamentarios). Archivo Vitores (4 de agosto de 1928).

Ya que De la Cierva no se sabía el discurso de memoria optó por leer delante de la cámara. Si nos fijamos en otros discursos anteriores del mismo ministro, como el pronunciado en el Congreso el 20 de enero de 1915 se puede comprobar cómo su texto<sup>109</sup> proviene de un lenguaje oral parlamentario.

En lo que se refiere a la vinculación entre el discurso de *El Orador* y el señalado, Ramón pudiera haber visionado el corto fonofilmado tanto de De la Cierva (ya que se encontraba entre los discursos enviados por la Hispano de Forest vía Iberoamérica a petición de la Compañía Argentina el 31 de agosto de ese año), así como perfectamente conocer de primera mano los nuevos progresos y apariciones públicas del ingeniero Juan de la Cierva y Codorniú, hijo del primero, famoso inventor del autogiro<sup>110</sup>.

Ramón utiliza la mano en referencia al vuelo, moviendo su manopla suspendida en equilibrio quizás simulando no tanto un avión como otro prototipo; el helicóptero. Porque cuando *El Orador* subraya el párrafo final, su mano "va trabajándose, va descendiendo" y cuando termina de encontrar el terreno apropiado baja de golpe, de arriba a abajo.

*El orador entonces ve ahí en la mesa un tintero o un vaso de agua. Tiene miedo de caer en el tintero o en el vaso de agua. Y entonces, con gran lentitud, para no caer tampoco en una pluma en punta, el orador, tomando sus medidas, concentrándose, coloca su mano sobre la mesa.*

De la mesa imaginaria donde acaba, mesa ficticia al igual que el tintero y el vaso de agua, estas se encuentran en la parte inferior del encuadre del Fonofilm pero justo sin rebasarlo. Este matiz podría pasar por alto pero si nos fijamos está medido, tuvieron que planear antes, nunca mejor dicho, el lugar exacto donde Ramón depositaría su guante-goma para que la parte baja del marco de la imagen quedara como una tabla. Ramón lleva a renglón seguido la mano a su corazón y el cuerpo hacia atrás, para hacer una reverencia y saludar.

---

<sup>108</sup> Entre 1927 y 1930, Juan de la Cierva fue miembro de la Asamblea Nacional Consultiva de la dictadura de Primo de Rivera, tuvo los cargos de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, de Gobernación, de Guerra, de Hacienda y en el año que le registró Vitores, en 1928 de Fomento.

<sup>109</sup> En el que asegura que "en este instante la política ya no puede ser la ficción acostumbrada", desmiente que él trame una conjura contra el Gobierno, afirmando claramente que apoyaba al Sr. Dato y con él a la política conservadora "genuinamente conservadora" alejándose de presupuestos bélicos.

<sup>110</sup> Las coincidencias dejan al descubierto también el parecido físico de Juan de la Cierva con Ramón, lo que nos conmina a pensar que *El Orador* tendría resonancias finales con la figura del escritor como inventor del primer "autogiro" lingüístico, dejando como detalle a modo de broche final un homenaje al mundo del ingeniero científico.

El escritor señala como parte de su catálogo de "inventos prácticos" en la revista *Ondas*, una forma de onda sólida que conectará el avión con el suelo, para salvamento de los naufragos del cielo "Mr. Hundison acaba de hacer pruebas en el aeródromo de Komer de unas ondas salvavidas con las que logra el aviador se sostenga en el momento de su caída". Estas ondas densas "se apoyan en la ley que hace que la mancha de aceite flote siempre en el mar. ¡Si la mancha de aceite tuviese más consistencia, se podría navegar sin peligro ninguno sobre toda la superficie del Océano!". Así en el momento del aterrizaje, la onda ramoniana sustituiría cualquier buen paracaídas, asegurando su descendimiento con éxito.

Un paso gigante e importantísimo que dará la aviación ha de ser el de lanzar a los espacios aeroplanos nutridos por ondas y sin hélices ni motor, sólo con un capta-ondas en lo alto del aparato.

La aviación ondífera habrá resuelto el problema de la estabilidad, pues las ondas sostenedoras mantendrán el aparato sobre una red suspensiva.

Según lo largo que sea el viaje, serán usadas ondas largas u ondas cortas, dándolas más o menos fuerza de voltaje, según los viajeros que lleve en su viaje el aeroplano, y el peso de sus equipajes.

Desde lo alto del aparato se pedirán a la tierra refuerzos de ondas, y las grandes fábricas dedicadas sólo a surtir a los recorredores del mundo, enviarán las ondas de repuesto o salvamento que se les pidan.

Quizá hasta el camino lo puedan trazar las ondas de la radio, y no sólo sobre hamacas, los aeroplanos ondíferos.

Esa aviación, guiada por los más distinguidos jefes de Estación, desde sus cabinas altas y con el techo de cristal, será como transportada sobre flejes de invisible acero, moviéndose sus corredores sobre los sin-hilos de fuerza.

Colgado el aeroplano del extremo del radio de ondas, será colocado en el otro polo como el tendero coloca los aeroplanos de juguetes, arrancándolos al sujetador del techo de la tienda para mostrárselos al niño que ha elegido ese juguete.

No podrá haber una interrupción en las líneas eléctricas que sostienen los aparatos, pues todos los aeroplanos guiados por ellos en el cielo, caerían con estrepitosa caída irremediamente, y por eso funcionarán varias trayectorias de meridianos y, en colaboración con ellas, una fábrica emisora más pequeña, pero potente, lanzará ondas salvavidas, retenidas en el espacio como discos boyantes.

En el mismo aeroplano, y conservadas en el depósito de las cabinas, serán llevadas unas ondas especiales para caso de que algún viajero quiera descender del aparato, siendo fácil depositarle sin peligro, tracias al muelle de la onda, en medio de su valle natal o en la Plaza Mayor, elegida para el aterrizaje del descendiente.

Por otro procedimiento parecido al de ese juego de niños que consiste en un muelle de metal enrollado en forma de embudo y que lanza y recoge una pelota de celuloide, podrán ser remitidos al aeroplano objetos o sacas de correspondencia de última hora, y hasta podrán ser subidos en andas de las ondas los viajeros del trayecto, pudiendo calcularse con precisión matemática el punto en que habrán de cortarse las dos velocidades y habrán de suspenderse por un momento, mientras el viajero penetra en la cabina.

Todos los problemas de la aviación estarán resueltos cuando se llegue a los aviones ondíferos, y hasta los adioses serán lanzados de modo visible al espacio y quedarán escritos en él con trazo de ondas coloríferas, ondas violetas, que describirán sus despedidas en la bella letra redondilla de la radio, rica en rúbricas, ringorrangos y peñolismos de gran calígrafo.

*Ondas* (15 de abril de 1928)

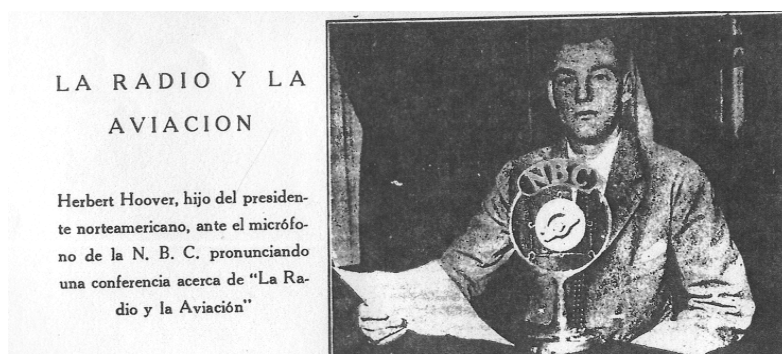


Imagen publicitaria publicada en la revista *Ondas*

### **3. CONTEXTO DEL DISCURSO**



ideas poéticas aunadas con voluntad política. Mientras se incrementaba progresivamente la sofisticación en el cine mudo, con igual celeridad el cine sonoro se preparaba desde el año 1900 para adaptar la palabra hablada, el ruido y la música a la imagen cinética. A principios de la Belle Époque, Gaumont presenta un fonógrafo y cinematógrafo combinados en la Exposición de París, pero hasta 1921 no entra el asunto en vías de convertirse de teórico en práctico e industrial.

La etapa de más intensa vitalidad, complejidad e inventiva de la historia del cine se produjo en el periodo de 1927 a 1933, esto es, la que ha venido denominándose (por contraposición a la anterior), etapa sonora<sup>2</sup>. La convulsión del sonoro unido al torbellino industrial, comercial y creativo revolucionó la cinematografía. Fue tragedia para unos y alegría para otros, desde luego supuso el fin de una época, un giro estético que ponía punto final a cómo se había concebido el cinematógrafo desde sus inicios. Con su marcada tipografía rotulística y su alta velocidad gestual se acababa con la mímica expresionista definitivamente y con ella una forma de arte moría para siempre. El cine nunca ha vuelto a vivir una época de igual agitación, ni de parecida magnitud en cuanto a los contrastes de opinión. Una parte (muy pequeña al principio) de la población se situó a favor y otra en contra radicalmente del sonido y la palabra hablada. Este cambio de mentalidad en el público pudo no haber fraguado pero la opinión positiva fue calando y convenciendo lo suficiente gracias a los medios que ensalzaban el progreso, y a las películas sonoras, que fueron perfeccionando y demostrando las proezas de la sincronización. Una etapa de tránsito entre las dos guerras mundiales que cambió la manera de realizar y de entender el séptimo arte.

Sin embargo, además de los progresos técnicos que se venían anunciando, se hacía necesaria una búsqueda de un cine que no fuera meramente entretenimiento, que no satisficiera la convención romántica del público, ya que "Se buscaba el éxito en el título popular, en la fácil concesión al público; quienes arriesgaban su dinero en manos de un director, sobre todo en Europa, querían asegurarse hasta la saciedad de que todo iría bien, sin importarles un bledo las consideraciones artísticas más elementales. El folletín sentimentaloides estaba a la orden del día; los espectadores tenían que llorar o reír y salir complacidos del feliz desenlace" (Fernandez Cuenca, C. 1945, p. 70). Un cine que buscara el arte por el arte, el riesgo y la conexión con la vanguardia de su tiempo, sería un medio más para la creación contemporánea de los años veinte. Así lo entendieron los poetas y los literatos, en general aquellos que vieron en el cine un potente canal de expresión y comunicación, o como Ramón Gómez de la Serna, un arma de doble filo.

Aunque la implantación del audio sincronizado fuera pensado de antemano como toda una operación de mercadotecnia para las empresas del sector, lo real es que el cine mudo no fue, durante sus treinta años de vida, para nada silencioso, "el cine sonoro ha inventado el silencio"<sup>3</sup>, subrayó Robert Bresson. Y es que ya en las salas se comentaba en voz alta, se pinchaban discos, sonaban orquestas, acompañaban solos de violinistas, melodías cantadas en directo o se resumía el argumento por parte de "explicadores" e introductores de la película. Había todo un mundo audible fuera de la pantalla formado de gramófonos preparados para sonar o pianistas acompañantes. El cambio consistió en sustituir ese espacio social de los salones, teatros o jardines

---

<sup>2</sup> Ver las actas del Congreso de Cinematografía (1991-1994) tanto el tomo I editado por Román Gubern donde se contextualiza y problematiza el sonoro, como el II donde se lleva a cabo una selección de textos críticos de la época.

<sup>3</sup> Se dice que el apodo de "mudo" realmente apareció solo cuando se habló del sonoro, para distinguir un periodo de otro.

abarrotados por niños, mayores, comida y sillas que traían de la corrala<sup>4</sup>, en favor de otro donde la primacía de lo acústico se incrustara al igual que la imagen montada, fija en el celuloide. Para ello había que fijar, anclar al público, situarle en un espacio oscuro y con buena acústica. Así se aseguraba por un lado un mejor control de la percepción del público, inmóvil e imbuido por la fascinación del espectáculo, y por otro se incorporaba un hábito que desde entonces quedó normalizado entre la audiencia; la máxima de permanecer callada. El cine mudo paso entonces de la pantalla al público, "robando" la libertad de palabra de cada butaca para traspasarla a la sola voz direccional, acusmática (oculta de su fuente sonora) que se escuchaba detrás de la pantalla.

Las palabras mágicas del sonoro aparecían sin descanso en las rotativas de los diarios y las revistas en los locos años veinte; "Lo nunca visto, el cine hablado", "maravilla cinematográfica", "películas que pronuncian discursos, poesía etc. etc". Bajo estos enunciados se deseaba captar la atención magnificando al igual que a sus inventores masculinos, los nuevos aparatos recién patentados con bellos neologismos: *El Kinetophone*, *Photokinema*, *Cameraphone*, *Chronomegaphone*, *Parlophone*, *Vitaphone*, *Filmófono*, *Movietone*, *Photophone*<sup>5</sup>, etc.

En la industria de Hollywood<sup>6</sup> se trabajaba a ritmo vertiginoso para apropiarse del negocio del sonoro creando las primeras películas en habla hispana en Nueva York. En España se sufría cada día la cuenta atrás. Aún no se habían implantado sistemas adaptados que permitieran pasar de la producción a la reproducción sonora en sala y eran las compañías extranjeras quienes traían las últimas tecnologías adecuadas, montando las instalaciones e imponiendo sus aparatos. La meta de las primeras exhibiciones consistía en alcanzar los tonos puros con una amplificación electrónica que mantuviera fiel el timbre y volumen de los actores. Pero la labor no era fácil, un sin fin de maquinaria de toda índole y condición rivalizaban entrando en competencia e incompatibilidad por ser de diferentes marcas, condicionando la industria hispana.

Los anuncios prometedores sobre la nueva corriente del cine sonoro generaron, en una primera instancia, grandes rechazos; la negatividad y el descrédito son las notas imperantes a nivel social. El estado pesimista de los inversores españoles convive con el miedo que provoca la expectación por el cambio. Se avecina el final de una época dorada; la de los sueños en blanco y negro, abriéndose una nueva era que también preanuncia el color. El cine mudo se simultanea con las nuevas técnicas fonográficas durante una década, en riña y en controversia de opiniones a favor y en contra, pero el mutismo tiene los días contados y este cambio se vive con estupor, al igual que el *crack* de la bolsa del '29 en Nueva York, Wall Street<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> En Madrid se alzaban cines de verano improvisados en medio de los boulevares como el que se instaló frente al museo de El Prado, con la algarabía correspondiente, la humareda y el calor del estío.

<sup>5</sup> Muchos de los sistemas venían siendo configurados muchos años antes. En los años '20 con el *Vitaphone* de la Warner y *Movietone* de la Fox se sincronizaron las primeras películas, con el *Photophone* de área variable se crea la RKO (Radio-Keith-Orpheum).

<sup>6</sup> En 1928 se reparten los primeros Oscars, la mejor película será *Alas* de William W. Wellman, el premio a la mejor calidad artística de la producción será para F.W Murnau con *Amanecer*, el mejor actor Emmil Jannings, la mejor actriz Janet Gaynor, el guión *Underworld*, e incluso se premiará al mejor autor de rótulos. Se conceden dos premios especiales a *El Cantor de Jazz* como película pionera del sonoro, y a Charles Chaplin por *El Circo*.

<sup>7</sup> La película *La caja de Pandora* con Louise Brooks de protagonista reflejó los tópicos de una época marcada por el pánico a la mujer. En 1929 el expresionismo terrorífico vaticina el resplandor (cegador) del nazismo y resucita la leyenda de Pandora, origen de todos los males.

Ante una situación inminente que hacía presagiar el colonialismo norteamericano en las pantallas españolas, En el *Primer Congreso Español de Cinematografía* celebrado en Madrid en octubre de 1928, se promulgó una protección (Real Orden del Ministerio de Economía Nacional) que establecía una cuota de pantalla de cinco películas españolas por cada 100 extranjeras y que se declarase obligatoria por cada 25 películas de una misma marca importante, la adquisición de una película española para que fuera exhibida en el país de origen de los films extranjeros. La ley que imitaba otras similares como las que se creaban en Francia, promulgada por el jefe de gobierno el dictador Primo de Rivera, quedó finalmente en agua de borrajas y la industria española cinematográfica floreciente desde 1925 vio mermada su producción, provocando un descenso abrupto en el periodo de 1929 a 1932, con la quiebra de las productoras como consecuencia del efecto dominó.

Verdaderamente, puede decirse que la producción hispana ha quedado reducida a la nada. Dede la edición de más de 40 películas que se verificó hará cuatro años, la impresión de asuntos ha ido decayendo hasta llegar a la insignificante actual de unos diez o doce en toda la temporada 1927-1928.

A ello han contribuido muy especialmente dos factores: la tributación a la Hacienda y el desamparo por parte del Estado, que aún no resolvió el régimen proteccionista de esta industria.

Por tal razón, las noticias que sobre producción nacional damos, más bien pueden considerarse como anhelos y proyectos en vías de realización que como palpables realidades.

*El Imparcial* (29 de septiembre de 1928)

Sin embargo la prensa estaba ávida de noticias frescas prometedoras para el cinema español. Se sentía latir entre líneas ese deseo por ver materializado un ideal anhelado, que podría colocarnos (soñando, soñando) entre la industria más pujante del mercado, la de la cinematografía sonora. La oportunidad se veía como relance de un país en vías de recuperación, pues España estaba aún industrializando su territorio aunque tenía una tasa de analfabetismo demasiado alta.

Con afán autodidacta, una empresa, la Hispano de Forest Fonofilms decide emprender una arriesgada tarea en la *Cinelandia* hispana; la de estrenar en nuestro país el cine parlante sin que fueran las compañías extranjeras quienes se anticiparan. Pero el sonoro se convierte en una verdadera hazaña en una época de inmovilismo e incertidumbres en España, y se hace imposible competir por el mercado. Mientras en EEUU se realizaba una inversión en innovación, en nuestro país el nivel de analfabetismo y falta de infraestructuras aún era alto. Según los datos "en 1928 en los 2.203 locales censados daban cabida a la importación de un millar de largos extranjeros" firmas como *Gaumont*, *Paramount*, *Hispano American Films* (*Universal*), *Hispano Foxfilm* o *Metro Goldwyn Mayer-Ibérica* habían colonizado las salas disputándose la taquilla en España.

Como señala Gubern (1977, p. 15), el negocio del cine sonoro tenía una clara ventaja norteamericana sobre la industria alemana (asentada con el sistema Tobis-Klang-Film), este sector era controlado en nuestro país por un capital repartido en compañías como Standard Electrica, Sociedad Ibérica de Construcciones Eléctricas SICE, General Eléctrica Española, Firestone, Ford Motor Ibérica y Sociedad Petrolífera Española.

Durante el periodo de tránsito los mecanismos e inventos patentados aquí y allá proliferan. En España el *Filmófono* de Urgoiti es un caso excepcional en toda la



península ibérica, era un tocadiscos combinado que podía sincronizarse con la cinta y para este sistema en exclusiva se filmaron varios films. Sin embargo, solo dos máquinas para sonificar el cine sobreviven y conviven a finales de los años '20 con éxito; el Vitáfono y el Movietone. El Vitaphone es un sistema que registra los sonidos en discos de cera. En España se presenta *El Cantante de Jazz* con un fonógrafo sincronizado llamado Melodión porque el Vitaphone no está adaptado en los proyectores de las salas comerciales. El segundo es la impresión del sonido directa en celuloide o "sound on film", con él se estrena en Barcelona el primer film extranjero en otoño de 1929, coincidiendo con el rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol*.

El 19 de septiembre de 1929 se pudo escuchar por vez primera en nuestro país una película hablada completamente sincrónica, *La canción de París (Innocents of Paris)*<sup>8</sup> Se proyectó en primicia en el cine Coliseum de Barcelona con el sistema Movietone, en un acontecimiento que señaló la introducción completa del cine sonoro en nuestra industria de distribución y exhibición de la mano de los capitales y de los técnicos norteamericanos (Gubern, 1977, p. 16). En el verano de 1929 se instalaron en la ciudad condal, en la sede del cine Coliseum, los primeros equipos fijos de reproducción acústica de la casa americana Western Electric, y con ella la compañía Paramount estrenó el famoso film protagonizado por Maurice Chevalier. El sistema Movietone, al igual que el Fonofilm, tenían el sonido incrustado en el celuloide, en un código de sonido óptico.

Los sueños del sonoro fueron una idealización colectiva que pretendió servir como concreción del mito del mejor y el primero en la lista, haciendo de la carrera tecnológica la conquista de un territorio nuevo por colonizar. Como en el viejo oeste, todo un mundo científico unido a los grandes *trusts* se desvivía por llegar a alcanzar el sonido sincrónico en la tira de celuloide, lo que permitiría explotar una gran mina, el sonoro sería como el dorado, un oro apreciado por todos.

El sonido eléctrico amplificado acompañado al fotográfico tenía como fin conseguir los mayores resultados monetarios, ya que, prescindiendo de la gestión teatral del espacio, no habría que contratar a orquestas ni músicos junto a la pantalla, y las rentas serían fácilmente duplicadas, triplicadas... hasta tantas veces como repitieran la proyección. La lucha por ser los dueños del sonoro no convocaba tanta fantasía o imaginación como ambición, y en este juego arriesgado se embarcaron muchos pioneros que perdieron toda su fortuna en la empresa, como fue el caso del productor de *El Orador*, Feliciano Manuel Vitores, una pieza más en el engranaje de una fantasía sublimada correspondiente a sus tiempos. Tristemente, la epopeya de nuestro empresario (soportando a la vez una grave enfermedad) fue la del clásico batir marcas, aunque realmente llegar el "primero"<sup>9</sup> no le prometiera mayor éxito.

La reiteración del cine sonoro como novedad no surtía el efecto que deseaba, justamente por repetir demasiada publicidad desde hacía décadas. El público perdía interés y curiosidad aquejado de redundancia. Hacer historia dentro del fenómeno del

---

<sup>8</sup> Consultar la crónica de Focus en el periódico *El Sol* (20 de febrero de 1929).

<sup>9</sup> Aunque la película sonora *Fútbol, Amor y Toros* (Florián Rey, 1929) se rodara con éxito en el mismo momento que *El misterio de la Puerta del Sol* (Francisco Elías, 1929), y se estrenara en el Ateneo de Madrid unos días antes que el primer largometraje de Vitores, fue realizado con el sistema Filmófono de Ricardo Urgoiti que funcionaba con discos gramofónicos. En la misma línea, directores como Benito Perojo, José Buchs, Fernando Delgado, Edgar Neville, Nemesio Sobrevila, Sabino A. Micón, José M. Castellví, realizaban el nuevo cine español, con películas como *La Última Cita* (de Francisco Gargallo, 1930), o *La Canción del Día* (Saturnino Ulargui, 1930), las cuales debían de sonorizarse fuera de España.

cine hablado se convirtió también en un objeto producido por una moda pujante. Un anhelo tan fantástico como disparatado, tan loable como banal, un episodio tragicómico que atisbaron los empresarios del cine popular de masas, aunque otras voces pensarán el sonido con otros términos, de forma diferente<sup>10</sup>.

En los primeros años del cine sonoro se vivió un nuevo amanecer en una práctica de la que no se tenía experiencia anterior. Desde los actores hasta los escenarios de rodaje y la manera tanto técnica como metodológica del hacer como oficio cinematográfico varió. Así, las nuevas producciones en que se embarcaron los cineastas fueron un salto al abismo, una forma de abrir claros entre sombras y un sin fin de problemas nuevos que se les plantearon. El sonido invisible, se filtraba en los micros e irrumpían ruidos molestos entre las secuencias, cualquier imprevisto del contexto era susceptible a contagiar el frágil cuerpo del aparato registrador. Así, con un panorama ultrasensible donde el trabajo requería de más concentración y sobre todo, silencio, que el anterior, los directores y los actores, como en el caso de Ramón y Vitores, no tuvieron otra opción que la vía de la prueba y del error, en suma de la experimentación.

Las críticas en contra del cine hablado fueron durante años muy duras, realizadas por el público como por intelectuales de todos los ámbitos que no entendían la supuesta prodigalidad del nuevo género. Como la respuesta que ofreció el escritor Benjamín Jarnés entrevistado por Luis Gómez Mesa.

- Y respecto al cine hablado y sonoro, ¿qué piensa usted?

- Que es una degeneración del verdadero cine. No sé cómo se ha pensado hacer hablar a la pantalla. Eso es querer que canten un responsorio los caballeros del entierro del conde de Orgaz. Es querer mixtificar, y en arte sólo se puede combinar. No creo que se llegue al cine hablado, una modalidad del cine con cañones. No importan las pruebas realizadas. ¿Qué nos dirían los actores? ¿Con qué acento? ¿En qué idioma? Habría que aplicar el esperanto al cine, y...¿cómo podríamos resistir <<Amanecer>> en esperanto?

*Popular Film* (31 enero de 1929)

Al hilo de la polémica que generó la profunda crisis que vivía la industria cinematográfica muda en los años veinte del pasado siglo, Ramón da un paso al frente rompiendo una lanza a favor del cine hablado. La realidad se impone, el arte silente tiene los días contados y la excitada convulsión ante su desaparición desencadena numerosas críticas inflamadas en su contra. Podemos mencionar numerosos intelectuales y escritores, entre ellos Jacinto Benavente, Miguel de Unamuno o Baroja que no supieron ver o más bien, discreparon de las supuestas aportaciones interesantes o positivas que traía el nuevo cinema.

Las críticas en su contra eran contundentes, se le achacaba restar imaginación en el proceso de recepción estética. El problema aparecía con el aumento de información, el cine según los detractores del sonoro perdía posibilidades espaciales y temporales al devenir sincrónica. Todas las desconfianzas y recelos, hacían negativa su asimilación por el público general.

Si todos los progresos del cinema no consistieran en otra cosa que en hacer cantar a un aparato

---

<sup>10</sup> Caso de Eisenstein, Pudovkin y Aleksandrov que firmaron el ensayo *El manifiesto del sonido*, ensalzando el método del contrapunto musical. En él mantenían "El film sonoro es un arma de dos filos y es muy probable que sea utilizado de acuerdo con la ley del mínimo esfuerzo, es decir, limitándose a satisfacer la curiosidad del público...Solo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje".

sincrónicamente con el ritmo de la visión escénica, de tal manera que la linda boca de la cantante que aparece en la pantalla se abra y cierre a compás con el «¡ay, ay, ay!» de la vidala o de la chacarera que va emitiendo el altavoz (...) se puede decir que la cinematografía, si ha regresado como ciencia, como arte ha progresado bien poco (...) Nada de cine hablado. Si nos lo dan todo hecho, ¿qué pondremos en la obra de arte los espectadores sensibles?

*La Voz de Guipúzcoa* (16 de diciembre de 1927)

Pero la posición de Ramón a favor del nuevo cine es clara al respecto, al sonoro hay que acogerlo con los brazos abiertos, aun comprobando el gran disloque de medios y de dinero que costará tan desmesurada transformación. El cine hablado costará un sacrificio tremendo, pero pese a todos los inconvenientes, habrá que aceptarlo, pues es un signo de los nuevos tiempos.

Viene el cine hablado. A todo el mundo le da miedo encararse de nuevo con la palabra, que es como volverse a encontrar con la conciencia cuando todos, huidizos, se habían dicho en un ambiente de irresponsabilidad: "¡Menos mal que la hemos perdido de vista!". Con la palabra vuelven a surgir todos los conflictos de superación, obviados gracias a la distracción en las cosas y a la precipitación aturdidora de los sucesos. Todos andan cohibidos ante ese advenimiento, que es de los que no pueden eludirse cuando han llamado a la puerta.

Hay que comprar costosísimos aparatos, hay que hacer obra en los salones de cine, que se habían dado como de una estructura definitiva por esa graciosa tendencia a lo definitivo que siempre ciega y limita a los hombres. Grandes conflictos se avecinan. No llega nunca una novedad sin arruinar otros valores y otras posiciones estables. ¡Qué se va a hacer!.

Gómez de la Serna, R. La nueva épica. *La Gaceta Literaria* (15 de octubre de 1928)

Ramón destaca este episodio del cine que comienza, que está aún por nacer, como una nueva épica (nos recuerda un juego de palabras con "nueva época"), una gesta que podrá realizarse gracias a la intermediación de todos los elementos disponibles al alcance de la mano, y sumada siempre como aliada privilegiada, la palabra hablada.

La palabra situará a los personajes, y el ruido acompañará al silencio, y la mano que toca el timbre de la puerta no tendrá que repetirse tanto porque ya sonará el timbre. No veremos la detonación sólo con humo, ni nada de eso será imitado por la orquesta, como ha sucedido en la hibridez de algunos cines impacientes.

¡Qué pena, lo que se van a reír nuestros sucesores cuando se reprise una película muda y se vea, en toda su torpeza, los trucos de la mudez; todo el mundo de convencionalismos que nos habíamos acostumbrado a ver!

Gómez de la Serna, R. La nueva épica. *La Gaceta Literaria* (15 de octubre de 1928)

Un año más tarde Ramón insistirá en defender el cine porvenirista que se avecina, apostando por un arte total que se valga de todos los medios, una reunión de todas las facetas artísticas, y la inclusión de la voz, por encima de la mímica.

– Comparando –dice Ramón– las primeras películas silenciosas, plagadas de deficiencias, con las sonoras de hoy, se ve hasta dónde puede llegar el cine sonoro y hablado. Este cine es, más que una promesa, un hecho concreto.

– ¿Adivina usted un porvenir claro para el cine? –¡Qué duda cabe! Nos aprovecharemos de las ventajas que nos ofrece la experiencia cinematográfica que poseemos. Haremos todo lo bueno que se ha hecho, y sumaremos todo lo que se cree. ¿Es que un diálogo de Oscar Wilde, bien estudiado, bien dispuesto, no sería un hallazgo cinematográfico interesante? Con todo esto conseguiremos ratificar una gran equivocación: la de haber hecho del cine un arte aparte. El séptimo, según unos. El octavo, según otros. Ahora se va a apoyar en todo, se va a servir de todo. De la pintura, de la fotografía, de la plasticidad, de la literatura, de la voz, de la Naturaleza.

¿Es, para usted, más importante la voz que la mímica? Mucho más. ¿Le parece necesaria una colaboración entre uno y otro cine? Indispensable.

*Nuevo Mundo* (15 de noviembre de 1929)

En una entrevista realizada poco después en Buenos Aires<sup>11</sup>, Ramón afirma que con una oportunidad así, Shakespeare hubiera hecho películas. De igual modo que pensaba que si el daguerrotipo se hubiera inventado con anterioridad, hubiera favorecido que los retratados pasaran a la mejor "postvida"<sup>12</sup>. Su amor a lo innovador y a las aportaciones que traía el cine parlante fueron siempre positivas.

Hablamos en seguida del cine y sus nuevas aplicaciones. –Soy un enamorado del cine sonoro y hablado. En Madrid fui su primer defensor. No creo en los que dicen que el cine hablado “matará” al teatro. En realidad, una vez perfeccionado ¡se lo tragaré vivo! El teatro se refundirá en el cine. Lo formidable del cine hablado es que dentro de cien años se podrán pasar las películas tomadas en una época con la fidelidad de sus usos y costumbres, y con la voz auténtica de los artistas más geniales que hayan existido. Estoy convencido –agregó– que si Shakespeare viviera en este siglo, en vez de hacer representar sus obras las habría hecho filmar por el nuevo sistema.

*El Hogar* (19 de junio 1931)

Ramón reivindica la capacidad que tiene la palabra viva, y defiende el cine hablado porque es un cine que inaugura una forma de hacer con el poder de transmisión corporal, el sonido y el aliento, en contraposición a un cine mortuo que representaba el cine clásico ya obsoleto (sordo, demasiado evidente y previsible en su mutismo). En el cine sonoro Ramón prevee la complejidad total, él sabe además que la influencia de la palabra y la comunicación oral hará más profunda su estructura. En *Cinelandia* se pronostica un nuevo aparato al referirse a las actrices que habían quedado cegadas por los focos de luz. Ellas podrían no ver, pero en cambio sí hablar "se habla de un invento cinematográfico por el que ellas podrían ser las declamadoras" (1923, p. 98),

La capacidad anticipatoria, casi visionaria de Ramón le hace comprobar, años después, cómo sus vaticinios fueron ciertos, y cómo algunos de sus compañeros tuvieron que detractarse de los ataques contra este nuevo cine. Pero a pesar de haber sido un firme defensor de la era sonora, Ramón criticará al cine en términos generales pues ve la imagen de una industria en expansión como la norteamericana, capaz de contar historias mecánicamente sin sacar mayores conclusiones "la meta de un cineasta es hacer películas para las butacas de cine", esto es, para ser rentable.

No es negación, ni oscurantismo porque yo he visto y aceptado lo nuevo como muy pocos. Recuerdo a este respecto una discusión en la *Revista de Occidente* cuando comenzaban a hablar del cine hablado. Una vez más entré en una de esas polémicas enloquecidas porque yo veía la verdad y el porvenir y casi todos los demás no querían verlo. Allí había hasta alguno de los cineastas españoles que mucho después fueron a Hollywood para encargarse precisamente del doblaje en español de un cine hablado, y fueron de los más fieros en no creer ese cine que comenzaba a hablar como niño alado hasta entonces. –Precisamente –decían a coro los opositores– la palabra va a matar el arte del Cine. El cine era espiritual precisamente porque era mudo.

Han tenido que pasar muchos años para que se hayan olvidado de aquella tarde en que toda mi exaltación preveía lo que iba a pasar y han visto como era imposible reponer las películas mudas, llenas de gestos de mudez, con esa presunción de idiotización anormalidad de los sordomudos.

(Gómez de la Serna, BP 1967, caja 20, carpeta 1, p. 5)

---

<sup>11</sup> Recogido en el libro recopilatorio de Martín G. y Albert J. C. (2010). *Habla Ramón : entrevistas a Ramón Gómez de la Serna, 1921-1962*. Madrid: Albert editor.

<sup>12</sup> Gómez de la Serna, R. "La daguerreomanía", en *Saber Vivir* n° 76 (septiembre de 1947), p. 26.

El temprano cortometraje de Ramón Gómez de la Serna junto a los que Vitores rodó en esos fructíferos años de 1927 a 1929, son las primeras voces fonofilmadas realizadas con éxito no solo en España sino a nivel mundial, junto a las muestras que Lee de Forest rodaba desde 1923 en EEUU<sup>13</sup>. La relación que tenía el escritor con el cine de su momento, el cine mudo, a tenor por sus escritos y entrevistas no era muy positiva. Cansado de las exageraciones mímicas y las convenciones del arte silente, Ramón aboga por un cambio de raíz. Este exige y necesita de la expresión oral "¡Sólo la poesía inmensa de la palabra salvará la convención del cine! (Ya todos los días hay un telegrama que lo anuncia)" escribía en *Nuevo Mundo* (21 de septiembre de 1928).

Pero las complicaciones acentuadas por este nuevo cine sincrónico incrementaron la dificultad de rodaje gracias no solo a la técnica que se instauraba sino a la nueva forma de concebir la actuación y que afectaron sobre todo a los intérpretes. De hecho fueron el sector más amenazado, la plana de la *United Artist*<sup>14</sup> con Chaplin a la cabeza estaba aterrada por lo que se les venía encima. La prensa anunciaba "El sueño original del gran inventor Tomás A. Edison, cuando dio a conocer la película cinematográfica, está a punto de realizarse después de un cuarto de siglo de arte mudo y sordo: la película hablada. La compañía productora Fox está organizando, en efecto, la filmación de películas habladas, en varios actos, teniendo como actor principal, por sus cualidades fonéticas, a Jorge O'Brien". Con la sombra de quedarse en paro planeando sobre sus cabezas, los actores sufrieron una rápida convulsión al tener que adaptarse a las nuevas circunstancias de rodaje. Incluir la voz en el cine fue un cambio drástico que llevó a la crisis a muchos profesionales del cine mudo, que aguantaron el envite hasta el final, resistiendo todo lo que pudieron<sup>15</sup>.

Ha surgido una primera dificultad: La mayor parte de las "estrellas" y principales actores del arte mudo no podrán descollar en la película hablada, donde quedan sincronizadas perfectamente la voz y la acción, a la vez. Es un hecho, realmente deplorable, que muchas "estrellas", no sólo tiene una voz desagradable y antipática, sino que, además, pronuncian muy mal. ¿Qué será de muchos actores y actrices que hoy tienen, por todo el mundo, diploma de gracia y simpatía cuando el admirador oiga su voz hiriente y destemplada?

Se cree que la primera película hablada que lanzará la Fox es una adaptación de opereta "Las princesas del dolar". Hay que impresionar bien al público y llamar la atención general desde la primera producción. Si no se consigue, el fracaso es inevitable.

Los productores de la Fox emplearán en esa película el mismo equipo "movietone" usado ya, con bastante éxito, en las exhibiciones de la mayoría de los teatros neoyorkinos y que ya ha registrado, con bastante nitidez y exactitud, discursos del Rey de Inglaterra, del príncipe de Gales, del Papa, de Mussolini y de otras personalidades notables del continente europeo.

*La Prensa* (24 de marzo de 1928)

Al igual que la voz de la radio era sugestiva sin tener que ver a su intermediario, el timbre del actor podía romper las expectativas creadas por el público acostumbrado a

---

<sup>13</sup> Otras compañías o *majors* como la Warner, Paramount o Fox grababan simultáneamente con los sistemas Movietone, Photofone, Vitafone, etc. Con lo que hoy se pueden encontrar fragmentos de filmaciones documentales sonorizadas con diferentes sistemas o sonorizadas más adelante con otra tecnología.

<sup>14</sup> Compañía autónoma creada en 1919 por cuatro históricos del cine mudo: Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford y David Wark Griffith, para mayor control de su propia producción y protección de derechos de artista.

<sup>15</sup> Perfectamente reflejado en el film ganador del Oscar a mejor película en 2011, *The Artist*. La situación crítica del sector se vio amparada por muchos escritores y artistas que se posicionaban en contra del cine hablado. Es más, el mismo Charles Chaplin se quejó del nuevo cine increpando en contra de este en sus comienzos, aunque se desdijo más adelante y utilizó todo su potencial en su monumental película *El Gran Dictador*, de 1940.

ver su rostro en la pantalla; "¿Qué será de muchos actores y actrices que hoy tienen, por todo el mundo, diploma de gracia y simpatía cuando el admirador oiga su voz hiriente y destemplada?" se preguntaban en la prensa.

La voz de Ramón<sup>16</sup>, por el contrario, no podía defraudar, en realidad era una baza asegurada para el Fonofilm de Vitores, pues la contundencia de su torrente vocal era por todos conocida. Ya desde sus textos juveniles Ramón refleja la influencia de un futurismo vocal en su espíritu insurrecto haciendo uso de la oralidad disruptiva, exaltando la forma sonora por encima del contenido semántico y gritando su verdad alocada a los cuatro vientos. Así lo exclamaba bajo el pseudónimo de Tristan en el número 20 de su revista *Prometeo*.

¡Voz juvenil que a la que basta oír sin tener en cuenta la palabra: –ese pueril grito de la voz–! ¡Voz, fuerza, "volt", más que verbo! ¡Voz que debe unir sin pedir cuentas a todas las juventudes como esa hoguera que encienden los árabes dispersos para preparar las contiendas! ¡Intersección, chispa, exhalación, texto como de marconigrama o de algo más sutil volante sobre los mares y sobre los montes!.

(Gómez de la Serna, 1910)

De él diría Giménez Caballero que era un "ciclotón, en explosión continua, alimentado por su pipa y la hélice de su corbata, patillas y bucles nucleares, voz atronadora, ciclotrónica"<sup>17</sup>. Ramón emitía casi semanalmente discursos a sus radioyentes en programas de casi una hora<sup>18</sup>, en virtud de su proverbial elocuencia, encandilando por doquier a la audiencia con sus brillantes metáforas. Sus numerosas apariciones públicas añadidas a su tertulia de los sábados le confería un prestigio de artista original y todoterreno.

Aunque en el estudio de Unión Radio se debiera de mantener un protocolo de voz baja y contención, así como en la casa de Ramón, donde necesitaba un especial estado de recogimiento silencioso, el escritor era de hablar en alto, un ser propenso al grito y la exalación más encantada. De este especial ambiente de la centralita de Unión Radio diría "La alcoba de la Radio está perfumada de intimidad, recato y silencio. En su recinto no puede haber indiscreción porque siempre se habla como si hubiese un enfermo en la sala: muy bajito (...) Entre las cortinas que cubren las paredes del saloncillo íntimo quedan músicas escondidas" *Ondas* (9 de octubre de 1927).

Una narración fantástica ramoniana describe la situación de un "extraño fading" así se titula la historia, en la que unos técnicos de grabación están a punto de morir de asfixia en el estudio de grabación debido al calor sofocante y claustrofóbico "Primero se creyó que había tenido la culpa de aquella asfixia colectiva el conferenciante de turno; pero todo quedó bien claro cuando hablaron los que acababan de salir del sopor. El calor en el estudio, cerrado para evitar el pedrisco de las bocinas ciudadanas, era el que había ocasionado aquella asfixia colectiva" *Ondas* (29 julio de 1928).

---

<sup>16</sup> Los pocos fragmentos de audio conservados de Ramón son de 1949 de su exilio bonarense, fueron donados por Ricardo Urgoiti y constan de una charla sobre Valle-Inclán e improvisaciones ante el micrófono. Pueden escucharse a través de la cápsula RRS del museo Reina Sofía confeccionada por Miguel Molina, <https://radio.museoreinasofia.es/miguel-molina-lista>. También se encuentra una grabación de Ramón sobre Calderón de la Barca y "La vida es sueño", en la biblioteca musical de la fundación Juan March en Madrid.

<sup>17</sup> Giménez Caballero, E. (1979). *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta

<sup>18</sup> Ver Ventín Pereira (1988). *Radiorramonismos*. Madrid: UCM, y del mismo autor (2005). *Ramón Gómez de la Serna, primer teórico de la radiodifusión española*. Madrid: Fragua, así como la tesis de Ángeles Afuera (2019). *La Sociedad Unión Radio 1925-193*. Madrid: UCM.

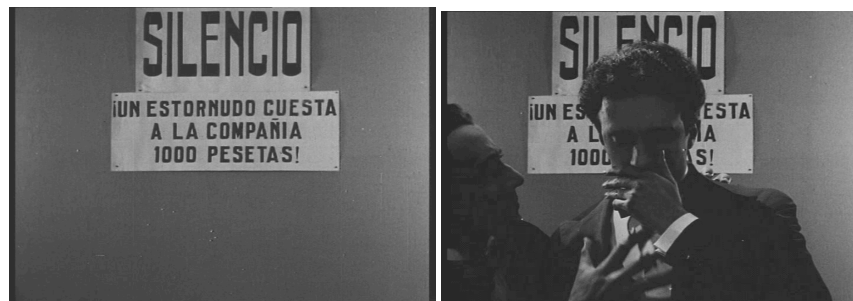
Los estudios de grabación cinematográficos también se convirtieron en herméticos búnkeres especializados en el aislamiento. Incluido el estudio de la Hispano de Forest construido en Barcelona, que según se decía contenía cámaras escénicas para desenvolver la producción separada o simultáneamente; "Ambas cámaras son suficientes para que en ellas se puedan colocar las complicadas decoraciones de interiores y los acompañamientos orquestales cuando los haya. Tienen, además de las instalaciones eléctricas necesarias para las producciones cinematográficas corrientes. Gruesas cortinas absorben los sonidos exteriores y facilitan mayormente el silencio" *Popular Film* (8 de noviembre de 1928). También al otro lado del atlántico, la American Film Corporation de Buenos Aires construía sus propios estudios:

El fonofilm presenta infinitas dificultades para su preparación. Obras complicadísimas se han debido efectuar en los estudios. Se han debido tapizar y acolchar los muros de las enormes galerías, aislándolas materialmente del mundanal ruido. El trabajo debe realizarse en medio de un silencio absoluto. Hasta el rumor de las cámaras ha debido acallarse. Un verdadero triunfo de los expertos en acústica que han llevado casi a la perfección la aislación de locales y dado con numerosas materias insonoras. Ya, como se ve, algo debe la ciencia al discutido fonofilm...  
*Caras y Caretas* (31 de agosto de 1929)

Ramón, consciente del problema del molesto ruido inserto dentro de las grabaciones, escribe un artículo sobre la "Aislación del parásito" refiriéndose al sonido indeseado, afirmando que estos molestos ruidos son virus que hay que estirpar del paciente.

Yo, gracias a mi "microscopio de silencio", invención primera para lograr la captura de después, he puesto en el platillo de espejo alguno de esos microbios aeroides (...) El microbio aeroide escoge los mejores momentos para presentarse, y es siempre en las mejores notas de violín sobre las que cabalga. (...) El parásito aeroide representa ese malogro espontáneo que ataca a lo espectacular, lo que se llama llovizna en las películas y "morenos" en el teatro. No hay nada que pueda suceder puramente y respetado por el ambiente. En el universo siempre tiene que entrometerse el espíritu del mal.  
*Ondas* (14 de mayo de 1932)

Poco tiempo después del cortometraje ramoniano, Feliciano Vitores realiza el primer largo sonorizado en español, *El misterio de la Puerta del Sol* (Elías, 1929), incorporando una escena en la que un cartel avisa a los protagonistas de guardar "Silencio". Estos se encuentran en un estudio de grabación adaptado al nuevo género, y deben respetar las normas que prescriben mudismo ante las cámaras sonoras cuando estas captan la escena.



Fotogramas del film *El misterio de la Puerta del Sol*, F. M. Vitores, 1929.

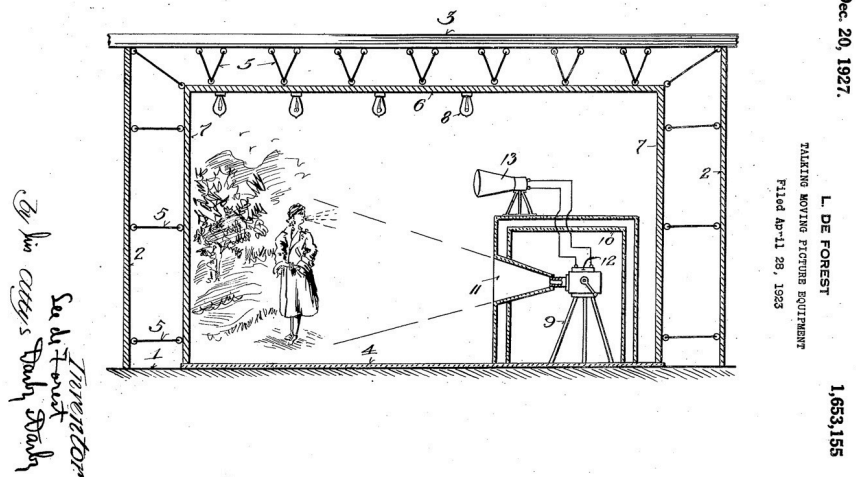


Imagen de la Patente US1653155A de Lee de Forest (20 de diciembre de 1927), donde se aprecia el dispositivo de rodaje en estudio, con la cámara amortiguadora de ruido rodeando al tomavistas y el mecanismo de grabación del Phonofilm superpuesto en la parte de arriba.

En las primeras pruebas del cine sonoro, su inventor, Lee de Forest, quiso impresionar a su esposa, que era cantante, registrando un corto dedicado a ella. La actriz Una Merkel, participante en ese film de título *Love's old sweet song* relata cómo pasaron penalidades para registrar la voz; las paredes acolchadas hacían subir la temperatura y el ambiente resultaba agobiador<sup>19</sup>, teniendo que repetir numerosas tomas sin que se lograra un buen resultado, De Forest no se daba por satisfecho (Cuenca, 1950, p. 27), pues se les exigía a los actores que no solo fueran fotogénicos, sino que la voz poseyera buen timbre, proyección y dicción, ampliando sus recursos. Así, el actor perfecto del futuro, anunciaban, no deberá ser solo fotogénico sino de igual modo "fotofónico".

Sonidos: hasta hoy no se ha llegado a más, sino, como hemos dicho, en los monólogos. Esperemos la realización del ideal: personajes de pantalla que gesticulen y hablen.

Su voz, sin embargo, no ha de ser como de ultratumba. Si no sale de la boca del personaje; si esta ilusión no se produce, es mejor que los actores prosigan su labor mínima: después de todo, la mímica se entiende. Una voz que saliera de lo profundo de la tierra o que voltease por el aire, como lengua de fuego fatuo, en vez de recrear daría miedo. Y sin eso: imaginémosnos una damita joven respondiendo a una fogosa declaración de amor con la gangosa vocecilla de un fonógrafo... Si no hemos de lograr cosa mejor, más vale que las películas no hablen.

*Popular Film* (8 de noviembre de 1928)

De la voz diría Ramón "Hay voces venenosas, voces cataplásmicas, voces pinchosas, voces que impregnan de dulzonería, voces ratoniles que se quedan escarbando dentro de la cabeza y voces ensuciantes, que hay que llamar a un deshollinador para que nos las saque de la cabeza" (Ventín Pereira, 1988, p. 158). Pero la voz de Ramón es grave, fuerte, bien templada y pausada, enérgica. Así es como lo demuestra en una de sus pocas emisiones de la radio conservadas<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Con argumento similar Ramón inventa un divertido cuento escrito en prensa; *Extraño fading* en el que unos trabajadores de la radio se asfixian encerrados entre las cuatro paredes ante el progresivo calor del estudio en verano. "La onda fue adelgazando, durmiéndose, quedándose sin hilo (...)" los locutores se diluyen en un mutismo sospechoso, fruto del desmayo, siendo rescatados in extremis antes de morir. *Ondas* (29 de julio de 1928).

<sup>20</sup> Incluido en "Memoria de un olvido: Ramón Gómez de la Serna". Documentos RNE (10 de noviembre de 2002). Ver igualmente el podcast editado por Miguel Molina Alarcón donde se recuperan audios radiofónicos de Ramón: <https://radio.museoreinasofia.es/miguel-molina-lista>



*¡Estoy muy descontento con la prueba anterior porque no da toda la potencia de mi voz, y es necesario que toda la potencia sea registrada! Por lo tanto, si éste es un micrófono poco obediente lo dejaré sin postre mañana. Dicho esto, puedo aun encontrar algunas palabras que den al disco la impresión de mi voz: ¡Serenooooo! ¡Va! ¡Sereeeeno! ¡Espere usted un poco, don Ramón que estoy abriendo aquí a otro vecino! Bueno Pepe, cuanto antes que hace un frío que pela. ¡Estas del sereno son las más potentes que hay en el mundo, por eso hay serenos que han pasado a la historia como grandes tenores!*

Estas exclamaciones de timbre ramoniano tienen un correlato en una historia breve que el autor escribe con el título "La voz potente". En ella cuenta la historia de un barítono que como él, tiene un torrente de voz incontrolable.

Nunca había pasado nada al reloj temblón, cuando la otra noche fue probada la voz de un terrible tenor vasco que deseaba operar por el micrófono.

El tenor vasco ya impresionó a todos cuando se quitó la americana para comenzar a cantar, como si fuese uno de esos bosquiforzudos que levantan una piedra de dos mil kilos como quien aupa a un niño. Después se quitó el cuello y, por fin, se desabrochó los dos primeros botones de la cintura del pantalón.

—¡Ah, ahahahahah!

El micrófono temblaba, y el controlador asomaba un rostro despavorido por el cristal de ojo de buey.

El tenor vasco ponía en tensión las venas de su cuello, como si estirase, hasta irlos a romper, los tirantes de su cabeza.

—¡AH, AH, AH!

El reloj de control estaba loco, como cuando se ha roto la cuerda y las manillas emprenden veloz carrera como si huyesen de nosotros, como si se sintiesen, al fin, en libertad.

El bastoncillo negro de la aguja tropezaba ya con las paredes de la caja, tocando el tamboril.

El tenor vasco escalaba notas más altas y desquiciaba las ondas.

—¡AH, AH, AH, AH!....

Hasta que ya, no sabiendo qué hacer la manilla histérica, ¡zas!, rompió el cristal y se salió de él como un matasuegras disparado.

*Ondas* (29 de abril de 1928).

La vanguardista Norah Lange, atenta a las conferencias que Ramón ofrecía en Argentina, replicaría al maestro con una no menos ingeniosa y perspicaz charlahomenaje. Apuntaría lo siguiente "Mientras Ramón habla, es imposible alejarse de su voz, del contenido de su voz, de esa voz que hace caducar confesionarios, de esa voz de catarata, de esa voz en ebullición, sin reumatismos ni otros prejuicios guturales". (Lange, N. 1968. p. 140)

Según vemos profetizar al propio escritor, su voz traspasará la superficie del tiempo y de alarido mundano se invertirá en voz íntima, personal "Mi voz será como la voz de la intimidad y de la conciencia, dando los últimos alcances del mundo, para lo que lanzaré los más urgentes "¿qué pasa?" por mi teléfono. La bagatela reunida con lo trascendental, y un día quizás radie mi último suspiro" *Ondas* (1 de noviembre de 1930).

### 3. 2. Ramón y el corto "sin título"

En alguna película de estrecho celuloide y de corto metraje que he conservado de aquella época, es donde mi fisionomía fue más satinada, y la sonrisa de la vida más perfecta bajo una luz que no aparece en ningún otro fondo.

Ramón Gómez de la Serna, OC. *Escritos Autobiográficos* I. p. 535

A los que observan mucho los eclipses les sale una mota en un ojo. Están libres de esa avería los que son falsos observadores de eclipse, o sea todos esos que observan a la luz del sol la placa de una fotografía o un trozo de película.

Ramón Gómez de la Serna, *Novísimas Greguerías* (1929. p. 66)

Madrid, primer semestre del año 1928, Ramón Gómez de la Serna junto al empresario Feliciano Vitores se reúnen para filmar un breve plano en el Retiro<sup>21</sup>, una "tardía experiencia paradaísta" (Gubern, 1999, p. 351) a pocos metros de la casa-torreón donde vivía el escritor madrileño<sup>22</sup>.

Y aunque se apodó de tres maneras distintas *El Orador*, *El Orador Bluff* o *La Mano*<sup>23</sup>, en realidad en el momento de filmarse no tuvo título fijo porque pertenecía a la serie que la Hispano de Forest Fonofilms documentaba para sus variadas sesiones de exhibición sonoras. Como señalamos en la introducción, en las cartas del productor aparece nombrado como *Charla humorística* pero en los medios de prensa, sobre todo en *La Gaceta Literaria* en los años '30 aparece con el título oficial por el que hoy le conocemos, *El Orador*.

Si queremos describir qué ocurre durante este plano fijo con marco cuadrado (1:1.33) durante los casi cuatro minutos que contemplamos a Ramón hablando, podríamos detallarlo así:

– En plano medio un hombre grueso con traje a rayas se encuentra de pie hablando delante de una balaustrada de piedra blanca, detrás se contempla un paisaje tranquilo: un estanque con agua y al fondo los árboles de un parque. El hombre porta chaleco claro, corbata bicolor, pelo corto engominado y dos monóculos (con y sin cristal) en el bolsillo. Durante su charla alguien le alcanza una desproporcionada manopla de plástico que se enguanta en la mano derecha y con la cual articula movimientos. El encuadre muestra al personaje frontal casi sin moverse de su eje vertical, gestualizando, girando la cabeza y los brazos. La imagen nítida en b/n nos muestra a Ramón y su potente voz, cuando acaba el discurso este saluda lateralmente y sale por la derecha del encuadre –.

Con esta toma se documenta la que podría considerarse como la primera *performance* sonora española concebida para celuloide. Y aunque en su momento ni su realizador F. M Vitores ni Ramón le dieran transcendencia, su gesto ingravido de planeador le valdrá para la posteridad el reconocimiento unánime del público contemporáneo<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> La filmación engaña parece que el autor se halla en un paraje irreconocible a simple vista. El enclave es insustancial e indiferente pero también universal ya que podría estar en cualquier parque de una ciudad europea. Vitores prefiere remarcar la arquitectura de la barandilla blanca como emplazamiento (una pasarela gracias a la cual reconocemos la localización exacta, ya que aún hoy se conserva intacta desde su construcción en 1887).

<sup>22</sup> Ramón vivió muy cerca del Retiro, su primer torreón fue en la calle Velázquez 4, el segundo estudio lo instaló en el edificio de la calle Villanueva 34, en donde instaló su emisora de radio.

<sup>23</sup> Así se encuentra citado en el "Boletín del Cineclub" *La Gaceta Literaria* nº 96, (15 de diciembre de 1930) y en el mismo periódico "Historia del Cineclub Español" nº 105 (1 de mayo de 1931).

<sup>24</sup> Un público que no deja de ser minoritario, pues el film aún no es conocido internacionalmente, pese a los esfuerzos de FilMOTECA Española y el Ministerio por difundirlo a través de canales digitales como el oficial de Rtve y *youtube*. Consideramos

Una escena rodada en un "aquí y ahora" vertiginoso en lo que parece ser a simple vista un espacio cualquiera al aire libre, pero que no es sino el pequeño estanque donde se encuentra el Palacio de Cristal en el Retiro madrileño. Para el día de la grabación, la cámara se coloca extrañamente girada 180° dando la espalda al bello edificio, el espacio arquitectónico que entonces estaba dedicado a la exposición Nacional de Bellas Artes y que en la actualidad es sede de las exposiciones temporales del Museo Nacional Reina Sofía.



**BENITO PEROJO DIRIGE LAS PRUEBAS A QUE HAN SIDO SOMETIDOS LOS NUEVOS ARTISTAS ESPAÑOLES SELECCIONADOS EN EL CONCURSO «EMELKA»**

El director español Benito Perojo, haciendo pruebas de rodaje con la cámara Parvo Debrie, en una imagen que podría ayudarnos a visualizar cómo sería el "set de rodaje" de *El Orador*.

---

que este trabajo podrá ayudar a retomar su labor de revalorización como patrimonio sonoro excepcional que es, incentivando nuevas acciones que corrijan una deuda histórica con el legado del cine primitivo español.



En una página del legado ramoniano de Pittsburgh, encontramos un folio manuscrito esbozando un extraño proyecto bajo el epígrafe *Ideas Cine*, en ellas aboceta "Un sitio donde el misterio es que se sacan las fotos con seres extraordinarios al lado del que se retrata. Van a ese rincón del jardín porque el fotógrafo saca fotografías en que aparecen seres misteriosos". (BP, 1967, caja 20, carpeta 1, p. 9), ¿De qué seres misteriosos habla Ramón?, dado que la Casa de Fieras se encontraba en el mismo Retiro podríamos imaginar que Ramón insinuara a estos animales u otros fantasmales por descubrir. También puede que esos seres extraños estuvieran encarnados en los mismos retratados, con imágenes de alteridad. Aún comenta en *Automoribundia* "Ese fotógrafo que se pasea y goza de la naturaleza –porque no sale los días nublados o lluviosos– es un hombre feliz –feliz en lo que cabe, naturalmente–, y he encontrado en el jardín zoológico al más prototípico de todos" (AM2, p. 716).

Para la toma de *El Orador* se elegirá un ángulo del Retiro anómalo, particular. Un lugar que se antoja casi irreconocible por lo anodino, solo destacado por la balaustrada de piedra blanca que aún hoy se conserva. En un punto cualquiera de esta ¿al azar? se coloca Ramón para disertar sobre su estética. Allí prepara un concentrado ideario intelectual arrojado como dardo verbal, orientado al escenario del Palacio de Cristal. Sus palabras se dirigen hacia la actual sede de exposiciones del Reina Sofía, van en dirección a los vidrios transparentes del edificio. En un mensaje que podría parangonarse a los manifiestos inaugurales de los movimientos de vanguardia<sup>25</sup>, un texto programático que resume su ideario entorno a la imagen, el sonido y la palabra hablada. El metadiscurso critica el propio dispositivo de la conferencia y advierte de ella.

En este tránsito parlamentado de apenas unos minutos, se atraparé lo fugaz, registrando e inmortalizando en película un excepcional momento. Feliciano Vitores, o en su defecto el ayudante de cámara, el "minutero" del Fonofilm, documenta la escena retratando al viviente según palabras de Ramón "en su momento más humano, sin vanidades ni condecoraciones, sin recomendación y sin retoque antes ni después: tal como ha de ir al registro espontáneo de los que gozaron de la existencia algunos días" (AM2, p. 716).

El relato fonofilmado será un testimonio modesto, sencillo, lúdico y ameno, en resumidas cuentas, humorístico, de cómo debe ser el orador perfecto. Pero bajo la corteza de simple documento caricaturesco, en el corto se empieza a sumar el extrañamiento de lo inaudito, y aún más, de lo sorpresivo; por acumulación de intensidad en el ruido del gallo, por elipsis y vacío en el cristal del monóculo, por hipérbole en la mano, por ralentí en el planear, todo hilado por una potente voz de convicción firme, seria y vehemente.

Ramón se cree lo que nos dice, cree en lo absurdo como única lógica para afrontar la cotidianidad del protocolo, del régimen político y para epatar el disloque de lo común, consensuado y admitido, empleando como contrapunto su habla suprarreal, estrafalaria. El discurso es el de un orador militante metido en papel, ensimismado en su retórica. Pero el autor no se cree nada de lo que representa y por eso nos ofrece un

---

<sup>25</sup> El manifiesto Futurista de F. T Marinetti data de 1909, el cubista de Apollinaire de 1913, el dadaísta de Tristan Tzara de 1918, el ultraísta de Borges de 1921, y el surrealista de André Bretón de 1924. Todos ellos son textos que proclaman nuevas estéticas y nuevas miradas sobre la vida y el arte.

manual de *ars oratoria* deconstruido. El autor desea bajar a la realidad lo subido de tono, desenmascarando la falsa oralidad, allanando el campo fértil del sinsentido para así cultivar la verdad, por lo que elige "el retrato jovial con que descomponer para siempre todo nuestro prestigio posible."<sup>26</sup>. Saber des-componer, ser capaz de ver del revés, serán las ideas que laten en el escritor de *El Libro mudo* (1911) donde las refleja. Esta intensidad o voltaje de la imagen, en el momento del graznido será "como una unidad que se añadiera fastuosamente, a capricho, ceros y ceros alrededor" (Huergo, 2020, p. 110), porque Ramón acentúa y aumenta lo real para hacerlo super real, más allá, más lejos, subrayando su artificio. Y por ello también restando, de este modo exagerado, su sentido, dejándolo vacío, indigente en palabras de Huergo, "en una oratoria des-inflada".

Ramón trabaja igualmente la minucia que lo grave, haciendo chocar hasta fundirse lo insignificante con lo supremo de la existencia. Así desmiente la imagen reeducando nuestros sentidos, por eso el discurso de *El Orador* que analizamos se nos presenta actual y aún vivo, aún vigente. Expuesto ante el instante de la imagen, que sobrepasa su dominio, el escritor juega la suerte del torero, dis-poniendo su cuerpo.

En la discusión o contradicción del vivir yo siempre me he decidido a hacerme una fotografía callejera para saber a qué atenerme, para jugarme entero en la lotería de la buena o mala suerte parado un momento ante lo inexorable.

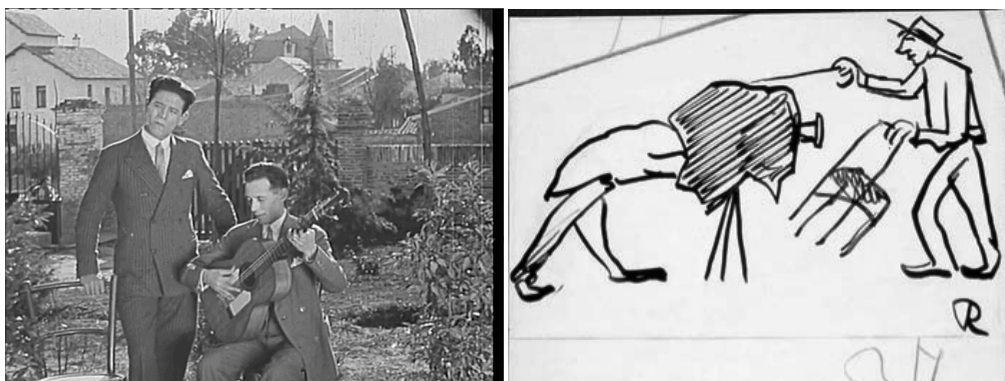
(Gómez de la Serna, R. AM2, p. 717)



Imagen de un minuterero, Foto de Alfonso Sanchez, 1925.

---

<sup>26</sup> "Los retratos grotescos de verbena" en *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas* (1920).



Cortometraje sonoro desde el hotel de Vitores, imagen del cantaor Pepe Marchena. Película Fonofilm. Filmoteca Española. Ramón Gómez de la Serna. Museo ABC, Madrid. "Cuando el matador va a matar coloca al toro y se coloca él, como fotógrafo que va a instantanizar la muerte" *Luz* (26 de noviembre de 1932)

En el dibujo de Ramón observamos a un cantaor con su clásica silla flamenca dando una estocada en vez de con espada con un bastón, dirigiéndose hacia la cámara fotográfica. La comparativa entre el objetivo (el toro) y el objeto retratado (el torero), tiene consonancias con el nuevo cine que arranca en España. En concreto con los films sonoros que Vitores grabará con su marca Cinefón a flamencos y cupletistas destacados de la plana musical patria. La Hispano de Forest con Vitores a la cabeza filmará el primer documento en celuloide del cantaor Pepe Marchena (El Niño Marchena)<sup>27</sup>, desde el jardín de su propia casa en Ciudad Lineal, calle Oriental. Tenía veinticinco años el famoso reformador del flamenco cuando interpreta para la cámara Fonofilm el fandango de Lucena *Madre mía de Araceli*, que Vitores incluirá unos años más tarde como sonido de fondo en el film *El misterio de la Puerta del Sol* (1929, Francisco Elías), intercalada en la escena de la fiesta entre los números musicales. Es bastante posible que el metraje de *El Orador* se encontrara junto al repertorio de cortos "hermanos" fonofilmados, entre ellos la música flamenca.

La valentía del orador que Ramón representa, como el cantaor o el torero, deberá ser igualmente sobrepuesta a todo, porque lo que se viene encima es la nueva cámara Fonofilm con su embite sonoro. La imagen de la cámara como animal y como disparo de muerte<sup>28</sup> será recurrente en el imaginario ramoniano. El aparato con su cíclope objetivo, capturando el momento como un Polifemo picassiano aplanará sobre dos dimensiones cada fragmento de realidad. La metáfora entre el rodaje-ruedo y el toreo se extiende en sus palabras: "El fotógrafo de jardín toma aspecto de toro bravo cuando se mete debajo del paño negro y parece embestir con el unicornio del objetivo. Un día sucederá que el matador de toros aproveche ese momento y se tire el lance de matarle a bastón" *Blanco y Negro* (30 de octubre 1932).

<sup>27</sup> José Tejada Martín o Pepe Marchena como se dará a conocer, será el "divo del cante jondo" inmortalizando los capítulos más destacados de la llamada Ópera Flamenca, género musical que cautivó por su original puesta en escena. En el cortometraje rodado por Vitores es su primera aparición conservada delante de una cámara de cine.

<sup>28</sup> Ramón se lamenta en "La daguerreomanía" *Saber Vivir* (septiembre de 1947), que no se hubiera inventado antes la cámara para tener un asomo verídico a la "postvida". Veinte años antes ya habla de una cinematografía invisible, pero posible, que ha habido siempre. *Buen Humor* (9 de diciembre 1923).

Ramón, aún siendo ferviente defensor de todo invento, discrepa en cuanto a la "modernolatría" de las primeras vanguardias. La venida de la nueva cámara Fonofilm a España seguramente le provocaría una gran satisfacción, a la par que querría probar su mecanismo, para así pasar a mejor "postvida" como declararía. Enfrentarse a la fotografía e impresión de su voz, de su figura, sería dejar al descubierto su cuerpo, al igual que el torero se enfrenta en la plaza de toros a su más que posible verdugo. Para Ramón, el deseo insaciable por la novedad, que es el signo de la modernidad, no tiene en cuenta sin embargo, su fatal designio; "¿Vida de las máquinas? Mejor, vida y muerte de ellas, lo nuevo de la voluptuosidad es que el placer erótico es inseparable de la fatalidad del destino" así nos advierte del aparato, anticipando la obsolescencia programada actual en el apartado de sus *Ismos*, dedicado al Maquinismo.

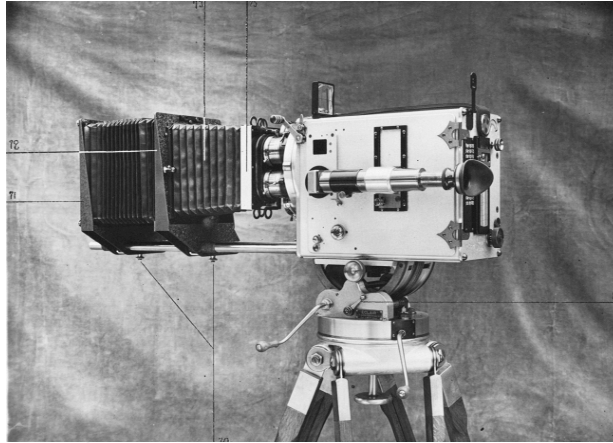
Si ojeamos algunos de los textos de Ramón sobre fotografía, con lupa en mano y siguiendo a Humberto Huergo (2020) en su reflexión sobre la imagen, vemos que el ideal ramoniano es diferente a ese potencial utópico de la modernidad que quiere ensalzar y hacer monumental el objeto fijo, muy en boga en su época. Para Ramón hay un doble "ticbeante" tan fugaz como el parpadeo que se cuele en la mirada. Cuando camina por la calle le viene al paso ese aleteo instantáneo publicitario, que se mueve sin avisar y que rompe cualquier contemplación para convertirse en reclamo.

Los Dantes plastificantes de los escaparates del invierno deben contenerse y recurrir al alegre auxilio en los cristales con algarabía de luz y color del reclamo moderno, que son en la calle fondo móvil del mirar que cambia las imágenes a nuestro paso, y que aunque hay momentos en que me parece que perdemos el pie en la realidad visible, porque íbamos mirando una cosa y es otra la que aparece en su sitio, siempre es alegre la cinemática del reclamo ticbeante, con la doble imagen al minuto que exigen los nuevos tiempos cada trecho enfocado.

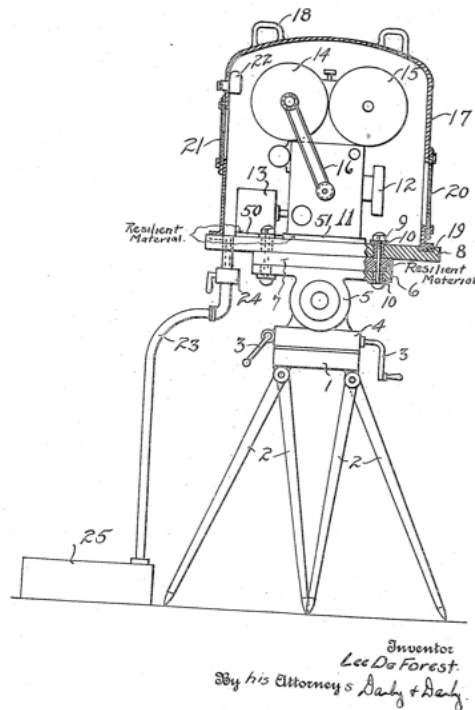
*El Sol* (11 de noviembre de 1928)

Una imagen otra, fantasmal y por sorpresa, que asalta la mirada, es lo que Ramón destaca en el presente evanescente. Una foto artística que hace fetiche, magnificando e idolatrando, separada del mundo, no le interesa al escritor. Ramón se sitúa siempre en lo aparentemente desapercibido, en lo despojado de sí, en lo menospreciado de la existencia, intentando ver un rastro de alma en el desecho (al menos ya se encarga él mismo de insuflar vida a lo inerte gracias a su sobreaguda capacidad animista). Ramón esgrime ideas sobre la clase de fotografía que él defiende; la popular, la barata, la periférica, y va a secundarla de una forma paradójica: señalando que la imagen a rescatar será una foto mala, casual, "idiota", como todo lo *kitsch* y cursi de las postales reproducidas, folclóricas, que se encuentra en los baratillos y en el rastro. Nuevo es lo viejo, lo desgastado, lo irreverente (no los fotógrafos de moda de París). Siguiendo la idea de Samuel Beckett, la imagen "mejor peor" será una pista, la que indique o señale, dejando entrever, un arte de la resta. Porque la vista no es suficiente, escribe en *Ismos* "la vista deforma la visión" (1931, p. 52), por eso exclama Ramón "yo me he vaciado los ojos para ver mejor" (*Variaciones*, p. 113). En la fractura del ver aparece un momento otro de atención, una escucha "El gesto no se agota en el movimiento físico, sino que es el esbozo de otro gesto más original que no se ve. Así la imagen: lo visto cuenta poco, lo que cuenta es lo entrevisto" (Huergo, 2020, p. 80). Es precisamente una entrevisión lo que atisbamos en el cortometraje de *El Orador*, como una carta hablada lanzada a través del celuloide y enviada al futuro. En las cuevas del trasver se encuentra Ramón esperando una señal de fuera, como la voz de Vitores, que le llame y le convoque al habla al grito de "acción".





Oct. 10, 1933. L. DE FOREST 1,929,626  
 SOUNDPROOFING PICTURE RECORDING CAMERA  
 Filed Sept. 22, 1928.



Arriba la Eclair Camera [Éclair 120] trípode, lentes, manufacturada por Cinema  
 Éclair, 12 Rue Greillan, Paris, ca. 1930. Jonathan Silent Film Collection.  
 Abajo patente de Lee de Forest n° 1929626, con el dibujo del Phonofilm.

¿Cual fue el aparato con el que se registró a Ramón esa tarde o mañana en el Retiro?. Durante el tránsito al sonoro, la cámara tomavistas no sufrió una modificación sustancial ya que no provocó la sustitución de las propias del cine mudo. La cámara que usó Vitores para grabar durante los rodajes fue el modelo Caméréclair de 1928. Fue con toda seguridad esta cámara la que usó para captar a Ramón en el estanque del Palacio de Cristal. Según se enumeran los utensilios que utilizaba la productora, en la lista de su estudio Vitores contaba con los siguientes:

Una cámara Eclair con adaptamento para el sonido y su motor, así como armazón, diez chasis para la misma un estuche de cuero con un fuelle de máquina Eclair mas dos barillas largas y dos cortas, una unión con su tornillo, dos manivelas, un tubo grueso roscado, un cristal esmerilado, dos miras chapa de hierro para 90 y 150, un visor, un soporte para dibujos de fotografías y seis plaquitas de dibujos, un nivel, un aparato para cargar los chasis con su manivela, un aparato para marcar la luz para las películas, etc.

Archivo Vitores (15 de abril de 1930).

En el nuevo cine acústico se sustituía la manivela por un motor automático que, enchufado a la corriente eléctrica, hacía las funciones manuales del antiguo organillero. Según la imaginación de Ramón en el set de rodaje el fotógrafo "resultaba ser el más artesano de todos aquellos seres vociferantes, desaforados, inquietos" (*Cinelandia*, 1923, p. 34), y los actores, en concreto los orientales, miran a aquel ojo de la providencia (o máquina elefantina como también la llama) desconfiando de todo lo que pasa en la película "llegando a hacer a la máquina del operador un personaje más". El arte del retratista para Ramón es de rango superior pues "hay fotógrafos de galería que tienen el don adivinatorio de saber cómo querría ser su cliente y le hacen el retrato de cómo querría ser (...) Recuerdo un fotógrafo que se puso de moda y que no se sabía cómo se las arreglaba para que todos los que retrataba se pareciesen a Rodolfo Valentino" (AM2, p. 173).

El cameraman que trabajó con Vitores durante su largometraje, Tomás Duch<sup>29</sup>, escribe sobre las nuevas técnicas del sonoro en el momento en el que se embarca como operador en el film sonoro del productor, en 1929. Firme defensor del cine hablado, aceptó el reto de actuar dentro del film delante de su propia cámara, así como trabajando detrás de ella de operador, lo que denota gran ductilidad y ejemplo de compromiso y de apuesta por Vitores. Duch explicaba en los medios su funcionamiento técnico y las ventajas para su profesión.

Ante todo diremos que las cámaras tomavistas actuales sirven para la impresión del cine parlante, siempre que en ellas se instalen las modificaciones precisas para ambos procedimientos.

Así vemos que una simple Eclair, tal como la presenta la casa, adicionándole en la parte superior el aparato registrador de la voz, por medio de la luz, sigue impresionando el film, cual lo hizo anteriormente para el cine mudo.

Cuando la impresión es en disco, también con ligeras modificaciones es adaptado a cualquier marca de tomavistas, y por ellos vemos una Parvo de Debrie, filmando una película sonora, cual si lo hiciese para una muda.

Ahora bien, en todas estas modificaciones, el operador sale beneficioso, pues tanto en un caso como en otro, ya no tiene que rodar a mano para la impresión de la película, sino que de este menester se encarga un motor eléctrico, reduciéndose las funciones del operador solamente al enfocado y encuadre de las figuras.

*Popular Film* (24 de octubre de 1929)

El transporte de la cámara hasta el Retiro tiene que efectuarse en un camión que hace las veces de cabina protectora, insonorizando la máquina tomavistas. Pese a la aparente naturalidad y agilidad resolutive con la que hoy lo visionamos, grabar en pleno aire libre no debió de resultar nada sencillo, pues todo tipo de sonidos molestos (teniendo en cuenta que están en un parque público) podrían ser capturados.

---

<sup>29</sup> Tomás Duch, con estudios de Farmacia en Barcelona y ejerciendo en Valencia, se dedica a la fotografía. Funda la productora Fer-Val -Duch, junto con José (Pepín) Fernández. Viaja a París y Berlín para hacer prácticas de cámara de cine y a su vuelta firma *Gloria* de Adolfo Aznar (1929) o *Los claveles de la Virgen* de Fernando Rey (1928). Su carrera va a tener un momento de inflexión a partir de la guerra civil, pues al finalizar la contienda y debido a su afinidad con el bando republicano se ve relegado a segundo operador e incluso, a no figurar en los créditos de algunas producciones. Aún habiendo sido pionero del cine, entre 1941 y 1947 ejerce de ayudante de fotografía en producciones de Compañía Industrial Film Español SA (Cifesa).

Para empezar, el propio sonido de la cámara, pues necesitaba de un generador eléctrico para ponerla en marcha. En carta del productor Vitores desde Barcelona, leemos unas líneas suyas que nos esclarecen el método de rodaje.

Les dices que nosotros ya tenemos nuestro aparato listo y solo en espera del ingeniero para ponerlo en marcha, que desconocemos la última patente de Forest sobre la nueva máquina de impresionar pero que la nuestra es ya movida por electricidad por medio de acumuladores con lo que las películas son tomadas con suma regularidad, y como la máquina es transportable, podemos tomar vistas de exteriores en la misma forma que los interiores pues la corriente eléctrica siempre es la misma.

Archivo Vitores (12 de febrero de 1928)

Solucionado este *handicap* de la movilidad, vendría el problema de cómo aislar el ruido del motor. En un bello texto titulado "Film-arte Fil-antiartístico" leemos a Dalí explicando poéticamente los vuelos del sutil pájaro del film entre la desnuda objetividad, y para captarlo, su sonido propio.

Si escuchamos, oiremos la música blanca y negra de las diversas velocidades de estos pájaros al salir por la vía láctea eléctrica del proyector. Entonces será dulce de percibir cómo los más vertiginosos vuelos son una sucesión de quietudes, y los más inspirados batimientos de alas, un seguido de calmas anestesiadas (...) El pájaro del cine es un timbre, el pájaro del cine es aún el aire de un ventilador.

*La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1927).

En una imagen del productor Vitores junto a su equipo, observamos las características del cubo o cajón protector que rodeaba al aparato registrador, una superficie o doble cámara aislante que servía para que el propio operador trabajase dentro, el armazón o búnker que permitía insonorizarlo.



Imagen de rodaje s/f. F. M Vitores (dcha) y Francisco Elías (abajo). Tomás Duch (arriba).  
Fototeca Filmoteca Española

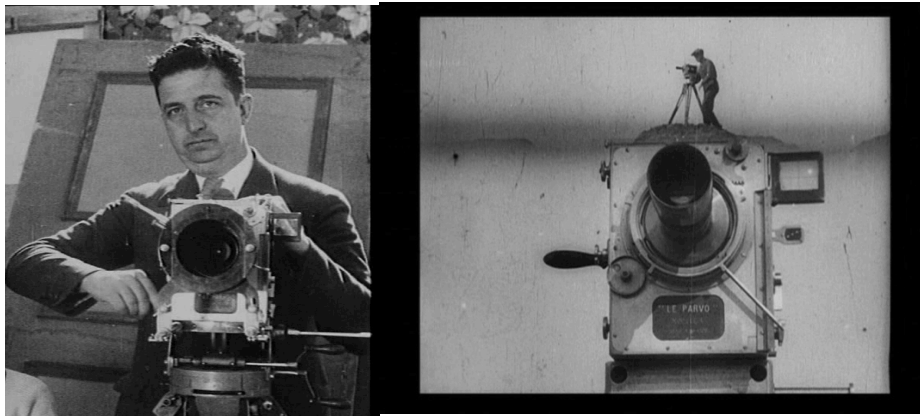
Francisco Elías<sup>30</sup>, que al año siguiente grabará con Vitores el primer largo sonificado en España *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), rodado con la misma cámara que

<sup>30</sup> Reputado director formado en Francia y EEUU. Aunque nacido onubense, se crió en Barcelona, viajando más tarde por Europa y trabajando en las empresas cinematográficas más significativas de su tiempo. En 1911 ingresó en los estudios Gaumont de París para redactar los rótulos en castellano. Aprendió en Estados Unidos con las figuras de primer orden del cine de la edad de oro americano. En Hollywood conoció a Griffith y en Nueva York creó junto a sus hermanos una empresa de impresión y rotulado tipográfico para las películas mudas que durante diez años surtió de rótulos en castellano a las principales empresas distribuidoras de España y América del Sur. Tras volver de Hollywood vio que el futuro del cine estaba en el sonoro, tras dirigir en España funda en Barcelona los laboratorios Orpheo Sincronic.

captó a Ramón, cuenta cómo se construían decorados y se desclavaban para colocarse frente al aparato “porque esta operación resultaba más fácil que la de cambiar de lugar la cámara, un artefacto pesado y difícil de manejar”<sup>31</sup>. Escribe Ramón "Ya los operadores, con la gorra calada, no saben andar sin su bastón tripoidal, bastón misterioso en que se esconde el trípode fotográfico" (*Cinelandia*, 1923).



Foto de rodaje de *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) con Vitores sentado (con sombrero), Francisco Elías (sentado primer término) y la cámara Fonofilm accionada por Tomás Duch.



Cámara Parvo Debrie, retratada tanto en el film de Vitores *El misterio de la Puerta del Sol*, como de Vertov *El hombre de la cámara*, ambas de 1929. Si en el film de Vertov (uno de los hitos del cine Ruso más reconocido junto a *El acorazado Potemkin* de Eisenstein), se avisa al espectador al comienzo de su carácter experimental, "una comunicación cinemática de eventos reales sin la ayuda de intertítulos, argumento, o teatro", Vitores reincorpora el componente narrativo, lineal o convencional unido a momentos experimentales. Sin embargo, la falta de ambición intelectual por parte de este lo aleja de los soviéticos, que pretenden servir a un lenguaje internacional "verdadero" del cine, alejado del lenguaje del teatro y la literatura.

<sup>31</sup> En *El cine español y yo. Anatomía de un fantasma* (1966). Recuperado de <http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/22112>. Aunque esta afirmación tenga que matizarse, la cámara en sí no era pesada lo que la hacía aparatosa era la "coraza" o doble cámara insonorizada construida entorno a ella.

Vitores utilizó también la cámara de último modelo, la más versátil del mercado, el modelo francés más ligero del momento, la Parvo Debrie. No sabemos si esta cámara fue solo prestada sirviendo como atrezzo para *El misterio de la Puerta del Sol* al año siguiente o si fue usada por el productor a la par que la Cameraéclair para el rodaje de Ramón.

En *El misterio*, la cámara Parvo Debrie que vemos en la escena del casting, es la misma que Dziga Vertov retrató en 1929 para *El hombre de la cámara*. Cine de culto contrastado con las modestas aspiraciones de cine rentable, Vitores no obstante tiene el mérito de hacer su película con ingenio y con habilidad estilística, intentando sostener la atención de un público que sabía, iba a ser más implacable con un film hecho en casa. La utilización de la cámara Le Parvo, último modelo en el mercado, nos hace pensar en la coincidencia de ambos films, al querer introducir una imagen de su propia maquinaria y funcionamiento. En *El misterio*, es loable este recurso didáctico o en espejo que podemos apreciar en otros cines llamados de vanguardia.

El plano-secuencia de *El Orador* va a ser frontal e inmovil, un plano fijo. En él se enmarcará de "medio-ser" a Ramón, mientras este se desplaza con sus caderas (casi como un guiñol autómatas) sin mirar a la cámara, anulando la cuarta pared. Ramón toma a la cámara como un espectador más, inmiscuido entre un público que no vemos, pero sospechamos apretado y cerca de él, creando la sensación como si de un gentío artificial rodeara al conferenciante. Así aboga por este nuevo encuadre para su figura, como de soslayo, oblicuo y trasversal, pues recordaría "Hay que enfocar las cosas en ángulo, no demasiado de frente o demasiado a todo lo ancho, y, ¡de ninguna manera!, en panorama" *Nuevo Mundo* (6 de mayo de 1927).

Ramón que se quejaba de su estrabismo, quizá por ello tampoco mire directo a la cámara Fonofilm, aunque se decante por el ángulo derecho del encuadre, según nuestro punto de vista de espectadores, el micrófono se encuentra suspendido a su izquierda. El que dirija su voz a una dirección opuesta en donde está colocado el micro no impide sin embargo el verse retratado oralmente con una fotografía acústica nunca hasta entonces tomada. Esto puede comprenderse de dos modos, o que Ramón tenía una voz portentosa y potente (que así era) o que se auto-dobló en estudio (hipótesis que desestimamos). Sea como fuere el retrato sonoro se nos muestra redondo aunque imperfecto en su plenitud, cortado al principio y por algún momento cuando Ramón se atranca una milésima apenas pero continúa sobre la cuerda floja sin romper el ritmo de la oratoria, por aquello de "el error planeando que teme tropezar...".

Quizás Ramón especifique mejor que ningún literato posterior (incluyendo al escritor Benjamin) la idea de tiempos contrastados, de forma que el rebobinado y el avance sin pausa del carrito fotógrafo condensan los dos actos temporales contrarios e instantáneos. En el rollo de película, hay un continuum eléctrico gracias al motor de las nuevas cámaras que atiende, paradigmático, como escribió "al engranaje de lo sucesivo en su marcha atrás".

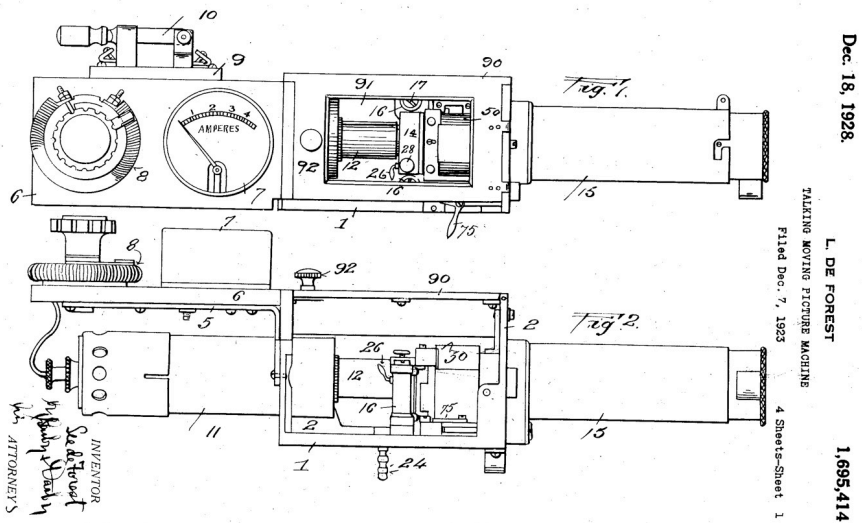


Imagen de la Patente US1695414 de Lee de Forest (18 de diciembre de 1928), donde se describe gráficamente el Phonofilm, aislada la pieza superior a la máquina tomavistas donde se impresionan los sonidos.

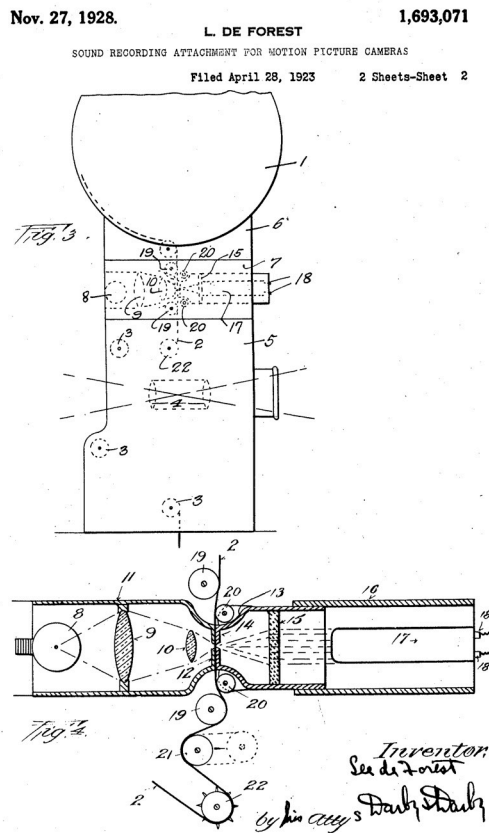


Imagen de la Patente US163071 de Lee de Forest (27 de noviembre de 1928), donde se describe gráficamente el mecanismo del Phonofilm, visualizando la cinta óptica al pasar por la pieza superior o "attachment".

## - Micrófonos -



Los micrófonos conllevaron una forma de interpretación para los actores en ocasiones más rígida y coartada que en el anterior cine mudo. Según se decía, los cuellos de los actores adolecían la postura tensa que hacia el aparato registrador debían mantener.

Por ello Ramón no puede salir de su perímetro acotado en el suelo y apenas se despega su cuerpo. Debido a la fijación del emplazamiento del aparato se acusaba un impedimento de la agilidad de acción<sup>32</sup>. Ante esta falta de libertad, pronto apareció no obstante un recurso para subsanarlo, la pértiga, y tal como leemos la inclusión de esta no careció de anécdota.

En una escena del film (*Madame X* de la Metro, 1929) Lionel Barrymore quería que el actor, sin dejar de tocar y de cantar, se levantara y saliera del decorado. Los técnicos se apresuraron a decir que tal pretensión era irrealizable, pues el micrófono no podía moverse del sitio en que fue colocado; pero el gran artista, a quien los orígenes teatrales no impedían sentir profundo amor al cine y desear su grandeza, tomó el micrófono, lo ató a una caña de pescar y con ésta, cuidando de que no penetrara en el campo visual del objetivo, siguió perfectamente al personaje; había nacido, rudimentariamente, el precioso auxiliar de los estudios que se llamaría internacionalmente *jirafa* y que permitiría desplazar el micrófono según las necesidades de la escena.

(Cuenca, 1950, p. 407)

Micro de carbón con peana utilizado por Lee de Forest.  
National Photo Company Collection (Library of Congress)

La relación literaria de Ramón con el micrófono fue animista, en uno de sus muchos cuentos publicados en la revista *Ondas* escribe "El micrófono, en medio de todos, les miraba consternado, como mira una máquina fotográfica a un inmenso grupo que no puede caber en ella (...) Se pone bizco al oír algunas cosas o ver algunas mujeres, sonrío con discreción, se cae, se empina, se ladea embriagado con algunas músicas, tose, tiembla, lleva con la cabeza el compás de las músicas muy pegadizas, pone los ojos en blanco, echa humo, tiene flemones, quiere irse, etc. etc". El objeto parece a ojos del escritor un ente con características físicas "confieso que el micrófono es un ser aparte de una naturaleza sobrehumana". En *Ondas* encontramos muchas historias fantásticas como la del hijo del micrófono, donde se plantea el discurso de lo que piensa el bebé nonato "por el micrófono es por donde únicamente puede hablar el porvenir... Yo soy el verdadero hijo del futuro" lleno del subconsciente del éter.

---

<sup>32</sup> Se ha señalado que en el film de *El misterio* este hecho producía encorsetados planos del personaje creando una frontalidad artificial que era mantenida para que la proyección de la voz llegase bien al micro. El cuello de los artistas no podía girar y el cuerpo quedaba siempre orientado hacia una dirección concreta, dirigido hacia el plano del micro. Este detalle ha sido apuntado por Josetxo Cerdán (1998) y Enrique Sánchez (2003).

Una idea para usar mejor el micro consiste en ponerle un espejo delante, porque "el objetivo de las recepciones recoge mejor la fotografía musical de la que canta".

La morfología del aparato se transforma y varía según la interacción con el emisor, es sensible a él "entre los gestos del micrófono el más terrible es el que pone cuando bosteza. El conferenciante no ve ni oye, ni entiende. Está metido en su conferencia como una sardina en su lata de conservas. Pero los que observamos al micrófono vemos cómo abre una boca que lo despliega como a esos muñecos de goma a los que comprime la mano y se dilatan el bostezo más informe de los conocidos". Sucediendo un altercado extraño, el caso del pedagogo que de tanto hablar se comió el micrófono.

Con ocasión de radiar la inauguración de la nueva escuela monumental debida al altruísmo de un indiano, se montó un pequeño micrófono que emergía como girasol de la civilización en medio de la Sala de juntas. (...) El micrófono sobre su alto tallo esperaba con avidez los discursos, sobresaliendo sobre la misma tribuna como baya de semillas ansiosas de sembrarse por el mundo.

Comenzó el síndico su discurso, tembloroso, haciendo cosquillas al micrófono con la tremulancia de sus papeles. Después habló un señor ante el que todos preguntaban: "¿quien es ese?", sin que nadie supiese aclararlo. Después se colocó junto al micrófono el maestro de la escuela, un hombre alto y flaco de gran boca, hecha a los grandes bostezos de la gazuza y a silabear mucho subrayando las palabras que salen del cielo de la boca y las que se agarran al gatillo. Su discurso era un discurso frenético y muy manoteado, como si quisiera resarcirse de su abandono de toda la vida.

De pronto, en una de aquellas vociferaciones, y por una falsa maniobra del discurso, el pobre pedagogo se tragó el micrófono.

Ramón describe en "El falso micrófono" *Ondas* (6 de octubre de 1928) cómo tuvo la ocurrencia de hacer intervenir en sus conferencias al aparato pero sin estar enchufado. Esta idea le vino porque "Siempre había tenido envidia de Colidge, quien apaece siempre con el micrófono cerca como si fuera ya una especie de perrito fiel que le acompaña a todos los sitios", y para ilustrar el cuento dibuja al propio presidente de EEUU, con su figura delgada y estirada, sombrero alto, llevando en la cuerda su micro con patas.

Vitores, responsable encargado del sonido durante sus rodajes, tuvo que atender los requisitos de la nueva microfonía, obligado a adquirir una alta pericia para captar el objetivo vocal de sus grabaciones. La era de la microfonía se abría como una nueva ciencia para el cine, pues esta requería de su presencia, siempre que no fuera intrusiva. El micrófono era un aparato imprescindible que no podía sobrepasar el marco de la escena, y sin embargo debía captarla en su máxima expresión y de manera fidedigna, atrapando la voz, la música y los ruidos, pero sin saturarlos ni alterar el timbre ni la frecuencia.

Ramón también abrazó de lleno esta nueva revolución escribiendo greguerías sobre el mini aparato recién inventado. Es un hito dentro de la radio en España y del arte radiofónico la famosa operación que Ramón hizo instalando en su casa un micrófono privado. En su cuarto, Ramón realizaba crónicas velando por los demás. Así se convirtió en un "cronista de guardia", guardando y cuidando la escucha del público.

Aquí no entra nadie. Siempre me gusta tener una casa cuyas señas ignore todo el mundo. Así, en este sigilo, encuentro mejor el secreto del alma de las gentes y de las cosas. Desde el primero de octubre tengo aquí un micrófono para emitir, cuando lo crea oportuno, la glosa urgente, la necrología, la crítica del estreno que dejo a medio acabar para trazar rápidamente mi impresión al oído de los radioescuchas... Soy el primer cronista permanente de la radio con micrófono propio.

*ABC* (7 de diciembre de 1930)



La histórica decisión que tomó Ricardo Urgoiti, director de Unión Radio<sup>33</sup>, de cederle un micrófono exclusivo y personal a Ramón, le permitió "ofrecer a los radioyentes, desde la comodidad de su propia casa, una crónica personal o breve comentario sobre algún tema de actualidad, y hacerlo, además, si no todos los días, al menos varias veces por semana" Dennis (2012). Sería una gran oportunidad<sup>34</sup> para el autor que hablaría "enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde –en la soledad y el silencio– emitía su Parte del Día" (Molina, 2006). Lo que indica la gran confianza y amistad que profería la familia Urgoiti<sup>35</sup> a Gómez de la Serna. Y esta era recíproca, pues en carta del escritor a su vuelta de América en 1933, Ramón le comenta "El cine está tan norteamericanizado y es tan poco seleccionado por los directores que el nuestro le lleva la ventaja de la puntería. Con la más rústica nostalgia de mi micrófono y con el deseo de abrazarle de nuevo se despide hasta pronto su antiguo oyente y devoto"<sup>36</sup>. Según se recoge de Belsebre (2001, p. 271) "no deja de ser significativo que Ramón tenga un micrófono privado en su casa antes de la instalación de una línea telefónica permanente –«teléfono directo con la España radioyente»– en el Ministerio de la Gobernación", lo que señala que Ramón era más importante de escuchar que cualquier ministro del gobierno. Tomando las palabras del catedrático inglés "este dato viene a recalcar la importancia de la radio para la difusión realmente masiva del ramonismo" Dennis (2012).

La revolución del sonoro trajo consigo la inclusión de estos sensibles aparatos de alta fidelidad hechos con finas membranas, obligando a que el rodaje girara entorno no tanto a la cámara tomavistas sino a la correcta captación de la vibración por parte de los micros.

Al principio del cine sonoro se presagiaba que sus posibilidades artísticas serían aplastadas por la técnica. Durante la gestación del cine sonoro parecía, en efecto, que los artistas y los operadores dependían del micrófono, puesto que la impresión de las escenas no se hacía según las indicaciones del autor o director, sino exclusivamente de acuerdo con las conveniencias del ingeniero de sonidos. (Llinas, 1989, p. 293)

En su legado, F. M. Vitores menciona la microfonía que utilizaba para grabar las películas, "un micrófono electro estático W.E. y uno de carbón, uno con lámpara y pilas y otro con una caja de repuesto (...) un cable para el micrófono W.E. con sus terminales" (Archivo Vitores).

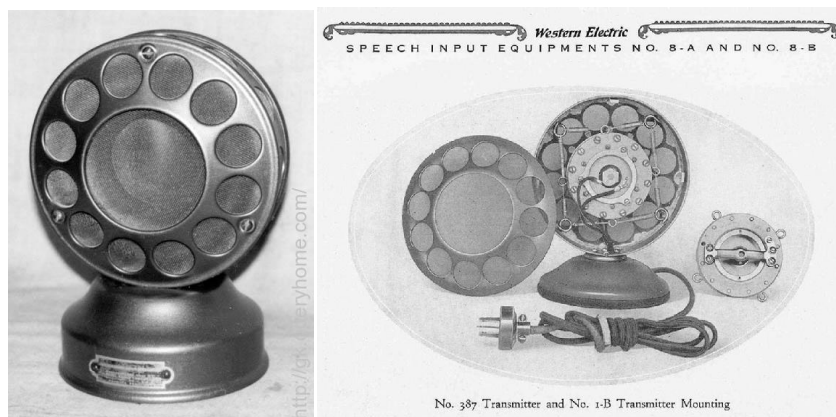
---

<sup>33</sup> Es interesante cómo Ángeles Afuera (2019, p. 445) se pregunta si, dado el carácter improvisado de Ramón, que aparecía en las ondas sin previo aviso, no hubiera locutado el mismo día 14 de abril de 1931 el festejo de la II República. Lo que sí ocurrirá es que un mes después Ramón pondrá rumbo a Buenos Aires, dejando su micro huérfano, pero momentáneamente, porque lo retomará a su vuelta.

<sup>34</sup> Solo comparable a tiempos de teletrabajo actuales al igual que, si se me permite la comparativa sucede en momentos críticos como los del confinamiento por Coronavirus. Así desde su casa de la calle Villanueva 34 también Ramón estaba solo y aislado, en contacto con los suyos radiando a distancia, como ocurre en el momento en el que escribo esta tesis, enclaustrados.

<sup>35</sup> Los Urgoiti son fundamentales en el panorama intelectual e informativo español. Nicolás María, padre de Ricardo, era el fundador de los periódicos *El Sol* y *La Voz* así como su hijo de Unión Radio e inventor del Filmófono.

<sup>36</sup> Carta de Ramón Gómez de la Serna a Ricardo Urgoiti. Fechada en Buenos Aires, el 26 de agosto de 1933. Archivo Urgoiti, Residencia de Estudiantes. Según Belsebre (2001, p. 136), "en la primavera de 1930 Ramón inaugura las primeras grabaciones discográficas en la historia de la radio española, hechas gracias a un aparato de grabación en disco adquirido por Ricardo Urgoiti a través de su estudio de grabación Filmófono". Este dato nos hace pensar que además de la impresión de la voz, Ramón pudo ser rodado con la cámara de cine simultáneamente, pero al no tener más información al respecto, ni de una película ramoniana marca Filmófono, la posibilidad es descartada como hipotética. Seguramente en esas grabaciones sobre disco de pizarra Ramón ofrecería charlas y textos hablados con temas de su catálogo de conferenciante.



Micrófonos de carbón marca Western Electric.

No fue hasta años más tarde que se aceleró en el avance de los sistemas de registro, como reza un titular "Nuevo micrófono para el fonofilm, insensible a ruidos perturbadores" fechado en 1932:

Nueva York. Ingenieros americanos especialistas en cine han construido un nuevo micrófono que reportará grandes ventajas a la producción de películas sonoras. Como es sabido, una de las mayores dificultades al "rodar" un fonofilm está en que los micrófonos que se usan en la actualidad recogen todos los ruidos, de modo que el micrófono reproduce también todos los ruidos accesorios no deseados. Usando las corrientes microfónicas a presión, sensibles a ruidos que provienen de todas direcciones, se lucha con grandes dificultades para excluir los ruidos perturbadores no teniendo el "regiseur" posibilidad alguna de dar instrucciones a los actores durante el desarrollo de la acción. El nuevo micrófono es un micrófono llamado "a banda". Se compone de una ligera cinta metálica, colgada de un campo magnético y sensible a las vibraciones del aire. La sensibilidad de este micrófono puede ser orientada en una determinada dirección, existiendo la posibilidad de colocar el aparato fotográfico y el director de la escena en forma tal, que todos los ruidos que procedan de él tocarán el "punto muerto" del micrófono, y por lo tanto no serán recogidos por él.

*El Pueblo* (1 de enero de 1932)

El máximo escuchador era colocado a finales de los años veinte cerca de los personajes, procurando no verse, pero en el corto de Ramón no puede evitarse su presencia pues hay una sombra que lo delata. Si se fija en *pause* la secuencia aparece unos instantes un contorno circular marcando la chaqueta del escritor. Esta sombra circular y luego otra línea horizontal alargada que le atraviesa la frente, esta vez muy evidente, tendrían que ser el aparato de microfonía que contaba Vitores para la grabación.



Izq- Imagen del estudio de grabación y la microfonía empleada por Lee de Forest en NY, 1927.  
Dcha- Fotograma de *El Orador* con la sombra proyectada en la manga. Filmoteca Española.

El corto de Ramón es silencioso con respecto al paisaje sonoro que le rodea. Es decir, no se escuchan los ruidos naturales del lago, el agua, los patos, pasos o ráfagas de aire, no se escucha más que su voz en primer plano. Podemos pensar en los ruidos ambientes (pájaros, ulular del viento, transeúntes que hablaran en ese momento), e innumerables factores que podrían sobrevenirles arruinando la realización de la toma única. Tampoco contaban con suficiente rollo de película para repetirla, por eso cuando Ramón se equivoca en la dicción de ciertas palabras continúa adelante sin titubear. Si recordamos que el micrófono que emplearon era de carbón, Miguel Molina nos ofrece vía email una clave para entender el registro según la tecnología.

Otra razón posible para que no salgan los sonidos de ambiente, es porque los micrófonos son de carbón, poco sensibles, habría que estar muy cerca del micrófono, deberían ser unidireccionales (cardioide). Para mayor sensibilidad son los micrófonos de condensador o de alimentación externa y además para recoger los sonidos del ambiente, se necesitarían micrófonos omnidireccionales, surgidos posteriormente.

(Molina, 19 de agosto de 2020)

Una hipótesis que podemos barajar es si el mismo Ramón se doblaría a posteriori en el estudio de Vitores a puerta cerrada<sup>37</sup>. Podría ser una opción ya que la voz se escucha nítida y clara en todo momento, es más, se escucha en su tono natural, (cosa loable porque el Fonofilm que utilizó Vitores podía subir el tono de las voces hacia zonas más agudas, como ocurrió lamentablemente con *El misterio de la Puerta del Sol*). Pero si observamos la dificultad que entraña doblarse con tanta precisión, sin que se notara el desfase entre sus labios y el sonido, es imposible admitir esta vía, por lo que volvemos a afirmar que el corto fue rodado, plano visual y auditivo, a una sola toma, en un mismo y continuo registro.

Otra cuestión a tener en cuenta es la pérdida de metraje en su inicio, al habernos llegado fragmentado, el discurso tiene un comienzo perdido, ya que el corto aparece interrumpido<sup>38</sup>. Algunas investigaciones dan por buenas las primeras palabras como "Mi estética" que inaugurarían el discurso, aunque no puede asegurarse con total certeza. No sabemos cómo sería el principio, porque lo que oímos nada más se ve la cinta es la continuación de un monólogo más extenso. Sabiendo la amplitud total del metraje por las facturas de Vitores, que son 387 pies, *El Orador* debió de tener por tanto una duración total de 5 minutos (5 min 24 sg), más de un minuto de lo que tiene ahora<sup>39</sup>. En ese minuto que falta seguramente Ramón habría dicho con total seguridad no solo una frase, sino que habría expresado más ideas que lamentablemente no escucharemos nunca.

Ramón, que acarreó en su vida problemas económicos, tuvo que lanzarse al proyecto sin contar con beneficios a corto ni medio plazo y sin contrato en mano. La difusión que le ofrecía este documento le permitiría tener las puertas abiertas para un éxito

---

<sup>37</sup> La idea del doblaje superpuesto lo defiende el profesor Luis F. Colorado, pero según nuestra opinión no hay pruebas concluyentes, puede que la voz se grabara así en la primera o segunda toma en directo, ya que el micrófono de carbono estaba justo encima de su cabeza y podrían haber aprovechado un momento tranquilo y sin ruidos.

<sup>38</sup> Pareciera como si no se hubiera consensuado dar al "rec" o al "play" a tiempo, en realidad tenían que activar una manivela que hacía funcionar la cámara a modo de organillo para que pasara la corriente eléctrica, dependiendo de la velocidad de giro la curva de sonido caía, subiendo o bajando el tono.

<sup>39</sup> Lo hemos calculado en función del contraste con el número de pies entre uno y otros cortos, sin embargo en el texto sobre *El Orador*, Colorado (1995, p.9) escribe que media 117,9 metros y que la copia conservada en Filmoteca tiene 117,6 metros con lo cual no habría prácticamente diferencia.

literario en el continente Iberoamericano<sup>40</sup>, a donde iban dirigidas estas cintas, protegidas para su comercio exterior en bobinas metálicas. El escritor pensaría que si sus charlas vinieran precedidas de un corto promocional sería aclamado y vitoreado doblemente. El gesto altruista del escritor-planeador y su confianza en el sonido como catapulta le llevarían a prestar su imagen para celuloide, pero Ramón manifestó un rechazo ante el negocio en alza del cine, de cantidades estratosféricas, lo que degradaba su cometido.

Ahora vienen las obligadas producciones en cada lengua y el peliculismo nacional, que, en el cinema mudo, no podía resistir la competencia de las grandes empresas extranjeras, ahora podrá lanzarse al negocio, y como tendrá éxito económico, podrán ser muy bien pagados los artistas y aparecerán, con esa emulación, grandes actores nuevos, pues el secreto de la selección y de la improvisación de Cinelandia no lo ha creado sino el ofrecimiento de una gran fortuna a cambio de una superación y como reclamo de los más selectos, que entonces no tienen la repugnancia de concurrir al concurso. Gómez de la Serna, R. La nueva época, en *La Gaceta Literaria* (15 octubre de 1928)

La modestia de Ramón y el vivir al día le originaron más que una angustia, pero como él decía siempre la providencia aparecía por la puerta con una carta de invitación o algún nuevo editor. La oportunidad de construirse una carrera rentable en el cine no fue suficiente estímulo pues su vocación por la literatura era inaperturbable. Eso no quita para que su corto pudiera haberle traído alguna alegría retribuida en forma económica, cosa que parece no ocurrió.

No podemos asegurar que *El Orador* tuviera una difusión durante las giras que Vitores hacía por la península, pero lo normal es que apareciera dentro del mixto y variado repertorio de la Hispano de Forest exhibido en las provincias. De las listas con los cortos que podían haber nombrado los periódicos la gran mayoría hacía solo propaganda del aparato Cinefón, y no se comentaba apenas los títulos de los films proyectados, mucho menos se hacía referencia a su calidad narrativa o estética, pues todo el interés estaba centrado en la demostración científica y maravillosa del nuevo invento sincronizado. Al dejar de lado tan valiosa información se hace difícil poder conocer si *El Orador* se exhibió en ciudades y plazas de pueblos antes de 1930 cuando se estrenará en el Cineclub de Madrid.

Donde probablemente pudiera proyectarse en primicia fuera en Argentina, dado que tres copias del corto viajaron hasta la ciudad bonaerense. Coincide que uno de los motivos que impulsarán a Ramón a realizar este ensayo, como hemos comentado, tendría que ver con las ventajas de cara a su futura experiencia de conferenciante ultramar, donde se embarcaría en 1931. Fue este un viaje definitivo pues allí conocería a su mujer, la escritora Luisa Sofovich. En el legado epistolar de Vitores el único momento en el que este menciona a Ramón es un comentario al hilo del corto realizado a Ortega y Gasset, a continuación escribe Vitores "Un número de estos a petición de de la Serna se lo mandé a su Sra. así que les cargaré lo que les corresponde" (Archivo Vitores, carta a Agustín Bellapart s/f).

En la correspondencia profesional de la Hispano de Forest aparecen detallados los listados de películas que enviaban para su exhibición al continente Iberoamericano. Entre las cintas que enviaba el concesionario de Barcelona para la sucursal de

---

<sup>40</sup> Al que llegaría de gira poco tiempo después recorriendo Chile y Argentina en 1931. En ese viaje conocerá a la que fuera su esposa, la escritora Luisa Sofovich, ambos regresarían más tarde a Buenos Aires al iniciarse la Guerra Civil Española, Ramón solo volverá a España de viaje fugaz.

Fonofilms en Buenos Aires, se encuentra enumerada la "Charla humorística de Ramón Gómez de la Serna", con fecha de 2 de febrero de 1929.

Comparándola con el resto de cortos, el metraje de Ramón presenta una cantidad de fotogramas superior a los otros, y un coste por tanto más elevado. De los 26 números listados en 1929 por el Cinefón, el de Ramón con 1161 pies es el más largo (fueron enviadas 3 copias a Buenos Aires, con lo que el original contaba con 387 pies), seguido de una actuación de Irene Lopez de Heredia, con 864. Presupuestado por 10 céntimos el pie, las tres copias del film *El Orador* costaron 116,10 c. Dollars.

2 Febrero 1929

Factura de las películas remitidas hoy por paquetes postales  
a la Argentine American Films Corporation, de Buenos Aires según  
detalle a continuación:

-----  
En paquete 3

3 copias	Discurso del Sr Ortega Gasset	con 852 pies	a 10 c Doll	85,20
1 "	Cuple 18 Por E. Amaya Talaverana	268 "	a 10 c Doll	26,80

En paquete 4

3 "	Charla humorística de G, de la Serna	1161 "	a 10 c Doll	116,10
-----	--------------------------------------	--------	-------------	--------

En paquete 5

3 "	Recitado Lopez Heredia	con 864 "	a 10 c Doll	86,40
1 "	#19 Cuple E. Amaya, Bazar de muñecas	363 "	a 10 c Doll	36,30

En paquete 6

2 "	Discurso Primo de Rivera	con 794 "	a 10 c Doll	79,40
2 "	Cuple Eterno cantar E, Amaya	388 "	a 10 c Doll	38,40

En paquete 7

1 "	Cuple " "	con 194 "	a 10 c Doll	19,40
1 "	Discurso Primo de Rivera	397 "	a 10 c Doll	39,70
3 "	" Sr la Cierva	405 "	a 10 c Doll	40,50

En paquete 8

3 "	Cuple Dame un beso E. Amaya	627 "	a 10 c Doll	62,70
-----	-----------------------------	-------	-------------	-------

TOTAL Dollars 631,30

Son seiscientas treinta y un 30/00 Dollars

Imagen reelaborada por la autora de carta original con la relación de cortos entre 1928-1929.

En el paquete 4 se envían tres copias de la "Charla humorística de G. de la Serna".

Legado Vitores, Filmoteca Española.

### 3.3. Ramón y el Palacio de Cristal

Para la toma de *El Orador* se eligió un encuadre peculiar, una vista de espaldas al Palacio de Cristal. ¿Pero por qué elegir una balconada para situar a Ramón? sabemos la predilección del autor por algunos espacios desprovistos de identidad reconocible, al tener una potencialidad extraordinaria de resignificación, tal y como ya observaran los artistas dadaistas y surrealistas a través de sus derivas urbanas. Sobre el Retiro el escritor dedica muchas páginas a detallar sus espacios, lugares emblemáticos y aún desconocidos. Como relata en sus memorias "Después había que hacer uno de estos grandes esfuerzos que hay que hacer en el Retiro para buscar un sitio de mucho carácter -casi arbitrario de tanto carácter-, y nos poníamos enfrente de la fuente egipcia." (OC XV, 1998, p.1023). Al estanque grande del Retiro lo refleja en 1959<sup>41</sup>, describiendo el paisaje que lo acompaña, salpicando la orografía con datos históricos que nos cuentan los diferentes momentos acaecidos en sus aguas a lo largo de los siglos.

El estanque del Retiro es el gran vaso de agua de Madrid, el gran vaso de agua en que se acucia su cielo y su ambiente. Consuela más que parece, y si faltase, quedaría una desdichada sed de él en el aire de nuestros días.

Junto a sus aguas, en el lado del paseo, se siluetean las figuras como en ningún sitio, debiendo el transeunte pasar de largo y no quedarse demasiado, porque de tan visible como se es, se llega a estar desairado. (...)

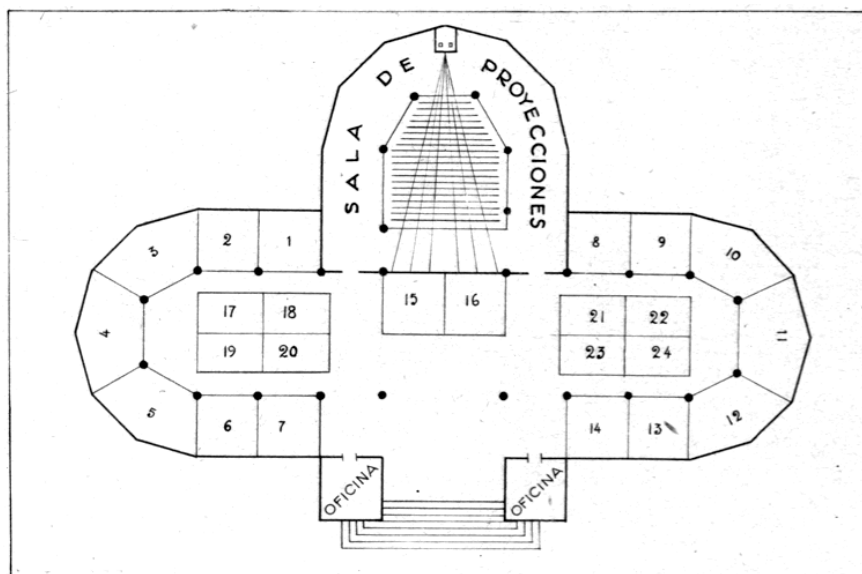
Gómez de la Serna, R. *Villa de Madrid* (1959)

La prensa que cubrió el Primer Congreso Español de Cinematografía de 1928 hizo eco del evento que se desarrollaba en diversas instituciones madrileñas. Se situó la centralita en la cuesta de San Vicente junto a los jardines de Sabatini, en el Ateneo se dirigieron reuniones y en la Unión General Cinematográfica, situada en la calle Alcalá. Pero el eje del congreso tendría como principal sede un espacio llamativo y arquitectónicamente simbólico; el Palacio de Cristal convertido en punto central de las Exposiciones.

Con la muestra titulada *Exposición General del Séptimo Arte* se daría la bienvenida a las marcas y concesionarios más importantes del cine del momento. La revista *La Pantalla* como veremos más adelante, enfatizó con todo tipo de alabanzas el espectacular despliegue de medios e iniciativas propuestas, cubriendo las noticias durante los meses previos, e informando de los concursos, conferencias, banquetes y demás actividades que girarían entorno al enclave del Palacio de Cristal. El espacio se engalanó para tan gran ocasión como describían en prensa; "A todo el Palacio de Cristal circunda geométricas y graciosas arcadas de gran visualidad, que por su altura, sus transparentes lunas y sus marcos de hierro, sirven a maravilla para colocar atrayentes anuncios, decorativos y modernos, que despierten la atención de los millares de visitantes que han de frecuentar esta Exposición, de singular carácter espectacular y féerico" *La Pantalla* (5 de agosto de 1928).

---

<sup>41</sup> Un artículo tardío de Ramón escrito pocos antes de su muerte. De descarga libre en: [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19241&num\\_id=5&num\\_total=98](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19241&num_id=5&num_total=98)



Plano de planta del Palacio de Cristal. Compañías como Metro-Goldwyn Corporation, Paramount Films, FoxFilm requerían doble *stands*, al fondo el salón de proyección. *La Pantalla* (5 de agosto de 1928)

El Palacio dividió su interior en 23 *stands* o casetas dedicados a albergar las más importantes productoras cinematográficas. En la parte central del edificio, en su fondo, se colocó un escenario para proyectar films, como cubo negro destinado a servir de improvisada sala de cine. El día 15 de octubre quedó inaugurada la exposición según reflejaba el periódico ABC "El acto se celebró en uno de los compartimentos del Palacio de Cristal, que ha sido convertido en salón con la aportación de varios tapices y un techo formado de lienzo negro, disposición adoptada para poder proyectar películas en la improvisada sala" explicando así la escenografía de cine con la que se revistió al edificio. La Real fábrica de Tapices se implicó en esta recreación escénica que transformó el Palacio de Cristal en toda una galería del séptimo arte "La Exposición inaugurada consta de instalaciones de varias casas cinematográficas y en las que se exhiben fotografías, cuadros y composiciones diversas, así como aparatos de fotografía y cinematografía". Así, tras los discursos de diferentes autoridades, incluido el del presidente de la Asociación para la Prensa, el señor Francos Rodriguez acompañado de la música de una banda militar, se proyectaron películas españolas. De estos films que pasaron por el Palacio de Cristal no encontramos un listado exacto, sino breves alusiones "las sesiones de proyección despiertan justo interés, y la sala se ve constantemente concurrida de selecto público" dice conciso *El Imparcial* (18 de octubre de 1928).

El 17 de octubre a las once de la mañana tenía lugar en el Palacio de Cristal la sección del comité de expertos que había de examinar el temática cinematográfica sobre "Política"<sup>42</sup>. Dado que Primo de Rivera no pudo inaugurar el evento, distintos ministros y figuras de Estado se mostraron participativos escribiendo elogios patrióticos para la prensa. En esta sección sería probable que la Hispano de Forest

<sup>42</sup> Es digno de atención la difusión que de una mujer directora se hizo para ese día, programando la película de Carmen Velacora *El descubrimiento de América*, junto a una conferencia de la autora. La película estaba protagonizada por niños de familias influyentes cubanas, entre ellos un nieto de Máximo Gómez que representaba a Cristóbal Colón. Al acto acudió numeroso público entre el que se encontraba el ministro Cubano y niños y niñas de diferentes colegios de Madrid. Entre otros periódicos puede leerse la noticia en *El Liberal* (20 de octubre de 1928).

Fonofilm proyectara alguna muestra de sus cortometrajes, pues F. M. Vitores estaba inscrito en el programa de participantes<sup>43</sup>.

Esta tarde se reunió el Congreso en sesión plenaria, tratando del orden de trabajos. En el Congreso hay inscriptos cerca de 500 congresistas, entre los que se cuentan empresarios, editores, artistas, etc. -Los trabajos del Congreso se dividirán en dos grandes grupos: primer grupo, «Cinematografía aplicada»; segundo grupo, «Aplicaciones a la Cinematografía». Los grupos quedarán clasificados en las siguientes secciones: Primer grupo: La Cinematografía aplicada a la política, primera sección; a la Historia, segunda sección; a la Prensa, tercera sección; a la Enseñanza, cuarta sección; a la Aviación militar, quinta sección; a la propaganda mercantil, sexta sección, y a la división pública, séptima sección. Segundo grupo: Aplicaciones a la Cinematografía de la Literatura, octava sección; de la música, novena sección; de la pintura y del dibujo, décima sección; de la arquitectura, undécima sección; de la mecánica, duodécima sección; de la electricidad, décima tercera sección; y de las artes decorativas, décima cuarta sección.

*La Época* (16 de octubre de 1928)

Este congreso en el Palacio de Cristal, como más tarde abordaremos, generó un movimiento sin igual en el campo artístico e integrantes de la red cultural española. Los interesados podían acercarse a la villa y corte de Madrid con fabulosos descuentos en tren y hoteles para disfrutar del festejo "Todos los días habrá una novedad artística, una sorpresa para el público. Y este será su mayor éxito" anunciaban en primera página.

Hubiera sido una auténtica novedad artística velada bajo la apariencia de ensayo o experimento, el que se proyectara el corto de Ramón, con la irrupción del escritor en el lago a pocos metros y dirigiendo el inimitable discurso. Si el corto fue o no exhibido durante el congreso no lo podemos aún saber por no hallar datos. Si hubiera sido así, se habría mostrado integrado en un encuentro repleto de marcas oficiales patrocinadoras y personalidades de Gobierno. Con este hervidero ferial, no es descabellado creer que tanto Ramón como Vitores se encontraran en esos días de exhibición en el Retiro, y que la Hispano de Forest incluyera como proyecciones sus nuevas grabaciones con objeto de la exposición. Vitores filmaría varias de sus cintas (declaraciones en directo a modo de nuestros actuales reportajes o documentales), puede que aprovechando justamente el escaparate de público y de medios que en ese momento estaban siendo convocados. ¿Proyectarían los discursos de Ortega y Gasset, Primo de Rivera o Gómez de la Serna dentro de la propia muestra general del Séptimo Arte?. La pregunta queda en el aire, esperando encontrar algún día nuevas pistas o pruebas que afirmen o desmienten.

El hecho de rodar de espaldas al edificio no deja de sorprender como una extraña elección, todo un gesto que puede delatar incluso una toma de posición. Si hubieran enfocado al Palacio de Cristal seguramente hubieran conseguido dar una cobertura mayor con el acontecimiento histórico de telón de fondo, apoyándolo. Quizá fuera simplemente cuestión de aprovechar mejor la luz poniendo el trípode en un lugar que favoreciera la figura de Ramón, más que privilegiar al edificio. En todo caso nos hace replantearnos el papel que podría tener el cortometraje en ese momento ante el congreso del Palacio de Cristal. ¿Alguna relación con el evento les motivó filmar en

---

<sup>43</sup> No tenemos constancia de cómo sería la intervención (o la de sus representantes) a tenor de lo poco que nos relatan los diferentes medios escritos, lo que sí rescatan fue la conferencia que dio el Sr. Vidal de Barcelona, una proposición relativa a la censura cinematográfica.



sus aledaños? ¿Rechazaron la exposición de un cine *mainstream* y por ello lo ignoraron?, ¿era una forma de ironía situarse al margen del edificio? ¿tenía carácter disidente coincidir de forma paralela con los discursos sobre cine por parte de autoridades?. Desde luego ellos representaron, pretendidamente o no, una nueva posibilidad y sensibilidad estética ante las ambiciones industriales y económicas predominantes. Por otro lado, sería extraño que hubieran elegido este enclave al azar (tan difícil filmar en exteriores) si no fuera por la expectación que por el mismo acontecimiento se habría generado.

Desde el 12 de octubre (fiesta entonces denominada de la "raza") al 31 de octubre de 1928, se abrió al público la exposición cinemática en el Palacio de Cristal exhibiendo el conjunto de nuevos dispositivos, marcas, aparatos, films y carteles, ofreciendo en suma la primera gran exhibición española de la industria del cine más puntera.

Ramón había ofrecido casi dos décadas antes, en 1911, una conferencia pública sobre danza moderna durante la Exposición de Arte Decorativo, celebrada igualmente en la sede de exposiciones del Retiro, acompañando a una actriz que interpretaba la pantomima *La fiesta de dolores*<sup>44</sup>. Publicada en su revista *Prometeo* n° 33 como "drama pantomímico", fue escrita para acompañar la conferencia sobre danza que ofreció el escritor dentro del Palacio de Cristal.

Tanto del título como de las cuatro estrofas que con el telón corrido canta la bailadora parece desprenderse que la obra será una manifestación de religiosidad popular en torno a la Semana Santa. La bailarina aparece completamente vestida de negro, lo que resalta aún más su blancura, pero lo que se anuncia es un garrotín y "Baila una tragedia de Eschylo y tiene gestos orantes, vidriados, clamorosos, suspirantes, como lanceada en los costados...."

En la descripción del baile se utilizan referencias religiosas y símiles de la pasión, pero en todo momento es patenete el distanciamiento de cualquier forma de autenticidad religiosa, "ella cae de golpe sobre una rodilla, con la cabeza colgante como en los Cristos de los cruzifijos...", "Así cae la bailadora hasta siete veces". E incluso las palabras finales parecen querer eliminar cualquier posible pervivencia de exaltación recalcando su falsa emotividad: "saluda con una amabilidad falsa y llena de grima, y huye intimidada entre bastidores...".

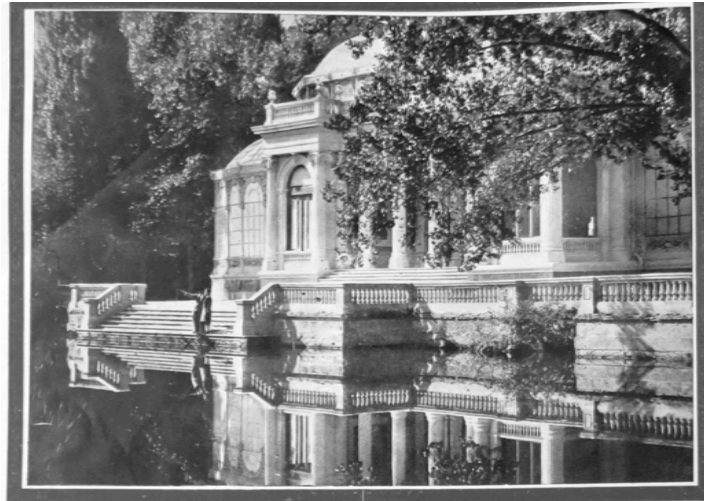
(Muñoz-Alonso, 1993, p. 130)

El Retiro madrileño era por tanto, más que un lugar de esparcimiento, un auténtico escenario vivo para él, orgánico y teatral. La pantomima para el escritor fue la forma de representar la esencia de lo dramático. Voces como Gaspar Gómez de la Serna hacen referencia a su carácter archiliterario y no representable de su teatro, forma conceptual poética que se satisface en el texto<sup>45</sup>. Ramón finalmente incluyó esta obra publicada entre sus dramas de su libro *Ex-Votos* (1912), y no en *Tapices* (1912), donde se encuentran las pantomimas. Puede que el hecho de haberla representado dentro del Palacio de Cristal como una conferencia dramática unida a la danza, fuera uno de los modos de exploración teatrales experimentales anticipatorios de lo que será luego su conferencia expandida (su pantomima sonora) de *El Orador* para la cámara.

---

<sup>44</sup> No sabemos quien fue la actriz que interpretó este drama de Ramón con su baile, y tampoco tenemos el texto que leyó para tal ocasión. Para mayor contextualización leer Muñoz-Alonso López, A. (1993). *Ramón y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*. Cuenca: ediciones UCLM.

<sup>45</sup> Este tipo de ejercicios dramaturgicos no representables serían luego publicados en *El libro mudo* (1911) y recogidos en sus obras escénicas de *Teatro Muerto* (1956).



Última página de la revista *La Pantalla* (14 de octubre de 1928). Foto de Vandel

En la página que cierra el ejemplar especial de la revista *La Pantalla* dedicado al congreso, se muestran las dos sedes del evento cinematográfico, en el Retiro y frente a los Jardines de Sabatini del Palacio Real. Si nos fijamos en la frase a pie de foto que muestra el Palacio de Cristal, se nos dice con aire profético; "Entre las poéticas frondas y tranquilos lagos del Retiro, se decidirá la suerte de nuestra cinematografía nacional, vigorosa manifestación de vida espiritual y económica, que unos ignoran todavía y otros conocen en forma equívoca o fragmentaria"<sup>46</sup>.

El emplazamiento elegido por Vitores y Ramón creemos que no fue por tanto fortuito, sino que respondía a un episodio en el que se convocaba a toda la plana de la cinematografía española y extranjera del momento. Podrían haber realizado los discursos en respuesta o como aprovechamiento de este suceso, como si fuera una premonición de un cine subversivo que ejemplificaba un posibilidad disruptiva, radicalmente distinta. Rodado dando la espalda a "el palacio sin objeto, el palacio de la variedad, el palacio del Rey de los Fotógrafos" como recalca Ramón, su excesiva palidez de hierro y su transparencia son blanco de críticas para el escritor. Ramón ve la excesiva visibilidad del Palacio de Cristal "como unas pupilas muertas, siempre deslumbradas por la luz"<sup>47</sup>, palacio cegado, cerrado a la experiencia reveladora, cegador.

Entre los papeles perdidos de la colección de Pittsburgh, dentro de los documentos, bosquejos y recortes que acumulaba Ramón en cuartillas, encontramos las greguerías que escribió sobre el Palacio de Cristal<sup>48</sup>. Llaman la atención las dedicadas a la propia arquitectura del palacio, "el más frígido de los edificios", tanto por su aspecto hierático, distante y frío. Con sorna lo describe como "la jabonera inmensa, el cuarto de baño sin baño", en alusión a la gran suntuosidad impoluta y resplandeciente. En otro momento recuerda su pasado colonial "De tanto reflejarse en el agua se va

---

<sup>46</sup> Vinculando la historia del cine español a este capítulo tan sucinto de *El Orador*, en la sonora intervención de Ramón podría haberse decidido la "suerte" de nuestra cinematografía, pero hoy, noventa años más tarde, el cortometraje aún permanece como la mayoría del cine español que se filmó en esos años, sin el debido reconocimiento.

<sup>47</sup> Estas frases críticas suenan vecinas a las que ya lanzara contra la plana estelar cinematográfica en *Cinelandia*.

<sup>48</sup> Junto a ellas estarían las dedicadas a las efigies de los reyes en el parque del Buen Retiro, en dos de ellas dice con antimonárquico humor; 153 "Reyes de piedra. Tienen la crueldad de la piedra. No sería extraño leer repetidamente en su cartel «Don Pedro, El Cruel»", 155 "Estatuas de Reyes. Como son de piedra ninguno tiene la barba negra".

oxidando. Traían tipos exóticos de Filipinas", haciendo referencia a su antigua función dieciochesca como museo que exhibía las culturas indígenas. Vitrina de un gran recuerdo, Ramón en varias ocasiones repite la palabra nostalgia, en relación directa a una conferencia malograda que ofreció en el mismo escenario. Según nos cuenta, la acústica del Palacio de Cristal no era todo lo óptima que podía esperarse y el frío era helador, pero su monólogo continuó dirigido a un *petit comité* allí convocado bajo el sonido de aguacero.

En su Gran salón de cielo como raso he lanzado yo varias conferencias cuando en los años el Salón Nacional fue convertido en exposición de escultura –la fría escultura de yeso resultaba más nivea y peor bajo la cristalera. Durante aquellas conferencias, en el salón en que todo asistente se sentía una planta, yo no me oía a mi mismo ni nadie parecía oírme. Todos resultaban hueros y todos estábamos desairados como si estuviésemos en una nube o en una casa sin techo ni paredes, bajo una gélida intemperie enemiga de la credulidad la oratoria. (¡Salón en que meterse las manos en los bolsillos y subirse el cuello!).

Sobre todo un día de espantoso chubasco mi conferencia resultó pasada por agua.

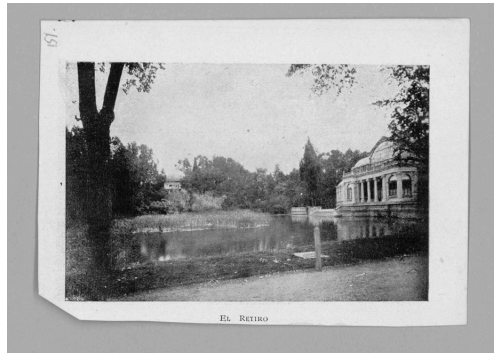
"Suspéndala usted –me dijeron los pocos amigos que ya estaban dentro del palacio–, nadie atravesará el Retiro al oír este aguacero". "Pues la daré para ustedes solos... Yo no vuelvo pasado mañana con las mismas ideas a esta incubadora..." Y bajo las goteras más terribles y el más ruidoso gotear de la lluvia en los cristales, todos con los paraguas abiertos, di la conferencia amarga que se habla por hablar y por que está ya uno metido en el naufragio y sin fe hay que mantener un poco el ánimo de los que escuchan.

Hemos vivido mucho en este helado Palacio de Cristal que alguna vez ha tenido un poco de cordialidad para nosotros.

*España* (21 de febrero de 1920)

En sus notas Ramón hace referencia varias ocasiones al suicida; "Palacio de Cristal. La única opción de ahogar poéticamente un suicida con mención honorífica". Este personaje suicidado lo interpretamos como ejemplo de sus acciones al descubierto, arrojadas y arriesgadas como de alegre desprendido; "Todos tenemos eso dentro y de eso nos moriremos. Nunca apareció un suicida", aunque puede referirse a otro suceso... Ramón asistió al ahogamiento de una niña en uno de los lagos interiores del parque. El escritor se quedó entonces paralizado (no sabemos si porque no sabía nadar) pero con suerte otro hombre salió raudo al rescate y la salvó.

En la frase número 161 que anota Ramón leemos "Nostalgia. Palacio de Cristal. Ese estanque está lleno de ensueños rotos, de poemas que no se escribieron, de cuadros fallidos". ¿Serían los cuadros fonofilmados de su corto quizás uno de esos intentos mortales oratorios?. Los sueños rotos, los poemas no escritos o los fotogramas fallidos son enigmas y melancolías de un "fantasma de cristal" como se autorretrata Ramón, convertido en frágil objeto de celuloide, translúcido y empañado de recuerdos.



156

Palacio  
de Cristal

El mar frío  
de la edificación.

La jabonera  
inmensa.

El cuarto de  
baño sin baño.

Recortes y anotaciones de Ramón sobre el "Palacio de Cristal" Box 25, Folder 7.  
Ramón Gómez de la Serna Papers, 1906-1957, SC 1967. 04.  
Special Collections Department University of Pittsburgh.

### 3. 4. Ramón y el personaje fantasma

Los fantasmas serán indestructibles hasta siempre jamás y ni el cine con toda su luz ni toda su evidencia ha podido acabar con ellos, ni tomándolos en serio ni tomándolos en broma. El último fantasma será el último hombre que viva sobre la tierra y que se paseará como el más verdadero de los fantasmas sobre el terráqueo vacío.

Ramón Gómez de la Serna (1944)



Arriba fotograma de *El Orador* con el personaje fantasma. Filmoteca Española  
Abajo de izq. a derecha Manuel Marín, Antonio Moreno y  
el redactor Arturo Pérez Camarero. *La Libertad* (27 de abril de 1927)

En un plano casi imperceptible al final del cortometraje de *El Orador*, observamos un rostro que tapa el objetivo pasando delante de la cámara, dejando su impronta retratada en primer término. Si paramos este momento ínfimo, podemos percibir a un hombre de mediana edad que se introduce en el encuadre de izquierda a derecha, cruzándolo rápidamente.

Teniendo en cuenta que para la toma al menos dos personas debían de haber estado ese día en el Retiro, habría que sumarle aquí al "personaje fantasma" que bien podría ser un asistente de microfonía o el mismo operador de cámara. Si recordamos el momento en el que alguien fuera de cuadro alcanza a Ramón la mano de plástico podemos sospechar que al menos un ayudante y cómplice estaba preparado para alcanzarle el enorme guante.

Según las cartas remitidas por Vitores, el productor burgalés contaba con diferentes operadores para sus metrajes. Para su largometraje *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), contó, como ya comentamos, con un fotógrafo destacado como Tomás Duch, pero fue excepcional porque para los cortometrajes no tuvo tanta suerte. Sabemos que en reiteradas ocasiones fallaron los operadores y en general las dificultades de grabación y realización fueron la tónica dominante. Feliciano Vitores explica su contratiempo:

Estos números que le ofrezco, uno de jota, le mandé de muestra a Urazandi, pero como comprenderá, para hacer estos números he estropeado varios rollos. Uno por el fotógrafo, otros por el sonido, como la jota bailada, y claro esto me costó pagar dos veces artista y material, y debo tenerlo en cuenta, por eso de lo que Vd como Urazandi quiera depende el precio.  
(Archivo Vitores. Filmoteca Española)

La repetición de tomas fue debido en ocasiones a la falta de pericia de los cámaras contratados por Vitores, pero en otros casos fue el hecho de grabar en exteriores, con la fragilidad de que fallara el sonido en tomas al aire libre, que era más arriesgado que controlarlo en interiores. El productor burgalés se desesperaba por los inconvenientes:

Yo hice un número de canto flamenco y salió bastante bien, pero el fotógrafo metió la pata y salió corto de luz y desincronizado pues le cambié el bucle que le indiqué y ahora tengo que buscarle el punto para positivarlo. Hoy impresioné cantos asturianos y ayer con la mala pata de siempre llegada una rondalla con cantadores y bailadores aragoneses, Chacón de jefe, se nubló el sol y no se pudo trabajar, a ver si mañana.  
(Archivo Vitores. Filmoteca Española)

Visto el altercado y milagro que suponía capturar cada nueva toma, varias pistas nos conducen a pensar que Manuel Marín se situara ese día en el Retiro detrás de la Camereclair de la Hispano de Forest, regida por Vitores. Según atestiguan los documentos, la relación entre ambos fue cercana y complicada. El mismo Marín quiso comprar los aparatos de Vitores en el año 1931, al final de la trayectoria de la empresa. Marín le escribe al productor con una oferta de compra.

Madrid 22 Julio 1931

Apreciable amigo:

Varias veces he preguntado por Vd en ocasiones en que estaba Vd de viaje. En vista de que no es fácil encontrarle le escribo para tratar de un asunto por si le interesa.

Tengo el encargo de construir una instalación moderna de toma de vistas y tengo a la vista varios catálogos de instalaciones norteamericanas de últimos modelos, pero dado que el pedido directo a Norte-América supondría una notable demora de tiempo, he pensado que en la instalación de Vd podría encontrar material aprovechable en el caso de que a Vd le interesase deshacerse de ella.

Ruégole me conteste enseguida en este sentido indicandome el precio en que la venderían aunque solo sea una cifra aproximativa, pues me ahorraría el importar los elementos para construirla.

En espera de su grata y pronta respuesta, queda como siempre s.s.s. y amigo q.e.s.m.

Manuel Marín.

(Archivo Vitores. Filmoteca Española)

A lo que Vitores responde en carta a Enrique Urazandi; "Te adjunto un impreso para que veas ya ofrecen por esta instalaciones de impresionar en la película así como al por mayor, hoy recibí una carta del sabio Marín diciéndome que tiene encargo de hacer una instalación sonora de lo más moderno y que tiene catálogos pero que para ganar tiempo le dé precios de las piezas del estudio para comprarme las que le

parezcan, no le contesto por no decirle alguna fresca, pues no estamos para liquidarlo por piezas" Archivo Vitores (27 de julio de 1931). Dos días más tarde aún reitera su disgusto "Con Marín no quiero nada, pues no le tengo confianza de ninguna clase, ni como conocedor ni como seriedad en los negocios. Ese es un embustero que no hizo más que líos mientras anduvo por aquí y sobre todo a nosotros nos tiraba a muerte, tanto a ti como a mí, así es que reserva de lo que a ti te parezca, creo que no hay que darle pie para que nos mezcle en sus líos" Archivo Vitores (30 de julio de 1931).

Manuel Marín tenía su estudio de cine en la calle San Bernardo 1, tal y como reza el sello de sus cartas oficiales. En *La Libertad* (18 de enero de 1928) se decía que volvía a Madrid de viajes por Berlín y París, viajes tanto en Europa como intercontinentales, así como de estancias en lujosos hoteles como el Florida. A este técnico cinematográfico se le apreciaba su labor pionera para introducir las nuevas técnicas sonoras.

El conocido cinematografista D. Manuel Marín ha tenido la gentileza de enviarnos el primer número del único «magazine» dedicado al cinema sonoro, editado en castellano en Hollywood, cuya corresponsalía detenta.

«Ondas Sonoras», magníficamente impreso e informado, constituye un mensual de la cinematografía sonora y parlante, ameno, educador y de suma utilidad, tanto para los profesionales como para los simples amateurs. Publicado por la Sound Waves Publishing C.

*El Imparcial* (1 de febrero de 1930)

El 27 de abril de 1927 aparece una imagen de Marín en un artículo dedicado al gran actor español triunfador en el cine mudo de Hollywood, Antonio Moreno. Los periódicos nos hablan de Manuel Marín como un joven inquieto y bien preparado en su oficio "Hoy sale para Londres el conocido cinematografista Manuel Marín, con objeto de adquirir material para «cine» sonoro. Le deseamos feliz viaje y que realice lo que se propone" *El Imparcial* (15 de febrero de 1930)

El 8 de octubre de 1926 el periódico *La Época* cubre la noticia destacada del Primer Congreso Internacional de Cinematografía celebrado en París ese mismo año, y como representante español en el área de fotografía aparece Manuel Marín, elegido para la ocasión en la comisión técnica y en lo relativo a sindicatos. Meses después, en abril de 1927, Marín escribe a la redacción de *El Imparcial* para salir en defensa de Benito Perojo ante las acusaciones de Concha Piquer durante la filmación de *El negro que tenía el alma blanca* (1927).

Manuel Marín pudo entonces haberse encargado él mismo de la fotografía del corto *Canciones asturianas* y las *Trece onzas de oro*, a las órdenes de Feliciano Vitores en el año 1928 y 1929 consecutivamente. Así pues también su rostro podría haberse "filtrado" en la toma de *El Orador*, casi por arte de magia, en un despiste o error de cálculo, al abalanzarse delante del objetivo sin que este se hubiera aún cerrado.

- Los aplausos -



Fotograma de los aplausos en el film *El misterio de la Puerta del Sol* (Vitores, 1929)

Hay que pintar al fondo y a los lados de las salas de emisión un compacto público, unas miles de cabezas de espectadores ávidos, de bustos superpuestos, agotando el pintor la fantasía de los rostros e intercalando mujeres donde sea necesario, intercalarlas para mejor salpimentación de la multitud. Ramón Gómez de la Serna. "La simulación del público" *Ondas* (13 de noviembre de 1927)

Tras una reverencia a uno y otro lado, Ramón se hace casi transparente al final de la película, presentándose acelerada su salida fuera de cuadro, como en el cine mudo. En esta desaparición rapidísima de varios milisegundos ocurren varios sucesos. Si vemos fotograma a fotograma, la figura ramoniana se convierte en la de una luz blanca cada vez más luminosa, saludando a ambos lados para después desintegrarse mientras sonríe para sí amigablemente. Acabado el discurso y mientras huye de foco, oímos aplausos, y a continuación vemos de forma subliminal (dura unos pocos fotogramas) como ya hemos comentado, una cara tapando en primer plano el objetivo. Tras el gesto de agradecimiento clásico, Ramón sale airoso como un vendaval.

La mesa invisible que "toca" al final de su discurso bajando su manopla, se sitúa inexistente en el borde inferior del plano. Ramón apoya su mano en ese espacio de aire ficticio y la devuelve al corazón, saludando enérgica y gentilmente hacia un supuesto público que se situaría detrás de la cámara. Éste se entiende por la ovación de palmadas al término de la oratoria que continúa mientras ya la escena se va apagando, pero, ¿realmente pudo tener Ramón espectadores?. Es muy interesante al respecto cómo encontramos en un texto dedicado al gran lago del Retiro una descripción del público ocioso que es asiduo al devenir de las barcas y a la contemplación de los otros.

Los asiduos de la orilla, los verdaderos "orilleros" y "orilleras" –hay otros muchos sentados por casualidad en ese anfiteatro naumático–, son, en una palabra, pueblo empedernido, muchedumbre pimpante y saliente, galápagos de muchas conchas, gallos de muchos espolones, gentes de traza muy castiza, remolones de vida, anfibios entre la Puerta del Sol y el estanque que vio muchas fiestas de Corte.

Al pasar a la vera de ese público atrincherado junto a la ruleta de barcas y agua se siente cierta aprensión de último mentidero populachero, y se sospecha que todos los allí sentados tienen una persoectiva antigua, de racionistas de otra época, para juzgar las cosas y las apariencias.



Un eco de palabras de molleras duras y de burlonería tosca brota de esos sedentarios de la orilla, gentes que juzgan el paseo que transcurre ante ellos como una corrida de toros o una parada pintoresca del Carnaval cotidiano. La malicia de su posición estratégica parece influir en ellos, y son como marinería que juzga y amenaza desde su malecón.

Gómez de la Serna, R. *Villa de Madrid* (1959)

Unos "orilleros" como llama a la profesión de recoger las embarcaciones, de oficio relajado, que pasean y se encadenan a las barandillas para observar y cuchichear de forma prosaica. Según les describe, estos no serían una buena audiencia para el disparatado discurso, ofrecido seguramente para otro tipo de oídos atentos. Entonces, ¿quienes son los responsables de dedicar las palmadas de reconocimiento?

La ovación al final de la cinta suscita controversia. Por un lado parecen ser sonidos en directo, pero la técnica del cine tiene sus trucajes y podría haber sido un montaje incluido más tarde. Como nos indica Nigel Dennis, la audiencia pudo ser ficticia.

El contexto de la película es artificioso en muchos sentidos. En primer lugar, la grabación ha sido claramente "escenificada" aunque no de la misma forma en que lo eran usualmente las conferencias de Ramón. No hay una audiencia real detrás del puñado de gente -amigos y técnicos quizás- que contemplan el evento y cuyo aplauso se escucha al final. Ramón está por tanto obligado a imaginar una audiencia, a simular que hay allí una multitud dispuesta a escucharle.

(Dennis, 2006, p. 54)

Por tanto, los aplausos que escuchamos en el corto de Ramón y que este agradece riéndose, o fueron realizados a posteriori o se produjeron en el día de rodaje como espontáneos gestos de ovación. Si fue en directo entonces nos preguntamos ¿de quienes son estos aplausos, de paseantes esporádicos como esos orilleros distraídos que se aproximaron a verle?. Si por otro lado no había audiencia escuchando en el Retiro... ¿serían ellos mismos, Vitores, Marín y quizás otros operarios o amigos quienes darían las palmadas?. Estos discursos, tanto el de Ramón como el de Ortega o Primo de Rivera, Marchena o Ramper fueron planeados para el éxito internacional, y qué mejor que acabar con una gran ovación. No podemos pensar que fuera una espontánea e improvisada actitud final, sino un cierre conscientemente planeado, sabiendo el dinero que costaba conseguir los metros de films bien impresionados y la excepcional presencia de las figuras grabadas.

Vitores escribe el 4 de febrero de 1929 a sus socios de Argentina con respecto el corto que ha producido de Ortega y Gasset "el discurso que se le mandó primero tenía hasta una ovación que se le dio al terminar". El mismo productor se ve muy indignado por la pérdida de los aplausos en uno de los cortos que graba en el mismo enclave del Retiro, pero según la frase no sabemos si se refiere a los aplausos contenidos en uno u otro discurso. Pensamos que es el de Ortega y Gasset pues coincide con lo que denuncia Vitores que su final está cortado. Esta ovación última que se escucha en el corto de Ramón nos hace sospechar si acaso no pudieron ser montados finalmente en la copia final los de uno en el otro. En todo caso, encontramos al año siguiente en el largometraje de Vitores *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), otro fantástico aplauso con imagen de palmas yuxtapuestas a modo vanguardista. Por lo tanto, los recursos formales podrían haber sido colocados a modo de collage auditivo.

### 3. 5. Ramón y F. M. Vitores / La Hispano de Forest Fonofilms



Fotografía de Feliciano Manuel Vitores (s/f).  
Imagen cortesía Familia Vitores

En 1888 nacen como Ramón otras figuras relevantes, Clara Campoamor, T. S Eliot, Vicente Escudero, Carmen Barradas y entre ellas un aventurado y desconocido productor cinematográfico de nombre Feliciano Manuel Vitores. Este será el futuro introductor del cine sonoro en España y realizador de la película documental de Ramón *El Orador*, donde quedará inmortalizado.

Productor y creador del primer cine sonoro en nuestro país, Feliciano Manuel Vitores es aún hoy un nombre sumido en el anonimato. Su memoria no resulta familiar en la geografía hispanoamericana ni es apenas reconocible en el ámbito de personalidades que impulsaron el progreso técnico en el cine español a comienzos del s. XX.

Durante casi un siglo su nombre propio no se había verificado, escribiéndose acentuada la "í", sin caer en la cuenta que el santo de la región donde nació, San Vitores, no la lleva, así como en las familias de Burgos que conservan aún el apellido no va acentuada<sup>49</sup>. La información sobre su vida y obra se encuentra detallada en el libro monográfico *F. M. Vitores. El origen del cine sonoro en España*, recientemente publicado por la autora de esta tesis<sup>50</sup>. Hasta ahora, la poca información que se disponía del autor se limitaba a citarle como productor de los primeros films

---

<sup>49</sup> Su nombre proviene de "Victoria o Vitores" pero en las tierras de reconquista limítrofes de la provincia de Burgos y Soria, el acento desaparece haciéndose una palabra llana.

<sup>50</sup> El autor no había podido disponer de una monografía hasta que en 2019 dediqué la elaboración de un catálogo a su vida, contexto cinematográfico y primer largometraje. El libro titulado *F. M. Vitores El origen del cine sonoro en España*, está diseñado por Leona y publicado gracias a las Ayudas a Creación del Ayuntamiento de Madrid. A él le acompaña un facsímil reconstruido por la autora del guión original de la película de *El misterio de la Puerta del Sol*, publicado gracias al Ayuntamiento de Belorado, ambas publicaciones con el convenio de Filmoteca Española.

hablados, personaje "oscuro" y difícil de conocer<sup>51</sup>. La investigación ha comprobado cómo a través del legado epistolar conservado y los datos obtenidos tanto en prensa como de memoria oral en su localidad de origen, Belorado, nos han dado pistas para comprender mejor su trabajo.

Vitores comenzó su negocio a una edad madura, tenía treinta y nueve años cuando en 1927 compró al inventor norteamericano Alexander Lee de Forest sus aparatos recién patentados para grabar y editar películas habladas. Murió a los cuarenta y siete años sin haber llegado siquiera a cumplir una década dedicado a la profesión en el séptimo arte, hecho que no le impidió rendir un resultado único filmando la así anunciada "primera película sonora" en español, el largometraje *Los últimos días de Pompeyo* o como finalmente se tituló *El misterio de la Puerta del Sol*, y numerosos cortos hablados en el idioma de Cervantes.

El encuentro entre Ramón y Vitores lo desconocemos, tan solo nos hablan datos como el hecho que ambos comparten edad al haber nacido en 1888 (ambos tienen 40 años en el momento del rodaje de *El Orador*), vivir en Madrid y ser de las pocas personas que en ese momento apostaban seriamente por el éxito de la nueva técnica del cine sonoro, pese a que un amplio público conservador no estuviera a favor.

El periplo de Vitores en el negocio cinematográfico durante un periodo de tres temporadas (1928-1931), fue un delirio por la supervivencia, tanto física como profesional. En este tiempo creó y difundió de forma autónoma cintas parlantes, cuya novedad residía en la impresión de la información sonora sobre la misma tira de negativo de la imagen. Esta revolucionaria técnica permitía la sincronía perfecta audio-visual, tal como la entendemos actualmente. Cómo pudo Vitores intuir tan tempranamente que esa era la nueva vía que se abría para la imagen en movimiento, lo desconocemos, ya que al dedicarse a otros negocios no tenía constancia ni de las realidades ni problemáticas del negocio industrial del séptimo arte. Lo que sí podemos deducir, a tenor de los datos ofrecidos por su familia, es que en algún viaje a Nueva York camino más tarde a México, donde compartía con su hermano negocio, seguramente tuviera contacto con las prácticas de prototipado de cine sonoro que se iban ensayando al otro lado del Atlántico.

Así como Ramón es un escritor con dotes de actor *performer* y de artista expandido, Vitores ostenta también un cargo híbrido en el mundo del cinema. El productor se convirtió en mezcla de director, artista y técnico, logrando componer prácticamente solo de forma autodidacta con innumerables aparatos y complejos circuitos un auténtico sistema moderno de proyección audio simultáneo a la imagen. A su vez, su papel se extendía al registro y captación del sonido a través de microfonía, montador de película, escritor y guionista, empresario e incluso programador publicitario. Todas las funciones para un hombre que viajaba recorriendo pueblos y ciudades exhibiendo la invención hablada del Fonofilm, una máquina que prometía ser la revolución del cine, y que de hecho lo fue, trabajando en un ámbito del que no tenía experiencia previa.

---

<sup>51</sup> Posiblemente sea Carlos Fernández Cuenca, primer director de Filmoteca Española, quien en sus tomos dedicados a la historia del cine, narró primero las pericias de Vitores, pues aclara que fuentes cercanas al productor como Tomás Duch y Manuel Marín, le transmitieron oralmente la información.

Si Ramón define el papel del "sonidista" en uno de sus bosquejos destinados a un futuro ensayo cinematográfico, como un manipulador del ruido "Sonidista el que prepara los ruidos de una película" (Gómez de la Serna, 1967, p. 29), podríamos ver en Vitores al profesional que encarna a la perfección su denominación, pues preparó, con mayor o menor acierto, el paisaje acústico que iba a definir las nuevas películas españolas que se avecinaban, con timbres y resonancias hasta entonces desconocidas. En la prensa se le nombra a Vitores con el título de "Director de sonidos" *El Heraldo de Zamora* (4 de febrero de 1930).

El capital para invertir en el cine que disponía Vitores era el que tenía de un negocio anterior de exportación de café liofilizado llamado "El Morito" que importaba de México<sup>52</sup> y de las tierras que rentaba tanto él como su mujer. Para realizar sus films no dispuso de mayor patrimonio ni ayuda teniendo en ocasiones que endeudarse para poderse financiar. Esto le obligaría a viajar por España proyectando el negocio del Cinefón por pueblos y ciudades de provincia, sometido a una multitarea ambulante; montando, exhibiendo y produciendo cortometrajes por la zona centro y norte de España, que era la que le correspondía según la división geográfica de su empresa la Hispano de Forest.

A partir de 1927 Feliciano Vitores se dedica no sólo a proyectar películas habladas sino a producirlas e incluso como forma de ingresos, vender aparatos especializados o plantear sonorizaciones a otras empresas del sector. Para el montaje y exhibición del sistema sonoro en los salones teatrales, se requiere de una instalación técnica de la que se encarga el propio Vitores.

Todo el material llegaba la noche anterior en uno de los camiones que a tal efecto se habían adquirido. El técnico hacía los necesarios arreglos sobre el proyector; situaba detrás de la pantalla -siempre que las circunstancias de la sala lo permitieran- los tres altavoces de los que constaba el equipo básico y, ya durante la proyección, se encargaba del control del sonido. Con objeto de que los espectadores no confundieran al Fonofilm con otros sistemas paleosonoros, en algunas localidades les era entregado un sobre en el que junto a una somera descripción técnica del invento se incluía también un pequeño trozo de película en el que, lógicamente, podían ver impresionada la banda de sonido. (Colorado, 1995, p. 111)

Como hemos señalado, Vitores pudo haber desembarcado a principios de los años '20 en México y Cuba desde EEUU, más concretamente haciendo escala en Nueva York, lugar del que habría podido comprobar en el estudio de Lee de Forest y parejos el gran potencial destinado a la producción reciente de cinematografía. En este y otros viajes tuvo que haber vivido la expectación por las innovaciones científicas que ya hacían presagiar el rápido desarrollo del cine sonoro, amén de la ingente demanda de los *talkies* que se preparaban en castellano por parte de los industriales norteamericanos, destinados a cubrir también el *share* del público hispanohablante. En esta ocasión no conocería aún al director de su primer film, Francisco Elías, que tenía su empresa de rótulos y traducción para cine, Elías Press Inc. en Manhattan, ya que según relata el realizador onubense, no será hasta años más tarde cuando sus destinos se crucen en España.

---

<sup>52</sup> Feliciano Manuel era el mayor de sus cinco hermanos. Su padre Manuel, había emigrado a México donde había hecho negocios, accionista del Banco Hispanoamericano era propietario de bienes en la zona. Este empujó a Feliciano y a Aquilino a que siguieran una carrera próspera en América. A la muerte de su padre, Feliciano abandona sus compromisos con México para dedicarse por entero al cine.

El mito negativo entorno a Vitores, que le describe como hombre difícil, tosco y poco dado a socialización, se ve aumentado por su secretismo en medios públicos. Al contrario que la corriente de la época, Vitores decidió permanecer en un segundo plano y no ofrecer prácticamente entrevistas<sup>53</sup>. Uno de los amigos íntimos con los que contaba fue el político José Nebreda, jefe Provincial de Vizcaya. Nebreda era amigo desde la niñez y cliente, pues regularmente le encargaba botellas de café desde Bilbao con cheques a su favor y cargo de hasta 1000 pesetas a cuenta de la liquidación del extracto del preciado líquido, tal y como aparece en sus facturas. Como de costumbre se escribían haciendo balance de la situación cinematográfica esperando encontrarse en Burgos para charlar en vacaciones. Nebreda fue la persona que más le apoyó moralmente para que progresara en el nuevo negocio del cine hablado, y uno de los pocos en los que Vitores depositó su confianza y relató sus confidencias. El productor le explicaba que no frecuentaba los concurridos cafés de la época (entre ellos suponemos que tampoco el de Pombo, la Sagrada Cripta de Ramón), por lo que sus influencias y contactos no eran numerosos, pese a que sus allegados le recomiendan que vaya a hablar con reputados hombres de gobierno y aristócratas.

Feliciano M. Vitores, se había instalado a principios de 1928 en Barcelona a pocos metros del estudio de sus socios de la Hispano de Forest. Allí en la Ciudad Condal nacería el diez de abril su hija M<sup>a</sup> Luisa, responsable de vender al Ministerio de Cultura español en 1995 la primera película sonora que rodó su padre, junto al legado manuscrito y otros materiales de su padre.

Hemos alquilado una casa en Calle Ancha 36 principal, pagamos 25 duros y está a 50 o 60 metros del estudio. No pensamos estar más de dos o tres meses por ella, pues si no se hace sociedad grande como espero y con ayuda en Madrid al parecer de lo ofrecido y sostenido por parte del Gobierno, nos repartiremos la sociedad en regiones, y el estudio también, pero en buenas condiciones para Urazandi y yo, con la instalación de producir películas ya lista. Y o paga lo que debe que no lo hará, y así seis meses cada uno con el estudio y el que tenga más saliva que trague más pinole, así que esto se resolverá luego de una u otra forma. Sigue escribiendo a Belorado pues yo espero dentro 15 días o un mes estar en Madrid para lo de la Sociedad nueva.

Archivo Vitores (Barcelona, 12 de febrero de 1928).

Más tarde Vitores pasará a cambiar definitivamente su residencia y construir su propio estudio en Madrid, en el barrio de Chamartín de la Rosa, ampliación de la recién estrenada Ciudad Lineal de Arturo Soria. En el correo diario de la empresa Hispano de Forest aparecen las señas para llegar al hotel de los Vitores en la calle Oriental 181, cogiendo el metro de Sol a Ventas y después el tranvía a vapor. Así el industrial beliforano se establece en el extrarradio rico de la capital, una de las mejores zonas del Madrid de la época, instalando su hogar y estudio, que también serviría de improvisado escenario de rodaje, laboratorio de revelado y montaje. Situado en la calle Emilio Rubín esquina con la calle Oriental (Posterior)<sup>54</sup>, en esta casa revelaría y montaría el metraje de Ramón con el resto de cortos de discursos, números cómicos y actuaciones, preparados para su exhibición.

---

<sup>53</sup> El diario de Oviedo *La Región* (20 de febrero de 1929) le dedica una amplia sección (dos páginas centrales) y resume minuciosamente las características técnicas de la instalación, siendo el único periódico encontrado donde leemos una entrevista al productor.

<sup>54</sup> En la actualidad correspondería con la esquina de la calle Mesena con Emilio Rubín, tal y como se desprende de las fuentes consultadas. Mapa 23-B-1 del Instituto Geográfico Nacional y planos de la revista Ciudad Lineal (Madrid 1897).

Era la Ciudad Lineal de entonces el sueño de modernidad y sanidad que, descongestionando el centro, prometía un remanso de paz y naturaleza a las afueras de la villa de Madrid. Y así se anunciaba, como "la gran ciudad del porvenir", en la revista editada en exclusiva para los vecinos.

La cultura, la higiene, el buen gusto y el refinamiento, son evidentes en la primera barriada de la Ciudad Lineal. Construida a 7 kilómetros de la Puerta del Sol y 90 metros mas alta; con calles de 40 metros de anchura, con agua abundante, luz eléctrica, teléfono, correos, servicios facultativos; con escuelas, iglesias, talleres, tiendas, teatros y otros recreos; con amplios paseos y rápidas vías de comunicación; cientos de millares de árboles, numerosos jardines en los cuales se han construido centenares de hoteles, todos con cuatro fachadas para que no molesten a los vecinos ni se disputen la luz, el aire puro y el sol: con la sierra de Guadarrama al fondo, purificando el ambiente; es un paraje de singular belleza y comodidad; es el sitio ideal para edificar la casa higiénica, alegre, independiente y confortable.

En esta barriada, residen numerosos Profesores, Higienistas, Comerciantes, Industriales, Rentistas, Militares, Empleados, Artistas y Obreros que figuran en primera fila en su respectiva profesión. Y cuando estos hombres que valen, que están familiarizados con el éxito de su talento e inteligencia, han escogido esta hermosa barriada, es porque saben que no hay otra mejor en Madrid. La opinión de estos hombres prestigiosos, representativos, es la verdaderamente autorizada. Consúltelos usted, porque le conviene seguir su ejemplo.

*La Ciudad Lineal. Revista de Urbanización* (10 de enero de 1928)

Vitores contaba en su vecindario con ilustres vecinos como la familia Kirkpatrick O'Donnell<sup>55</sup>, marqueses de Altamira y Tetuán, la actriz Raquel Meller o el barítono Miguel Fleta<sup>56</sup>, por citar tan solo algunos famosos. Ciudad Lineal estaba construida a lo largo de una gran avenida rectilínea donde se ubicaban, a un lado y otro del carril central, la urbanización de chalets individuales. Vitores comenzó a preparar en su propia finca sus primeras exhibiciones filmando una serie de pequeños fragmentos, en el jardín rueda el corto de canciones flamencas interpretado por un Pepe Marchena jovencísimo. En el mismo entorno también se graban algunas secuencias del largometraje *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), empleando las vistas de Ciudad Lineal y aledaños para las localizaciones.

Era Feliciano Vitores un burgalés inteligente y emprendedor, apasionado por los problemas de la técnica. En su residencia, un amplio y confortable hotel de la Ciudad Lineal, a las afueras de Madrid, poseía un completísimo taller mecánico, en el que trabajaba con destreza suma, construyendo piezas y maquinaria sobremanera complicadas, sirviéndose para ello de su única mano útil y del gancho que sustituía a la derecha, perdida en un accidente.

(Fernandez Cuenca, 1950)

El que Feliciano Vitores fuera manco de un brazo (según se cuenta por el estallido de un foco en un estudio cinematográfico) provocaba en algunos, según memoria oral de su pueblo, recelo y temor, en Belorado donde era terrateniente, se referían bajo el nombre de "mano negra". Cuentan sus familiares cómo el gancho fue encontrado en su tumba y aunque no se haya conservado, la imagen simbólica de su mano dialoga con esa otra mano que alcanza Ramón en su corto de *El Orador*.

La zona norte residencial donde vivía Vitores se denominaba Chamartín de la Rosa. En 1923 Ramón Gómez de la Serna escribiría una novela titulada *El Chalet de las*

---

<sup>55</sup> Uno de sus hijos, Federico, interpretará el papel de sacerdote en *El misterio de la Puerta del Sol*, con un monólogo hablado en exclusiva para su caracterización.

<sup>56</sup> Vitores negoció con Miguel Fleta antes de rodar su largo para filmar una adaptación de la zarzuela *Marina*, que dirigiría en principio Francisco Elías. El proyecto atravesó dificultades, continuándolo Concha Piquer y Benito Perojo, aunque finalmente, y debido a la desconfianza de los inversores, fracasaron ambos intentos.

*Rosas*, que acontece toda ella en Ciudad Lineal. Este thriller de misterio gira entorno a los crímenes de un señor, Roberto Gascón, que vive en un chalet marginado y aislado de la urbe, en un páramo de la ciudad, idílico para los modernos urbanistas como hemos visto, sin embargo, para Ramón auténticamente desalmado. Vitores debió de leer la novela ramoniana y si no servirle de referencia directa sí influirle en su aspecto siniestro para redactar la historia<sup>57</sup> de su primer largometraje. En la negra trama del libro, los toques de humor se ven justificados por la idea recurrente de que el criminal impulso estimulado en el protagonista es debido a ciertas características de la configuración del barrio donde se desarrolla la acción<sup>58</sup>.

Chamartín de la Rosa era parte de la ampliación urbanística planeada a finales de los años '20 por la Compañía Madrileña de Urbanización, y sobre este trazado, en la confluencia de Arturo Soria con Hernández Rubín, se conformó el proyecto conocido como la Ciudad del Cine. Esta otra ciudad Hollywoodiense fue un gran proyecto de instalaciones para el sector del cine que deseaba cubrir la demanda en cuestión de equipamiento que sufría la industria española, y así lo anunciaba la prensa:

Va a crearse la ciudad cinematográfica en las proximidades de Madrid. Ocupará una extensión de mil doscientos metros cuadrados de planta, con una altura de veinticinco metros, aproximadamente, cubiertos. En los locales cerrados se va a disponer de cuartos para artistas, cantina, restorán, fábrica productora de energía eléctrica, teatro anexo para realizaciones y pruebas de películas, oficinas, además de la galería y laboratorios para poder producir unos cien mil metros de películas mensuales.

Este proyecto se va a realizar sobre lo que constituye hoy la Ciudad Lineal, comprendiendo lo que fue Gran Casino y dependencias de recreo del mismo. Como se ve, los proyectistas y autores de la iniciativa han querido disponer de un sitio, que si lejano de Madrid hasta cierto punto, resulta de fácil acceso y cómodo traslado por los medios ordinarios de circulación existentes.

Las conclusiones que se derivan de este proyecto son bien fáciles de acertar. Se pretende – y en esto estamos de perfecto acuerdo con los autores del proyecto, sin regatearles nuestro apoyo incondicional– crear el órgano más capacitado para hacer frente a una producción que si todavía problemática, no es aventurado predecirla, cuando se cuenten con medios más económicos que los hasta hoy existentes.

Los capitalistas y editores han de encontrar un gran número de facilidades en este estudio, que podrán traducirse ventajosamente en economía para sus presupuestos. Los estudios y laboratorios estarán dotados tanto de un personal eficiente y de gran competencia técnica como del material indispensable. En la galería podrán ser montados hasta seis decorados distintos, lo que ha de reducir grandemente el precio de alquiler.

*Popular Film* (28 de febrero de 1929)

La Ciudad Cinematográfica, proyecto del arquitecto Antonio Rubio, impulsado por sus fundadores Carlos Soria y Pepe Calvache "Walken", se idearon durante 1929 y en 1930 volvía la revista *Popular Film* a presentarla. Fue la antesala de la que sería la más conocida como estudios CEA (Cinematografía Española Americana), los famosos platós realizados durante 1932 donde se rodaron numerosas películas españolas hasta 1966.

Mientras Vitores presentaba en 1930 su largo y veía a su vez naufragar poco a poco su proyecto y empresa de cine hablado, en el mismo perímetro de su casa se celebraba

---

<sup>57</sup> También Ramón tuvo un referente inmediato en Heri Desiré Landru, cuyo proceso (1919-1922) es coetáneo de la creación de esta novela. Ver; Gómez de la Serna, R. (1997). *El Chalet de las Rosas*. Edición de Gutiérrez Carbajo, F. Madrid: Castalia.

<sup>58</sup> Zlotescu, I. "Preámbulo al espacio literario de Novelismos". En *Ramón Gómez de la Serna. Obras Completas IX. Novelismo I. El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

la futura Cinelandia española. Así lo relata el director Sabino A. Micón<sup>59</sup> para los medios;

Cuando se planteó el proyecto, hace unos dos años, aun las corrientes en pro del «cinema» parlante eran solamente atisbos de algo que en un futuro lejano se desarrollaría. Pero la velocidad, la prisa, mejor dicho, del flamante invento de De Forest ha precipitado los cálculos. Ya está aquí latente, triunfador, el «cinema» parlante; y sobre todo, ya están aquí las primeras películas habladas en el idioma cervantino.

Son sobradamente conocidos del público los múltiples problemas que suscita la implantación de un estudio de «cinema» sonoro. Han de evitarse los ruidos, las corrientes eléctricas, las vibraciones...Ofrece tal vez una mayor dificultad que el de la instalación de un observatorio destinado a registrar las corrientes o movimientos subterráneos. Pudiéramos decir que el micrófono es un sismógrafo supersensible.

Ante tales problemas, el emplazamiento ha de ser elegido cuidadosamente. Es preciso, pues, un sitio apartado de las grandes zonas de tráfico, y sin embargo, próximo a la capital, por las constantes e imprescindibles aportaciones que la ciudad presta al «cinema»; ha de estar cerca del núcleo de población y, paradójicamente, rodeado de reposo y en una atmósfera limpia.

En presencia del Parque de la Ciudad Lineal, hemos encontrado reunidas todas las características necesarias y opuestas, más un avance constructivo y unas posibilidades para el porvenir que lo hacen incomparable. A su vista, reflexivamente, podemos creer en la realidad de una Cinelandia madrileña.

Lo proclama esa visión, pero lo confirma la tenacidad de un hombre que, día tras día, sin desfallecimiento, ha sabido asociar a su idea generosa otras voluntades y otras inteligencias igualmente claras, cuya suma de energías ha de dar como resultado la afirmación de carácter industrial, que tantas veces se ha negado al arte cinematográfico cuando ha sido realizado por españoles.

*El Imparcial* (25 de julio de 1930)

Productor ejecutivo, feriante y nómada, Vitores se embarcó en la vida errante durante varias temporadas girando por numerosas ciudades españolas mientras presentaba y distribuía de forma autónoma el barco del cine sincrónico con su empresa Hispano de Forest, capitaneado por el logo Cinefón<sup>60</sup>. Las películas habladas en castellano tenían la ventaja de producirse en un idioma que por el número de hispanohablantes suponía un gigantesco beneficio allende nuestras fronteras<sup>61</sup>, pero este hecho objetivo que prometía tanta ganancia tenía que enfrentarse al mercado internacional, por delante en la inversión de capital.

Vitores sabía que se enfrentaba a molinos de viento. Los gigantes de la industria como Western Electric o R.C.A acechaban perfilando sus negocios gracias a ayudas e inversiones bancarias multimillonarias, mientras la endeble economía del cine español no se preparaba de igual modo. En cifras, el habla castellana ofrecía potencialmente un público tan numeroso o más que el inglés. Por ello no era tan descabellada la idea de apostar por un largo destinado a un público hispano. Sabían que "con una tasa de analfabetismo elevada y sometidos a una desmesurada publicidad, los aficionados tendrían ganas de asistir a las proyecciones de un filme que en vez de inglés utilizara el idioma común y que para mitigar las molestias del componente lingüístico (o por respeto al público, como se decía) no tuviese que ser manipulado por la distribuidora.

(Colorado, 1996, p. 73).

<sup>59</sup> Sabino Micón fue un reputado cineasta creador del film de vanguardia *Historia de un duro* (1927), así como *La alegría que pasa* (1930), *San Isidro labrador* (1922) o *El médico a palos* (1926). Ver Micón, S. (1929). *Cómo se hacen las películas*. Madrid: Sociedad Iberoamericana de publicaciones.

<sup>60</sup> Acrónimo como se llamó indistintamente al Fonofilm, la marca registrada Cinefón aparece en la oficina de patentes históricas BOPI, dentro de un listado del Boletín Oficial de la Propiedad Industrial número 30.080. C.º Española del Cinefón, S. A. Señalamos con extrañeza que se encuentra junto con otras marcas caducadas en 1923. Ver <http://oepm.iprgazettes.org/logica/pdf.php?anyo=1923&vol=894&page=68>

<sup>61</sup> Así lo advertían y promovían los periodistas especializados "[...] ¿Dejará España pasar este momento? Es de temer. Casi me atrevería a asegurarlo. Cincuenta millones de seres hablan el castellano. Ese mercado fabuloso que representan, no precisa más arme para su conquista que el divino don de la palabra. Y esa palabra es nuestra; esa arma está en nuestro poder". Martínez de la Riva, R. "Problemas del cine hablado. Los talkies en español", en *ABC* (11 de diciembre de 1929).



Vitores tenía en su contra una cadena de inconvenientes; los medios de comunicación mostraban mala predisposición ante los films nacionales (la prensa hacía mucha más publicidad a otros sistemas ópticos que introducían casas como la *Paramount*). Pero a la desconfianza sobre el producto casero ante el extranjero se unía el horror por la innovación o el cambio que amenazaban el *statu quo* del cine "normal", apreciado y disfrutado tal y como era desde su incorporación por los hermanos Lumière a principios de siglo. El público en un periodo nada desdeñable (desde 1923 a 1933) fue reacio a admitir que el nuevo invento del Fonofilm y sistemas análogos pudiera superar al cine mudo, el considerado verdadero séptimo arte.

Ante esta situación arriesgada, los pases con los films de muestra se iban sucediendo en cada plaza con mayor o menor fortuna, ya que dependía del nivel de perfección de la instalación que el propio Vitores conseguía poner en marcha con los sistemas eléctricos. Las críticas también dependían del favor que cada periodista quisiera concederle. En muchas ocasiones las reseñas serán positivas alabando su resultado "Hemos sido invitados a ver y oír varias escenas y fuimos sorprendidos gratamente por la perfecta sincronización del sonido con la acción y por la claridad y limpieza de las voces" *El Sol* (8 de diciembre de 1929). En otros casos, sobre todo por parte de periodistas menos objetivos y con cierto ánimo de ensañamiento, le serán contrarias. Así tenemos el ejemplo que sobre la deficiencia de las voces y la instalación de *El misterio de la Puerta del Sol* le hicieron menoscabando su trabajo. Como novedad el Fonofilm era interesante pero como realidad su valor era escaso "Sea lo que sea la naturaleza del invento, hace el efecto del cine en combinación con un mal gramófono. El gesto está en la pantalla; la voz en otra parte. Puestas las cosas con picardía, el micrófono debiera estar situado detrás de la pantalla y a la altura del centro" *La Voz de Asturias* (19 de febrero de 1929). Vitores se va a quejar, indignado, de la arbitrariedad y la mala fe con que se le juzga en ocasiones en los medios.

La Voz de Asturias cuatro letras que estaba mal colocado el altavoz, que estaba abajo y debía estar detrás de la pantalla para que la voz saliera de la boca y no de abajo, o sino al lado de la pantalla. Este tío no vio más que el Rice Kellog, pues los Westerns estaban tapados como de costumbre y arriba, y por eso se fundaría la Vanguardia en decir que no estaba sincronizado, ya sabe Vd que algunos para darse importancia critican todo y se creen con derecho a hablar sin fijarse lo que dicen.  
Archivo Vitores (4 de febrero de 1929)

La crónica más ambivalente es la que escribe Martínez de la Riva<sup>62</sup> sobre el devenir del cine sonoro y el *Fonofilm* de Vitores. Por un lado da la bienvenida al curioso invento pero a sabiendas que no podrá finalmente desbancar al aparato mudo.

A mí me parece justo para hablar del éxito, sobre todo quienes todavía no podemos tener elementos suficientes de juicio. El film nuevo como toda innovación, ha de tener forzosamente detractores. Por otra parte, quienes tratan de implantarlo, han de ser portadores entusiastas de su éxito. La opinión de todos los países del mundo se inquieta en estos momentos ante las consecuencias y efectos que pueda producir la innovación. De América, como es natural, no vienen más que opiniones entusiastas. El resto del mundo, si exceptuamos Alemania, donde todas las innovaciones e inventos son recogidos para estudiarlos y no discutirlos, se alarma, temeroso de que el *fonofilm* desoriente y confunda el ya encauzado arte cinematográfico, y lo que es más importante, la formidable industria que constituye el cine mudo. Empero, y sea de ello lo que quiera, bueno será reconocer que como experimento curioso,

---

<sup>62</sup> Ver Martínez de la Riva, R. (1928). *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*. Madrid: Mundo Latino.

el cine parlante se impondrá rápidamente y aún constituirá en sus comienzos un espectáculo interesantísimo.

Se equivocan quienes creen que pueda perjudicar en los más mínimo al cinematógrafo del silencio. Tiene éste un arraigo tan extraordinario en el público, que, aparte otras consideraciones de orden artístico, estético y hasta psicológico, será suficiente a señalar el reducido espacio que en la pantalla cabrá, por ahora, a la nueva tendencia.

Saludemos, sin embargo, en el *fonofilm* a uno de los más grandes y trascendentales avances del séptimo arte, que constituye, sin disputa, un triunfo innegable de la ciencia y del arte cinematográfico.

*ABC Blanco y Negro* (28 de octubre de 1928)

En Asturias, plaza fuerte de Vitores, el productor tuvo mejor suerte y las respuestas admirativas le acompañaron. Tras proyectar sus films en el gran Teatro Campoamor de Oviedo, se ofreció en el periódico una crónica completa sobre el funcionamiento de los aparatos empleados, más un comentario en exclusiva del señor F. M. Vitores, representante de esta industria para la región central y norte de España, ofreciendo el productor por vez primera una entrevista para el periódico.

Nos acogió con simpatía y se prestó a darnos toda clase de detalles para que los hiciésemos llegar al público con el fin de que se den cuenta los espectadores de la trascendencia de este invento de tan múltiples posibilidades.(...) Al hacer notar al señor Vitores que en la sesión de la tarde el sonido natural iba acompañado de un zumbido constante; éste nos manifestó que esto era debido a la proximidad de la fábrica de electricidad, que se encuentra al lado del Campoamor y que por inducción produce el ruido que acompañaba a toda la proyección. (...)

Se han hecho varias películas de ambiente asturiano o mejor dicho, en las que se han recogido canciones asturianas, al mismo tiempo que la fisonomía del cantante.

En una de ellas hecha con gaita, ésta apenas si se oye.

Nosotros hemos preguntado al señor Vitores a ¿qué es debido que no se oyesen las notas de la gaita y sólo el "roncón"? y él, nos ha respondido que el micrófono para la impresión de esta clase de película se cuelga, con el fin de amortiguar todo ruido o eliminarlo. Queda por lo tanto el micrófono sobre la cabeza de los cantantes y entonces, se dio el caso de que el "roncón" de la gaita quedó casi rozando el aparato, por lo cual éste recogió más intensamente el sonido bajo de esta parte de la gaita, anulando casi íntegramente los demás. Próximamente la casa española explotadora de esa industria hará una gira por Galicia para recoger las canciones gallegas y quizá se vaya luego a otras provincias para seguir llevando al archivo del cine parlante o mejor, sonoro, toda la gama magnífica de la canción popular.

(...) Hemos considerado oportuno dar a nuestros lectores las fotografías de los aparatos empleados en la producción del fonofilm y al mismo tiempo hemos hablado con el señor Vitores del "Movietón" que explotan en Estados Unidos, la Fox, Warner Brothers, Paramount, Metro Goldwyn, Artistas Unidos, First National, Pictures, Hal Roach, Columbia Pictures y nos ha dicho que Lee de Forest está en trámites con estas casas a las que ha ganado ya en otras ocasiones por la misma causa.

*La Región Oviedo* (20 de febrero de 1929)

Como se puede apreciar, el entrevistado pasa serios problemas para salir airado de dos problemas principales que le plantean; por un lado las señales graves y frecuencias no deseadas que invaden sus proyecciones, segundo otra invasión paralela, la de las compañías de cine acaparando el mercado como ruidosa y molesta competencia.

Vitores conduce en solitario su camioneta de una comarca a otra con los rollos de película, montando y desmontando los sistemas de amplificación y proyección. Tiene que aprender los manejos y funcionamientos de todos los sistemas voltaicos para adaptar el Fonofilm a las cabinas y cableado eléctrico que dispone cada sala. En las provincias se adaptan los teatros incorporando pantallas para tener cines disponibles. Para una persona inválida de un brazo, manca como era su caso, la habilidad y pericia a desarrollar debía incrementarse notablemente. Sabemos por su epistolario que contó por unos días con la ayuda de un ingeniero enviado desde Londres por la British Talking Pictures, lo que nos indica que el montaje del sistema de proyección no era

nada automático. Aunque no supiera inglés Vitores se trasladó a Gran Bretaña para estudiar y saber en primera persona cómo andaba el negocio del nuevo cine parlante.

Yo acabo de llegar de Londres donde fui para comprar un nuevo aparato de proyectar con los últimos adelantos y ver cómo se desarrolla el cine hablado, y he visto que el Cine mudo en aquel país desaparece en dos años a lo sumo, pues casi todos los cines están montando instalaciones en vista de la aceptación de estas películas y que ya no se hacen mudas.

Archivo Vitores (7 agosto de 1929)

Poco a poco en cada *tournee* iba ganando más audiencia: Segovia, Salamanca, Galicia... haciendo gala de una artesanía comercial y cobrando de forma inestable según acordara con los propietarios de los cines o teatros. De todas estas giras hemos encontrado reseñados diversos títulos musicales y actorales como los de Ramper, que tuvieron inmenso éxito, pero se ha hecho imposible encontrar referencias a la proyección de Ramón Gómez de la Serna en sesiones ordinarias.

En los dos años de sesiones variadas que supuso la gira del Fonofilm por España el repertorio se fue haciendo repetitivo, hacía falta más material, las salas demandaban un trabajo mayor, más ambicioso. Por eso Vitores pensó durante el primer semestre de 1929 que lo mejor era sorprender y darle a los medios lo que tanto estaban esperando, así que puso en marcha otra maquinaria, la de la imaginación, para emprender la última aventura de su carrera. El esfuerzo titánico fue organizar un equipo en tiempo récord con profesionales del mundo de la cinematografía española, entre ellos Francisco Elías que venía de trabajar en EEUU, y pensar la confección de un guión original de ficción, concibiendo una trama cinematográfica (no sabemos a cuántas manos) centrada en la Puerta del Sol madrileña.

Unos meses antes y como aperitivo al largo que espera estrenar en la temporada de 1929-1930, Vitores filmaría junto al actor de moda Juan de Orduña<sup>63</sup> y la compañía de María Cañete un cortometraje en bable. El corto reflejaba un fragmento de una obra muy famosa en los escenarios teatrales de aquel momento titulada *Las trece onzas de oro*<sup>64</sup>. Esta obra escénica se representaba en español lo que hace destacable y llamativo el cambio de lengua (que requería a los actores imitar el acento y entonación) quizás como homenaje de Vitores a los paisanos asturianos o como reivindicación de las hablas autonómicas del país. La particularidad de esta escena subvierte en principio la idea de rentabilidad global que garantizaba el castellano. La conversación amorosa que aparece en pantalla sería comprendida a grosso modo por el público general y seguramente en el norte tendría una llamativa atracción en taquilla. La trama argumental giraba entorno a un triángulo amoroso formado por un matrimonio apañado y un joven, disputándose Don Pachín (el indiano mayor y rico) y Ramoncín (el campesino) a la misma joven. La historia se sitúa en las montañas donde por lo general era típico que se diera en una aldea del Principado el recurso al personaje americano venido de ultramar, el labriego ambicioso y la inquietud por emigrar. El rodaje fue un obsequio que Orduña ofreció a Vitores para agradecerle la

---

<sup>63</sup> Cuatro años antes Orduña había saltado al estrellato en la gran pantalla, particularmente de la mano de *Boy* (Benito Perojo 1926), y en *Estudiantes y modistillas* primer film del periodista J. A. Cabero. La fama del actor pervivirá a lo largo de las décadas, ya convertido a director, Juan de Orduña es icono imprescindible para conocer el recorrido y evolución del cine español. Ver la tesis y el libro de Nieto Jiménez, R. (2014). *Juan de Orduña: cincuenta años de cine español, 1924-1974*. Santander: Shangrila

<sup>64</sup> La obra teatral fue estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 15 de junio de 1929, el mismo año que Vitores rueda, entre octubre y noviembre su primer largo sonificado. El guión de Margarita Robles y Gonzalo Delgrás se encuentra en una versión que remodelaron más tarde entre los fondos de FE.

destacada apuesta que le reservaba en *El misterio*, destacándolo como actor principal y pagándole generosamente más que a ningún otro actor. Para ello Vitores rueda en época estival, pensando de cara a la nueva temporada que presentaría promocionando los éxitos del actor y aprovechando que Orduña se encontraba activo en los teatros de Madrid.

De la película *Las trece onzas de oro* se encuentra un fragmento de 4 min en Filmoteca Española (B-696). A este legado hay que sumar el que en agosto de 2018 incorporo personalmente al CCR donando al Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca Española nuevas tiras de celuloide, quedando en depósito de fondos especiales de nitrato. Los fotogramas AGFA y KODAK de 1928-1929 fueron descubiertos y rescatados de la vivienda de Vitores por la autora de esta tesis dentro de la página número 406 de un libro copiador de cartas aparentemente vacío. El tomo se encontraba junto a otros enseres en un viejo baúl abandonado, entre las finas hojas blancas se transparentaban fotogramas solitarios, ninguna inscripción ni otro dato en la libreta, a parte de unos dibujos infantiles en la cubierta que pertenecerían a la hija de Vitores seguramente. La sorpresa fue descubrir que una de las tiras era un revelado en tonos amarillos perfectamente conservados de este cortometraje, que sepamos el único corto de ficción que rodó Vitores. También se encontraron en ese mismo libro fotogramas atribuidos a Elvira de Amaya y una secuencia de dos mujeres recitando, cantando o ensayando sentadas en una mesa, aún por identificar<sup>65</sup>.



Fotogramas del film *Las trece onzas de oro*, hallados por Alicia Grueso Hierro el 16 de agosto de 2018 en la casa vieja de los Vitores, Belorado, Burgos.

La mayor parte de los cortometrajes musicales y parlantes que el autor rodó entre 1928 y 1929 fueron planeados aprovechando que en esos momentos el ambiente teatral era efervescente. En el caso de caricatos o comediantes provenían de representaciones escénicas que ya eran consumidas por parte del público general con éxito de taquilla, algunas de ellas como *Las trece onzas* eran repuestas al poco de

<sup>65</sup> La información sobre los nuevos fotogramas hallados será ofrecida y detallada en un artículo próximo de la autora.

estrenarse en los teatros. Para asegurarse una continuidad de audiencia e ingresos, los empresarios cinematográficos, entre ellos Vitores, creyeron conveniente fijar en película algunas de estas prometedoras y aclamadas obras<sup>66</sup>, inmortalizando la música, la voz y las figuras de su tiempo. Feliz coincidencia la de las artes escénicas y el cinema que construían un puente artístico entre formatos, traduciendo las obras de los autores, actores, dramaturgos y músicos a películas cinematográficas. Gracias a estas colaboraciones sabemos cómo pudieron ser sus protagonistas en vivo, inmortalizados para siempre gracias a la gran pantalla.



Fotogramas Fonofilm atribuidos a Elvira de Amaya, rescatados por Alicia Grueso Hierro el 16 de agosto de 2018 en la casa vieja de los Vitores en Belorado, Burgos.

De las mujeres que se encuentran entre el repertorio rodado por Vitores, se encuentran las canzonistas (o canzonetistas) Nita Solbes, presente en las revistas de la época como *Eco Artístico* donde la vemos anunciada entre la multitud de nuevas tiples y cupletistas. Más destacada y con títulos importantes como *La última cita* (1930) film con elenco español de Gaumont, se presentaba Elvira de Amaya, de la que se habla como "La futura vedette de la pantalla" así la describían en *Popular Film*. A los cuatro números cantados y registrados por el Fonofilm de Amaya habría que sumar una larga lista de canciones interpretadas en el teatro, vestida con trajes exhuberantes o a lo *garçon* de la época. Raquel Meller o Concha Piquer fueron las representantes de la canción más demandadas, máximos iconos musicales en su tiempo, esta última fue proyectada por el Fonofilm de Vitores gracias a tener en el repertorio los cortos pioneros de Lee de Forest, lo veremos más adelante.

Del metraje femenino cabe destacar a Irene López Heredia, gran dama y actriz teatral del primer tercio del s.XX. El film que rodó con Vitores fue una obra exitosa de los hermanos Álvarez Quintero, *Amores y Amoríos* (1908) que había sido estrenada con María Guerrero de protagonista, y en 1929 se repuso en el Teatro Infanta Isabel de Madrid esta vez con López de Heredia al frente del reparto. La actriz tuvo una variada y fecunda trayectoria interpretando obras de vanguardia de dramaturgos como Cocteau, Pirandello, Jacinto Benavente, Bernard Shaw u Oscar Wilde. En Mérida representó la *Orestíada* de Esquilo, y antes de su muerte en los años '60 actuó junto a

---

<sup>66</sup> Fue el caso de la ópera *Marina*, de Emilio Arrieta, que Vitores y sus socios de la Hispano de Forest Fonofilms estuvieron planeando rodar. La idea era traspasar *Marina* la primera zarzuela completa musical, en un film sonoro.

Nuria Espert. Su obra en cine se cuenta en menos títulos, apenas seis desde 1917 a 1959, siendo la de Vitores seguramente su primera grabación sonora filmada.

Por ser un malabarista entre varios oficios a priori diferentes; la gestión, la difusión, la didáctica, la innovación, la labor comercial unida a la tecnológica y más aún, creativa, Vitores se convierte en una especie de gestor contemporáneo a nuestros ojos. Su faceta vital será la de un trabajador pluriempleado, arriesgando el todo por el todo al llevar a cabo una intuición, la del cine parlante, con la ilusión de prosperar y conseguir éxito económico. Vitores no cesó en su empeño y luchó para construir una incipiente red nacional controlada por él y sus socios, que monopolizara la producción del próximo cine español. Con la salud mermada, los fracasos personales y profesionales harán mella de forma irremediable y Vitores tendrá que abandonar el negocio rota la confianza entre sus amigos y socios. La última lucha solitaria la lidará en los años (1931-1935), contra una enfermedad silenciosa que, poco a poco, le irá debilitando. La trayectoria laboral de Vitores fue una batalla contrarreloj ante la imposición de la industria norteamericana que ya implantaba su dominio en las salas cinematográficas, en detrimento del sistema De Forest del que era responsable en España. A partir de entonces un declive anímico, económico y sobre todo de salud comienza a hacer acto de presencia. En las cartas explica su estado de salud crítico.

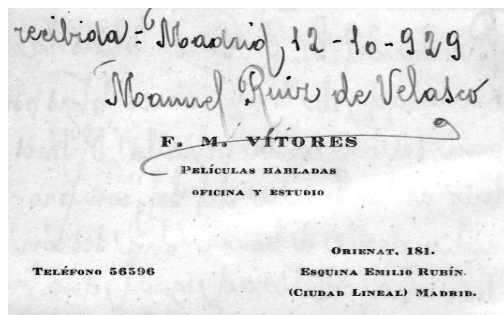
Yo ayer me volvieron a ver con los rayos X y me dicen es cosa de mucho tiempo de régimen alimenticio, y esto con andar de fondas se da de patadas, así que yo tenía pensado hacer una tournée por Asturias y norte (...) Pero si sigo perdiendo peso y fuerzas a pesar de cambio de plantas, medicinas e inyecciones, no sé si opte por irme a Belorado, pues de no poder trabajar, allí tengo menos gastos.

Recibí tu carta 17 del corriente a la que te contesto un poco deprimido de ánimo pues como yo no mejoraba ni ganaba de peso, más al contrario, hoy y a instancias más como ya me habían visto con rayos X estómago y vientre, me vieron con rectoscopia y me salen que tengo que operarme, que tengo pólipos y no se qué más en el recto, no vaya a ser maligno más adelante y no haya tiempo o sea cáncer.

En 1931 cesa en su empeño profesional, teniendo el productor que desprenderse de sus cintas, del estudio y de la maquinaria adquirida. Así se aparta de toda actividad en el cine, aunque empiece a pensar en otros negocios factibles (como el de las cámaras frigoríficas, otra innovación tecnológica de la época). Vitores fallece pocos años más tarde, sufriendo un agravamiento que le postró en cama por el cáncer estomacal. La lápida original se encontraba arrinconada contra la pared, en la casa vieja de la familia. Cuando la autora de esta tesis dio la vuelta al pesado marmol en verano de 2018 se descubrió la misma y la fecha de su entierro, el 18 de junio de 1935. Hoy en día reposan sus restos en el panteón familiar de los Vitores, en Belorado.



Lápida original de Feliciano Manuel Vitores y Puras, Belorado, Burgos.



Tarjetas comerciales personales F. M. Vitores y de la Hispano de Forest. Archivo Vitores. Filmoteca Española

El legado de la empresa Hispano de Forest Fonofilms se encuentra custodiado en Filmoteca Española en un compendio de casi 400 cartas adquiridas por el CCR (Centro de Conservación y Restauración) en 1994. Estas se encontraban en la casa vieja de Feliciano Vitores en el pueblo de Belorado (Burgos) y corresponden a su intercambio epistolar, profesional y personal del productor con empresarios y amigos durante casi seis años. En el año 2019 a través de una adquisición personal de la autora de esta tesis, se unió al patrimonio de Filmoteca Española una carta norarial de la compañía en la que se dan poderes para litigar en contra de la Paramount y la Fox, por los derechos de explotación y rodaje de cine hablado en la península.

Gracias a este legado podemos estudiar la historia del cine sonoro primitivo a través de sus socios, casas comerciales y agencias que componían el negocio cinematográfico en España desde 1927 hasta casi el inicio de la Guerra Civil. Etapa esta que comprende los cambios políticos del régimen totalitario con Primo de Rivera gobernando con el partido único Unión Patriótica bajo el beneplácito de Alfonso XIII, hasta el advenimiento de la II República, en 1931. Todo bajo el prisma personal y epistolar de los responsables del negocio cinematográfico, hombres de industria no necesariamente creativos o artistas de la pantalla, que luchaban por controlar el mercado.

Los años '20 del siglo XX fueron protagonistas del cambio tecnológico que permitió registrar el audio directamente sobre celuloide. Anteriormente el cine mudo se había servido de diferentes ingenios para crear una ilusión de sincronismo con el acompañamiento mediante orquestas en vivo, explicadores y discos de gramófonos. Pero la nueva ola industrial y estética que invade Europa a finales de los años veinte despunta en el terreno cinematográfico gracias a avances innovadores científicos<sup>67</sup>. Destacados inventores desarrollan sistemas de transferencia lumínica a otras señales, entre la energía eléctrica y la vibración sonora. El Phonofilm creado por Alexander Lee de Forest en Nueva York, fue un invento especialmente adaptado para este propósito; convertir la señal eléctrica a vibración sónica y estas en impresión óptica sobre cinta fotosensible.

<sup>67</sup> El cine como herramienta de cambio tecnológico pasó en un corto periodo por diversas fases históricas, una evolución del séptimo arte que contó con hombres de negocio e ingenieros tales como Thomas Alva Edison, los hermanos Lumière, Léon Gaumont, Lee de Forest o Herbert T. Kalmus, entre otros.



Pero la novedad tardó poco en ser desarrollada igualmente a imitación de otros inventores que antes y a la par que De Forest trabajaban en la misma vía. Rápidamente el Phonofilm fue epatado por mecanismos similares, lo que llevó al inventor norteamericano a fijarse en otros mercados para relanzar su producto. Con las giras de Lee de Forest por diferentes países europeos, en viajes de promoción, (sobre todo en aquellos países Europeos en los que el autoritarismo<sup>68</sup> irrumpía) la egemonía militar en el poder debía ser respaldada por mítines exaltantes que convencieran al pueblo de la actuación, como en países mediterráneos como Italia. El Phonofilm se incorporó a España en el año de 1927, consiguiendo comprarlo un contunaz empresario, Feliciano Vitores, que junto a Enrique Urazandi puso la cantidad completa para formar sociedad.

Ante el previsible momento de auge por el nuevo negocio fílmico que se avecinaba, y gracias en parte a las perspectivas inducidas por la prensa internacional, tres empresarios, Feliciano Manuel Vitores y Puras, Agustín Bellapart Fernández y Enrique Urazandi Castaños se lanzan a la utopía del sonido, invirtiendo su patrimonio y economía<sup>69</sup> para apostar por el cine hablado. Vitores, como hemos comentado, abandona su trabajo de empresario ultramar armamentístico y de café liofilizado trasladándose a Madrid. De Bellapart mercader de clase adinerada gracias a su mujer no hemos podido averiguar más datos ni biografía, al igual que Urazandi, negociante cubano-español afincado como Bellapart en Barcelona. El 28 de junio 1927 los tres amigos se unen para formar una sociedad anónima denominada Hispano de Forest Fonofilms S.A, constituyéndose definitivamente redactados los estatutos el 23 de septiembre de ese año. El transpaso completo de los derechos sobre el Phonofilm se produjo en Madrid en la oficina de Registro Industrial, y en Barcelona, Vitores y Urazandi compran los aparatos de rodaje a través de un apoderado de De Forest, Arno Merkel. Con este trámite finalizó la adquisición por parte de la Hispano de Forest de un set básico de elementos para rodar, complementos y cintas así como los derechos de explotación mediante patente.

Desde entonces F. M Vitores y sus socios dueños del Fonofilm (acrónimo español del Phonofilm), comenzarían una carrera contrarreloj para instaurar el cine hablado en nuestro país, gracias a la compra de unas patentes que, pensaban, les asegurarían dominar el mercado del nuevo cine en la península.

(...) existían dos tipos de patentes: la "patente de invención" que registraba una novedad industrial no sólo en el país en el que se solicitaba, sino en todo el mundo, y la "patente de introducción" que tenía como referencia una patente concedida en otro país y se registraba para poder explotarla económicamente. Esta siempre tenía que ir acompañada de su patente de invención; es decir, que sólo el dueño de la patente original o alguien a quien le hubiesen cedido los derechos podía registrarla. (Cerdán, 1994, p. 59)

Las siete patentes cedidas por De Forest las tenía en su poder la entidad dirigida por Vitores, pero éstas finalmente trajeron más quebraderos de cabeza que ventajas, ya que la ley industrial que lo regulaba en España varió esos años. Con el cambio que

---

<sup>68</sup> En países de corte fascista, el Phonofilm se empleó como herramienta política eficaz de propaganda y exaltación patriótica. Así ocurrió en Italia con Benito Mussolini, quien fue registrado emitiendo un discurso ante el pueblo.

<sup>69</sup> "El capital inicial fue de ciento cincuenta mil pesetas, representado por ciento cincuenta acciones nominativas que se dividían en tres partes iguales, si bien solo Bellapart puso el dinero en efectivo ya que tanto Vitores como Urazandi abonaron el importe que proporcionalmente les correspondió aportando los derechos de explotación de las patentes que les pertenecían pro indiviso". (Colorado, 1996, p.68)

introdujo Primo de Rivera se permitió que las casas extranjeras comercializaran sus películas con cualquier sistema de sonido óptico, a la par que se intentaba proteger e impulsar a la cinematografía española.

En aquellos años (1927-1929) Lee de Forest y la Hispano de Forest litigaron desde EEUU y España, en sus respectivos territorios, con varias compañías como la Fox o Paramount en los que sistemas de captación de sonido sobre celuloide eran competencia directa, pleitos que finalmente fueron resueltos a favor de estas. El Phonofilm se anunciaba en la prensa internacional norteamericana y española intentando ser la forma predominante de sonorización cinematográfica, ambición frustrada al poco por otros sistemas como el Movieton, que ganarían los derechos de comercialización. El capital inversor de compañías como Wester Electric o Warner fueron más poderosos y ganaron los juicios en EEUU ante Lee de Forest, repercutiendo en el desarrollo de la Hispano de Forest Fonofilms, que comenzó a quebrar como concesionario de creación de películas sonoras en la península ibérica. Pero la expectativa empresarial en los inicios prometía otro desarrollo completamente distinto, las perspectivas de crecimiento y control de un mercado global se abrían como posibilidades para el Fonofilm.

Así, el primer paso fue fijar la residencia y laboratorio de la nueva empresa. Desde Madrid y Barcelona la sociedad Hispano de Forest fija oficina, estudio y casas en el caso de Vitores en el barrio de Ciudad Lineal (Oriental 181), mudándose posteriormente a Ventas (Juan Aguilar 4), y Malasaña (San Roque 4). Los socios de Barcelona se ubican en el Paseo de Gracia 56, (con sedes en Avignó 52, Anselmo Clavé 25, Aribau 179 y Belén 53).



Imagen de membrete del Cinefón en carta de empresa. Legado Vitores

En el nuevo cine sonoro los platós salas y estudios de grabación tuvieron que ser adaptados para la nueva era de ecos, ruidos y reverberaciones. Los mínimos golpes, chasquidos o murmullos proferidos se colaban en las grabaciones, con lo que había que forrar de un blindaje acústico el espacio interior, el set de rodaje. Las lámparas voltaicas utilizadas para iluminar en el cine mudo ya no eran válidas; "Es curioso también que hasta ha sido necesario cambiar el sistema de iluminación de la escena, porque los poderosos reflectores que antes empleaban provistos de arco voltaico, con su correspondiente y clásico chisporroteo, que sería impresionado por los sensibles micrófonos, han tenido que ceder su lugar a lámparas perfeccionadas del tipo incandescente al vacío, completamente silenciosas" se decía en el *Popular Film* (30 de noviembre de 1929).

También en este periódico se cuenta que el estudio de la Hispano de Forest Fonofilms contaba con cámaras escénicas para trabajar conjunta o separadamente, con espacio para decorados de interior y para los músicos, como también se aseguraba que poseían las instalaciones eléctricas suficientes, con gruesas cortinas para absorber los sonidos (8 de noviembre de 1928, p.13). El estudio de la Hispano de Forest Fonofilm se encontraba ubicado en el centro de Barcelona;

Se ha constituido en nuestra ciudad una nueva sociedad que se dedicará a la edición de películas, a cuyo efecto ha adquirido el edificio de la calle de Aviño, en el cual estuvo instalada hasta hace poco la Recaudación de Contribuciones, donde se trabaja activamente en estos momentos en el montaje de la galería y demás dependencias necesarias para poder realizar felizmente la edición de películas cinematográficas.

Podemos adelantar que a las primeras cintas que serán editadas se les aplicará el procedimiento Phono-Film De Forest, a cuyo efecto han quedado ya instaladas en dicho local las oficinas de la Hispano de Forest Phono-film.

*La Vanguardia* (28 de enero de 1928)

En el largometraje *El misterio de la Puerta del Sol* un cartel indicando "Silencio, un estornudo cuesta a la compañía 1000 pesetas" sirve para avisarnos del precio que suponía emitir un ruido indeseado dentro del plató de rodaje. Y no era exagerado, en las crónicas se enumera que los cimientos del escenario eran de cemento armado, y que este tenía una capa de caucho, en derredor del edificio se abrían trincheras de veinte pies de profundidad para impedir la repercusión de los ruidos y sacudidas del exterior. La madera que se empleaba debía de secarse para no tener resina, ya que esta era conductora de electricidad y podía originar vibraciones...además el piso debía de estar preparado para amortiguar el eco de los pasos con un entarimado especial, y las paredes guarnecidas de contraplaqué y de materiales insensibles a los sonidos, tal como el *celotex*, «negro sonoro» y el corcho comprimido, para mayor seguridad.

El fonofilm presenta infinitas dificultades para su preparación. Obras complicadísimas se han debido efectuar en los estudios. Se han debido tapizar y acolchar los muros de las enormes galerías, aislándolas materialmente del mundanal ruido. El trabajo debe realizarse en medio de un silencio absoluto. Hasta el rumor de las cámaras ha debido acallarse. Un verdadero triunfo de los expertos en acústica que han llevado casi a la perfección la aislación de locales y dado con numerosas materias insonoras.

*Caras y Caretas* Buenos Aires (31 de agosto de 1929)

En este difícil panorama se gestiona la Hispano de Forest con un agitado rendimiento desigual. Al pasar los meses comienzan los tiras y aflojas personales, desconfianzas, recelos entre ellos, así como querellas hacia el resto de compañías. Los cimientos de la sociedad se diluyen al dividirse en zonas de distribución geográficas autónomas, de

tal modo que reparten el territorio en tres áreas de explotación; para Feliciano corresponderá el centro y norte de la península, que incluía Castilla, Madrid, Zaragoza, Galicia, Asturias, Cantabria y País Vasco. Para Urazandi las zonas de Baleares, Levante, Murcia, Teruel, Tarragona, Barcelona y a Agustín Bellapart le corresponderán Lérida, Gerona, Huesca, Extremadura, Andalucía, Canarias y colonias del norte de África.

La entidad Hispano de Forest se nombró indistintamente para los medios *Cinefón* para su publicidad comercial, como rezaban en su rótulo "maravilla cinematográfica".

En 1929, la Sociedad pasa grandes apuros entre tiras y aflojas de sus integrantes. Rota la confianza entre ellos la empresa se hace difícil de afianzar, añadidos a los difíciles momentos en un negocio económico que veían poco a poco escapárseles de las manos. La competencia extranjera por el dominio del mercado era feroz y la Hispano pronto se quiebra, teniendo que liquidar sus materiales de estudio en 1931, vendiéndolos al mejor postor.

Lee de Forest cedió todos los derechos sobre el territorio peninsular a un mal avenida trío formado por Feliciano Vitores, Enrique Urazandi y Agustín Bellapart. La heterodoxia de sus métodos, tanto en lo que se refiere a la estructura organizativa de su empresa como en la forma de darse a conocer, contravino de largo la lógica manifiesta por la que quienes debían mostrar un mayor interés en que las cosas transcurrieran por cauces modélicos acabaron convirtiendo su de por sí tortuoso camino en un auténtico calvario. Esos comportamientos anómalos desde cualquier óptica empresarial resultaron claves en el desastre, por cuanto cercenaron sus limitadas posibilidades de asentamiento dentro del mercado. Al flaquear las fuentes tradicionales de ingresos (taquillajes y ventas al exterior), afloraron de inmediato las disputas entre sus miembros a causa del caótico estado de los balances, las demoras en los preceptivos depósitos del capital, los extraños amasijos contables, las crecientes deudas impagadas o el cruce de acusaciones vertidas por ocasionales desfalcos.  
(Colorado, 1996)

Las demás compañías extranjeras alardeaban de ser poseedoras de la última tecnología de audio sobre celuloide, una apropiación que se afianzó y que llegaría firme para quedarse. Las marcas que no siguieron los patrones de producción *standars* vieron quebrar sus empresas, entre ellas la de la Hispano. Así, la ruina comercial no fue tan solo a consecuencia de una mala gestión, que también, sino que estuvo relacionada con factores capitalistas más grandes que ellos. Estos factores barrieron con el empeño y la dedicación de implantar, unilateralmente, la marca *Cinefón*, pretensión que incluía copar el mercado del cine sonoro hispano<sup>70</sup>.

El declive de la empresa Hispano de Forest Fonofilm (o *Cinefón* como se llamó indistintamente), tuvo que ver fundamentalmente con tres problemas;

- la competitividad de otras *majors* angloparlantes que promocionaban el mismo producto, el cine sincronizado.
- la mala prevención del Gobierno central, quien no estimuló ni incentivó económicamente con ayudas públicas al sector.
- la desorganización de la propia industria autóctona, que gastaba más energía en cargar tintas contra el exterior que no en solucionar sus propias desavenencias internas.

---

<sup>70</sup> El cortometraje de Ramón podría haber sido una de las mejores bazas de este nuevo cine español naciente, más radiante y más inteligente al emplear personajes como él de vanguardia, que por entonces ningún otro mercado podía imaginarse rentable, ni siquiera en EEUU con el idolatrado Chaplin o Mary Pickford.

En 1928 ya están definitivamente los primeros sistemas de cine sonoro: el «sound-on-film» (sonido óptico) de Movietone (patente de la empresa de base telefónica Wester Electric, filial de la ATT), el Photophone (patente de la empresa radiofónica RCA), y un poco después el sistema alemán Tobis Klangfilm (patente de las empresas eléctricas AEG y Siemens). (Palacios, M. y Santos, P. 1995, p. 328)

Fue la avalancha de estas compañías las que desbancaron el producto, ya que impusieron una forma de proyección con protocolos de producción distintos.

Las patentes que supuestamente protegían los intereses de la Hispano y el Fonofilm, y que fueron adquiridas por Feliciano Vitores ante notario, no tuvieron a nivel legal el poder que se esperó de ellas. Pese a las demandas y juicios que habían interpuesto para frenar los intereses de sus competidores, la empresa declinó sus fuerzas y Feliciano Vitores vio escapar la gran oportunidad de controlar y producir en exclusividad películas sonoras en la península, una ilusión que por un momento, le perteneció idealmente.

En la primera temporada del negocio, Vitores volcó mucha energía en intercambiar con la Argentina American Fonofilms sus cortos, consiguiendo un traslado de paquetes de un lado al otro del atlántico. Operación que se saldó con envíos desde Buenos Aires de cintas con sonido mal impresionado y un problema en la aduana del que nadie se encargó, teniendo Feliciano que correr con los gastos. Su amigo Antonín Lucendo, a quien se le había encomendado revisar al otro lado del Atlántico las películas porteñas y recomendar cual o no merecía la pena, le escribe en abril de 1929; "Me doy cuenta que todo esto es para ti una pérdida pues tus gastos son grandes, pero da la casualidad que has dado con gente tan poco atenta que no responden al sacrificio que tú haces". Pese a que el gerente de la sucursal argentina, el político Sr. Naón, tuviera buenas intenciones y planeara un intercambio con Vitores, las transacciones no tuvieron el éxito esperado. Hecho que repercutiría directamente en el fracaso de los cortos enviados a ultramar, provocando que la exhibición de Ramón a través de la pantalla, no se exportara con éxito más allá de España.

Entre los cortos<sup>71</sup> proyectados por Vitores en la época de 1927 hasta 1929, (se cuentan más de un centenar entre los propios y los provenientes de Inglaterra, EEUU, Francia, Argentina o México). En ellos encontramos una lista heterogénea tanto de fragmentos musicales, como de documentos folclóricos, discursos, gags circenses o títulos varios.

Los cortometrajes eran la forma más económica de empezar a distribuir el negocio pues según J. P. Perucha (1995) realizar esta clase de películas no requería de infraestructura industrial significativa, solo disponer de tomavistas, celuloide y laboratorio, aunque la inversión financiera sí fuera a fin de cuentas una sangría para los socios de la Hispano, quienes tenían que hacerse cargo de pagar a los actores, convocar gestores y abogados etc. Las ventajas que daba el formato corto podían ser no obstante claves para el éxito pues ofrecían versatilidad, podrían exhibirse intercambiadas con más repertorios y exportarse a América. "Estas cintas cumplían una triple y no desdeñable función: asegurar una mínima presencia autóctona en las pantallas nacionales, posibilitar una embrionaria tesorería mediante su distribución o

---

<sup>71</sup> La mayoría de ellos se consideran cortos perdidos o no localizados, no obstante en los últimos años se han catalogado algunos títulos no registrados, quedando en custodia de diferentes Filmotecas.

venta al extranjero, a las nacientes empresas productoras y formar un mínimo elenco de operadores cinematográficos (...)"<sup>72</sup>.

El 15 de noviembre de 1928 el productor escribe; "yo hoy voy a buscar un agente que me busque algún artista, iré yo a ver a Ramper a ver qué me dice". Son famosos los cuentos que Vitores rodó con el payaso Ramper (Ramón Álvarez Escudero), aunque no se han conservado. Según Fernández Cuenca (1950) fueron grabados en su estudio de Madrid y sus títulos aunque no haya más referencias que el recuerdo que le transmitieron oralmente algunos testigos fueron *Cuando fui león*, *En confesionario*, *Va usted en punto con el barco*<sup>73</sup>. En el epistolario de la empresa encontramos referencias a esos rodajes con las dificultades que encontraba al realizarlos, según escribe Vitores a su socio Bellapart.

Hoy impresioné cantos Asturianos y ayer con la mala pata de siempre llegado una rondalla con cantadores y bailadores Aragoneses Chacón de Jefe, se nubló el Sol y no se pudo trabajar, a ver si vienen mañana, también creo trabajé Ramper pero debía haber venido hoy y no lo ha hecho, haré algún otro número.

Archivo Vitores (26 de noviembre de 1928)

También se había planteado un cuarto film cómico de Ramper en un juzgado que finalmente no pudo realizarse. En carta de Vitores a Nebreda explicas sus propósitos.

Yo he fonofilmado dos números de Jota con rondalla que están bien cantados; Chacon un número de rondalla, dos cuentos baturros, tres de canto flamenco, dos de cantos Asturianos y tres de cuentos por Ramper todo ello está bien pero algunos otros salieron mal por una cosa u otra. Tengo pendiente un numerito que representa un Juzgado y es cómico pero no sé si lo haré al fin por tiempo y fondos, que de las dos cosas estoy escaso. Un día de estos vendrá el del Cine Avenida para ver los nuevos números, ya hubiera venido hace días pero le avisé aguardase para que viese los números de Ramper.

Archivo Vitores (13 de diciembre de 1928)

Tenemos referencia exacta del número de pies filmados a Ramper y del precio de coste "Respecto a los números de Ramper son 1060 pies y ya le dije su importe es el de 210.40 Dollars" Archivo Vitores (4 de febrero de 1929). Darían unos 12 minutos de rollo, que divididos en tres escenas serían cuatro minutos de cortos cada una. Los números de Ramper fueron de lo más exitoso para el Fonofilm según Vitores.

De precio tomando dos copias de cada número se las daré a 10 centavos los de Ramper, ya le tengo dicho no tengo nada firmado y creo sostenga su palabra de ayudar cuando se empieza al ver que mucho no podía pagar, de ser así, se los daré a diez centavos también y para que desde luego pueda Vd disponer de estos números, se lo puedo dar si se le ocurriese cambiar por alguna cosa como la de Amor y Amoríos. Yo le devuelvo a Vd la mitad del precio y los retiraría de cartel al tener que retirarlos yo. Me parece es cosa conveniente para V. y lo hago porque es lo de más cartel de Fonofilms, por el nombre y que además de ser hablado y de risa está muy bien de sonido, pues se oye el ruido que da el dejar el sombrero encima de la mesa, claro que fijándose y en sala chica, pero comprenderá el ruido no es fuerte, de todo ya lo vería V, pues como el rojo de su traje da negro y no quiso cambiar tiene poca vistosidad en fondo negro.

Archivo Vitores (31 de diciembre de 1928).

<sup>72</sup> Perucha, J. P (1995). Narración de un aciago destino (1896-1930), en *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra. p. 19.

<sup>73</sup> En el hotel de Vitores en la Ciudad Lineal, manejando la cámara Manuel Marín y registrando el sonido el propio Vitores, se rodaron en la primavera de 1929 dos series de cintas cortas; intervenía en una de ellas la rondalla aragonesa Los Ramírez con sus recitales de cuentos baturros y las actuaciones del «Tío Matraco» excelente cantador de jotas; la otra estaba a cargo del popular caricato «Ramper», que narraba con peculiar estilo algunos cuentos de su repertorio: «Cuando fui León», «En confesionario», «Va usted en punto con el Banco». (Fernández Cuenca, 1950)



Imagen de Ramper unida a la del Fonofilm. *La Región* (20 de febrero de 1929)

Tenemos también constancia que Vitores estuvo en trámite con dramaturgos como los hermanos Álvarez Quintero, de los que iba a sacar un "juguete" según el propio productor, finalmente frustrado "los Quinteros están conformes en hacerme algo para fonofilms, que me dirán día y hora para ponernos de acuerdo y darles datos. Veremos cómo salen en precio aunque les habló un amigo de Serafín..". El actor Casimiro Ortas fue otro de los protagonistas con el que Vitores litigó con su representante por el desorbitado precio que exigía su participación no debutó en el Fonofilm.

De Ortas me dijo no conocía pero que en cuestión financiera nos arreglaríamos de cualquier modo, que lo que deseaba era verlo, tuve que trabajar mucho para poder montar su máquina que le compré pues andaba mal, y tuve que adaptarla para lámpara incandescente. Por fin anoche le di una representación que al parecer le gustó, vino con otro y me salió era su Gerente y con él podría tratar por lo que me parece no haré nada y si pagando hay dificultades gracias y que trabajen como se debe y someterse a pruebas no es fácil.  
 Archivo Vitores (15 de noviembre de 1928)

Otros cantantes sí lo hicieron, como Pepe Marchena (en una de sus primeras apariciones), actores y actrices como Irene López de Heredia, Roberto Samsó, la música folclórica con jotas Aragonesas, cuentos de Chacón, Canciones Asturianas, Gallegas, solos de Dulzainas, una aparición de Nita Solbes, y sobre todo la flamante cancionista Elvira de Amaya se prestaron antes las cámaras del Fonofilm en España.

En el boletín oficial de la provincia de Santander nº 5 (11 de enero de 1929), el gobernador civil Andrés Saliquet autoriza la proyección de las siguientes películas F. M Vitores; «El poeta», «Ay, ay, ay», «El sepulturero», «Flor de olvido, hermano», «Cuentos baturros», «Rondalla aragonesa», «Jota aragonesa», «Canciones asturianas» y «Canciones andaluzas».

De la extensa lista de pequeños films de Vitores cabe citar en primer lugar el fallido intento de rodar al rey Alfonso XIII. Este no accederá, pese a estar muy interesado en el Fonofilm tal y como demostró desde que el 27 de septiembre de 1927, Feliciano Vitores le ofrece una proyección privada en el Palacio de Oriente de Madrid. La exhibición que recibió grandes elogios por parte de la familia real, no consiguió por el

contrario lograr patrocinio ni mecenadgo por parte del Rey para su continuidad.<sup>74</sup>

La Sociedad Anónima "Hispano de Forest Fonofilms", poseedora de las patentes para poder explotar en España y Portugal este prodigioso invento, decidió ante insistentes requerimientos del Ateneo de Madrid, hacer en sus salones alguna demostración de este nuevo aparato, llamado a producir una verdadera revolución en el mundo cinematográfico.

La fecha de esa demostración en el Ateneo está señalada para hoy martes, de siete a nueve de la noche, acto al que la Hispano de Forest Fonofilms y la junta directiva del Ateneo, habían invitado a la Familia Real y otras distinguidas personalidades.

Nuestro Monarca indicó el deseo de presenciar una de esas pruebas en el Palacio Real y la Sociedad mencionada, considerándolo como un alto honor que la Real familia les dispensaba, desmontó el aparato que ya se había instalado en los salones del Ateneo, y lo trasladó a Palacio, donde los Reyes tuvieron ocasión de presenciar en la noche del domingo, la primera prueba del famoso "Fonofilms".

S. M. el Rey y el Príncipe de Asturias, hicieron grandes elogios del aparato y de la suma perfección con que se desarrolla la película hablada, felicitando efusivamente a la Sociedad Hispano de Forest Fonofilms, a quien auguró grandes éxitos.

Luego conversó muy afablemente Su Majestad el Rey con el joven gerente de la sociedad indicada, nuestro paisano don Feliciano Manuel Vitores Puras, quien le explicó detalladamente cuantos mecanismos encierra el aparato, para lograr una sincronización perfecta, detalles que interesaron mucho a S. M.

Ayer lunes, se hicieron nuevas demostraciones ante los Reyes y familia Real, con el mismo éxito, y esta noche como antes decimos, tendrán lugar en los salones del Ateneo.

Se hacen gestiones para que, si ello es posible, dentro de este mismo mes pueda ser conocido en Burgos este aparato.

*Diario de Burgos* (4 de octubre de 1927)

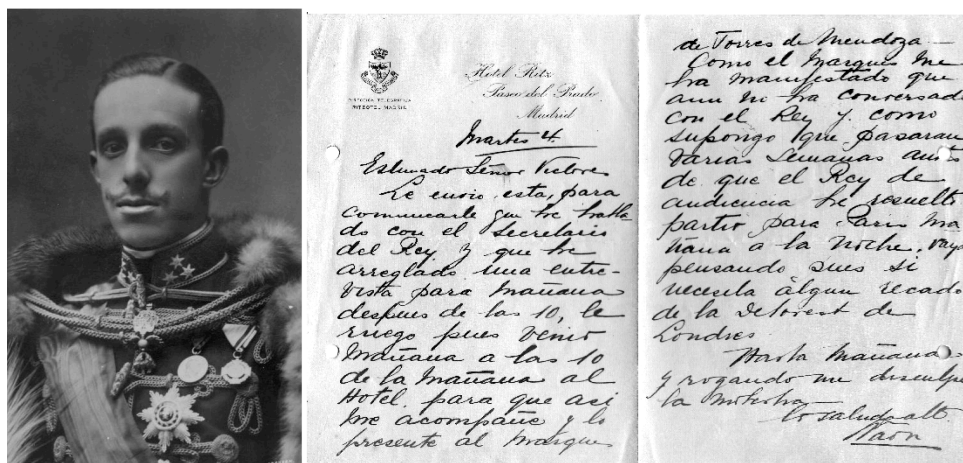


Imagen de Alfonso XIII, ca.1907. Nota del ministro argentino R. Naón a Feliciano M. Vitores para tratar de concertar una cita con el Rey (s/f)

El Rey Alfonso XIII no apoyará a Vitores pero actuará más tarde ante las cámaras ofreciendo un discurso en Estados Unidos en una toma sonora ofrecida a la Fox. También se animará al almirante Juan Bautista Aznar, último ministro del Consejo de Gobierno antes del advenimiento de la República, a proclamar unas palabras en un inglés amateur esta vez también con el sistema Movietone.

Vitores conseguirá grabar, pese a todo, dos tomas diferentes al presidente del gobierno, Miguel Primo de Rivera, una de ellas repitiendo secuencia, lo veremos más

<sup>74</sup> Más adelante, Vitores tiene una tentativa de grabar al mismo monarca, pero no se llegará a poder realizar, lo intenta en agosto de 1928 de cara a sus socios Argentinos "Les dices a los del Fonofilms de esa si tendrían interés por algo de Madrid que vería de sacarlo, procuraré de serme posible un pequeño discurso del Rey al que le gustó mucho cuando se lo presentamos". Archivo Vitores, Filmoteca Española.



adelante. Entre las personalidades que muestran su oratoria ante la cámara Fonfilm de Vitores destacan Juan de la Cierva (ingeniero, político y Ministro de Fomento), Carlos Manuel Céspedes y Martínez Ibor (Primer Ministro y embajador Cubanos), César de Madariaga (intelectual delegado español en la Exposición Universal de Filadelfia).

Las danzas regionales de Galicia, Asturias y los cantes flamencos se alternaron en proyección con jotas aragonesas de Chacón, la rondalla los Ramírez y el Tío Matraco. Se exhibieron tangos argentinos con la orquesta Bohr, ballets clásicos y bailables por la pareja Lime y Marieta, solos de instrumentos con conciertos de Mozart o Chopin, arias operísticas de La Bohème o Rigoletto interpretaciones de orquestas, revistas de charleston, jazz, etc.

En ocasiones, la Hispano de Forest hacía un obsequio al público en la misma sala de visionado situando entre las butacas fragmentos de celuloide real. Así lo recordaba la prensa, agradeciendo el gesto; "La Empresa repartió unos sobres en los cuales, además de la noticia, incluía un trocito de película para que el público observara las pequeñas rayitas de la izquierda del film, fotografía del sonido, que según sean claras u oscuras este será más o menos fuerte" *Heraldo de Zamora* (15 de enero de 1929).

Se ha señalado el encubrimiento contable que mantuvo la Hispano de Forest durante esos años finales '20 y los numerosos problemas colaterales que acompañaron a Vitores en su periplo con la compañía. Los comportamientos fraudulentos enrarecieron el ambiente hasta enemistarse entre sí los tres socios. Vitores tenía que recordarles constantemente las sumas no pagadas que le debían, las operaciones que se hacían a sus espaldas y de las que no era informado o la desproporción entre las excusas recibidas de los impagos y el sospechoso aumento de las economías de sus compañeros.

De entrada, entre junio y septiembre de 1928 firmaron una serie de facturas falsas por las que Bellapart, Urazandi y Vitores, como representantes legítimos de la sociedad, le vendían a sus esposas y al hermano de este último las cosas más pintorescas a precios desorbitados. Así, la suma conocida de todo lo facturado a la mujer de Urazandi, Luz Córdoba, alcanzó la cantidad de dos millones ochocientos mil pesetas (de las de entonces), incluyendo una curiosa partida de setecientos mil pesetas en concepto de compra de un juego de muebles usados; en el caso de María de la Paz S. de Vizmanos, cónyuge de Bellapart, una instalación completa de "Phonofilm" en buen uso ascendió hasta el millón doscientas mil pesetas; a Cándida Alcalde, esposa de Vitores, le fueron facturados a lo largo de esos meses los altavoces del equipo de exhibición o numerosas baterías de diversos voltajes por valor de dos millones treinta mil pesetas; y, en suma, también al cuñado de ésta, Felipe Vitores, alcalde del pueblo burgalés de Belorado durante varios años, le hicieron participar en toda esta operación con la presunta compra de una furgoneta por tres mil quinientas pesetas. (Colorado, 1996).

A su vez tanto Vitores como sus socios se enfrentaron esos años quijotesicamente contra grandes molinos de vientos como la Fox, Metro Goldwin Mayer, Warner, etc. el deseo de intentar crear una incipiente industria sonora española paralela hizo aguas. En medio de una guerra sin cuartel, en una cruzada de intereses económicos, denuncias, patentes y desavenencias internas, la heroica y descabellada empresa fue a pique.

Vitores fue uno de los primeros realizadores que, sin tener experiencia profesional previa, registró el audio de sus films, montando en estudio las películas y sonificando las salas con los sistemas de proyección y altavoces. El mayor logro para la empresa Hispano de Forest lo constituye la realización del primer film sonoro rodado en España, *El misterio de la Puerta del Sol*, que proyectó el 11, 12 y 13 de enero de 1930 en el gran cine Coliseo de Castilla de Burgos.

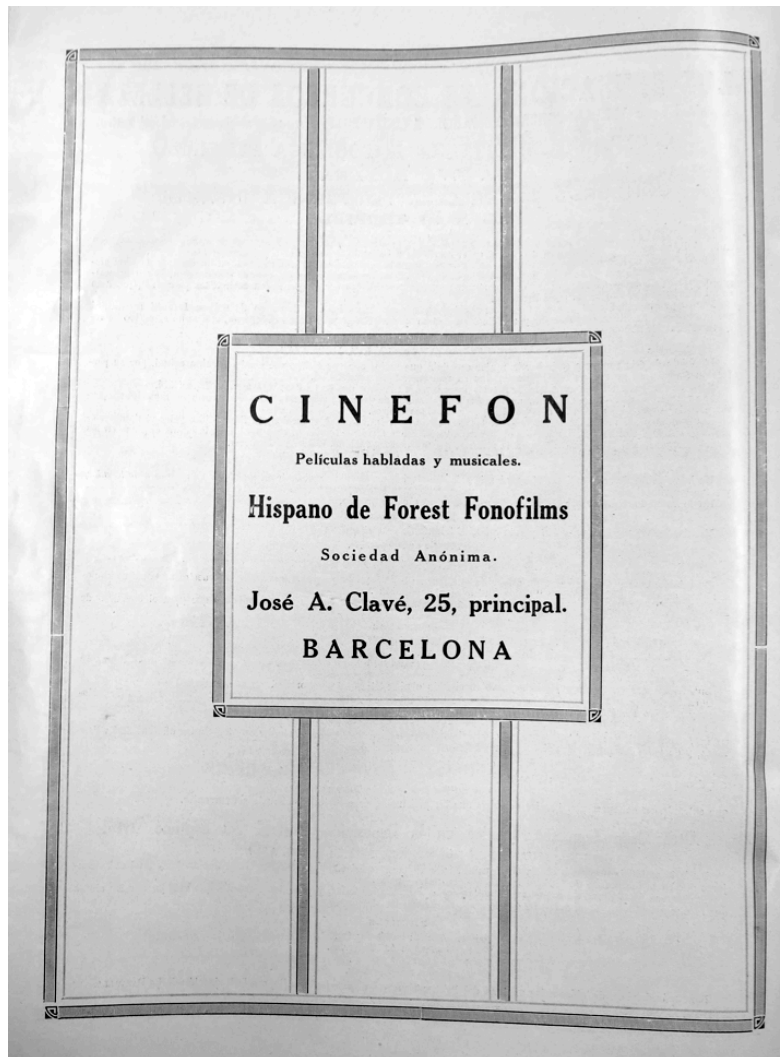


Imagen publicidad del Cinefón. Revista *La Pantalla*  
Primer Congreso Español de Cinematografía. 1928

Las proclamas por el movimiento acústico - *sonic boom*<sup>1</sup> - no dejaban de agitar los oídos en la *Belle Époque* mucho antes de que lo hicieran en el mundo digital. La nueva cámara Phonofilm se unía a la multiplicación de máquinas y tecnología acústica que evolucionaban la forma tanto de hacer cine como de proyectarlo. Pero las querellas sufridas por comercializar y capitalizar los últimos logros científicos de Lee de Forest con su nuevo aparato *Phonofilm* en España, intentando salvaguardarlo como único medio de captación de la palabra a través del celuloide, trajo consigo pleitos, denuncias y energías perdidas entre concesionarios y productores.

La naciente industria fílmica ibérica se hacía eco de las innovaciones sonoras con la adquisición temprana en 1927 de los aparatos para crear las nuevas películas, e intentaba correr para no perder el tren empresarial que se abría de par en par y que prometía recaudar grandes sumas en taquilla, ya que el cine parlante en castellano<sup>2</sup> poseía el público más numeroso. Las cifras aumentaban sumando la audiencia del continente hispanoamericano con los hispanohablantes instalados tanto en EEUU como otras zonas del mundo.

*El Orador* de Ramón Gómez de la Serna se conserva como uno de los primeros documentos rodados con el mismo *Phonofilm* de sonido óptico que inventara De Forest, el innovador del sistema de registro sobre banda de densidad variable<sup>3</sup>. El *Phonofilm* o Fonofilm como se castellanizó rápidamente en nuestro país tenía como principal ventaja de proporcionar la isocronía perfecta entre la fuente sonora y la persona o instrumento que lo emitía.

Uno de los primeros periódicos que recogió las noticias del Fonofilm en la Península, reflejaba en palabras del director de Radio-Técnica, Agustín Riu, la extrañeza que produjo la recepción del nuevo aparato, y apunta las ventajas del curioso sistema porque "anula los efectos del espacio y del tiempo: una misma película puede ser vista y oída simultáneamente... una persona amiga la seguiremos viendo y oyendo cuando ya quizás no la podamos ver nunca más materialmente" *La Vanguardia* (21 de mayo de 1927).

En la prensa regional de cada provincia, ciudad o localidad española se reservaba unas líneas para explicar brevemente en qué consistía el avance del Fonofilm casi siempre añadiendo unas palabras efusivas con respecto a su carácter innovador. A la explicación del procedimiento seguía la demostración artística, aunando ciencia y estética, pero lo que se acentuaba en la mayor parte de la publicidad era el carácter fantástico que su tecnología ofrecía; "Hoy sábado se congregará en el teatro todo Lugo para gozar del espectáculo más nuevo y más grandiosamente interesante que

---

<sup>1</sup> Exhibición y libro de referencia dentro del Arte Sonoro (Hayward Gallery, South Bank Centre London, 2000). A partir de los circuitos experimentales de electrónica y de artistas como John Cage en los años '50, el *Arte Sonoro* se añade como nueva genealogía de estudio en el campo de la Historia del Arte.

<sup>2</sup> En este punto es interesante la interrelación entre cine hablado y la audiencia a la que se dirigía. En el momento en el que se inserta la realidad del sonoro fijo sobre celuloide, no hay posibilidad de separar o manipular en tiempo real sus elementos audibles y visibles como se hacía anteriormente gracias a las orquestas, la pianola o los explicadores. Lo que implica que el público deba poder entender el idioma en el que los protagonistas emiten sus monólogos, dialogan, cantan o recitan.

<sup>3</sup> Para mayor información recomendamos acudir al los textos online del que ha sido durante años jefe de conservación de Filmoteca Española, Alfonso del Amo. Recuperado de <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:3c3760a4-e887-4c78-a4ca-e8e2423746ee/clasificarparapreservar.pdf>

puede ofrecérsele, el Cinefón, la fotografía y la voz animadas y perfectas hasta dar la más maravillosa impresión de vida y de realidad que nadie puede imaginarse" *El Progreso* (23 de marzo de 1929).

Uno de los primeros periódicos españoles que anunciaron la llegada del nuevo invento fue *Popular Film* en el temprano 1926 haciendo eco de su estreno en París. La idea revolucionaria sobre la que incidían era la posibilidad de que la lírica operística pudiera llegar a cada rincón del mundo, a cada pequeño pueblo o comarca, desdibujando así la barrera entre la alta cultura y la "baja" o popular. El Fonofilm podría acercar a todos un espectáculo elitista y exclusivo de las clases pudientes, llegando a ser deleitado desde los lugares más apartados de forma democrática y particular.

Después de varios años de ensayos infructuosos, se ha tratado en la actualidad de convertir el cine hasta ahora conocido, en cine parlante y cantante.

Los primeros pasos que se dieron en este sentido estaban dirigidos a unificar el cine con el disco gramofónico. Hace ya diez y ocho meses que el sabio americano De Forest, a quien se le deben todos los perfeccionamientos de la radio, ha anunciado que esta unión puede llegar a ser un hecho, sin que el disco gramofónico tenga que intervenir en la combinación.

Las primeras demostraciones han asombrado a los privilegiados que han tenido la suerte de ver y entender el «Fonofilm» en los laboratorios de Forest: la imagen y el sonido están «fotografiados» a la vez sobre una cinta de celuloide que se va desarrollando en una máquina de proyección, construida especialmente para esta nueva manifestación artística que promete un éxito económico formidable, si se tiene en cuenta lo solicitadas que son las acciones que ha lanzado la «Compagnie du Phonofilm», recientemente formada.

M. Andreas Dppel, que había sido director del «Metropolitan Opera» durante varios años, ha sido encargado de la dirección artística de esta nueva empresa, para todo lo que se refiera a la realización de óperas y producciones musicales de toda especie. También M. S. L. Debalta, fue invitado a dirigir una serie de números interesantísimos, que constituyen un espectáculo de dos horas y media de duración, en el que interviene maravillosamente el «Fonofilm».

La idea es excelente; en las pequeñas villas y en las capitales de provincia de escasa importancia que poseen un salón de cine, y que no podían esperar que hasta ellos llegasen las primeras figuras de la lírica internacional y los grandes conjuntos sinfónicos, podrán, mediante el «Fonofilm», ser espectadores de un nuevo espectáculo de dos o tres horas, que le podrán al corriente de todos los éxitos alcanzados por la lírica universal.

Si la intervención llegase a un punto de reproducción irreprochable, el «Fonofilm» conquistará la América y el mundo entero, lo cual constituiría un serio peligro para el arte mudo.

Desgraciadamente, la invención de M. De Forest, aunque cuenta con maravillosos elementos en su abono, no ha llegado aún a alcanzar un momento de verdadera perfección: todo lo más que en la actualidad puede esperarse del «Fonofilm», es que nos muestre las posibilidades extraordinarias a las que debemos particular atención y estudio todos los que estamos interesados por las mil innovaciones que revolucionan el arte mudo, y que en no largo plazo cristalizarán en algo eminentemente práctico y artístico.

Jean Desjardins. Paris 15.10.26

*Popular Film* (21 de octubre de 1926)

La puerta grande para inaugurar las proyecciones del Cinefón en España fue el Salón Kursaal de Barcelona, quien lo estrenó el 13 de junio de 1927. Para aquella primera sesión debutaron las siguientes películas; "Discurso del señor César de Madariaga", alto comisariado de España, "discurso del inventor Lee de Forest", "discurso del señor Vicente Martínez Ibor", embajador de Cuba. "Fado, canto, baile y farruca" por la estrella Concha Piquer. "Marcha de los juguetes", por sexteto de saxofones, "el excéntrico violinista" y "visita a la granja de Long Island".

1

# Mañana Kursaal, FONOFILM

PELICULAS HABLADAS Y MUSICALES

FONOFILM \* \* Día 13 \* \* KURSAAL

Recorte de prensa con anuncio del Fonofilm.

Unos días antes se anunciaba la reacción ante las primeras pruebas y ensayos, en los que también se proyectó un fragmento de la ópera *Aida* de Verdi y el mismo discurso de Lee de Forest fonofilmado.

El arte mudo ha aprendido a hablar, decía en una invitación que llegó a nuestras manos, para asistir a una exhibición en privado de Fonofilm, y en realidad así era.

El arte mudo, gracias al talento del gran sabio norteamericano Lee de Forest, a más de deleitarnos hablando, nos encanta oyendo las más delicadas armonías musicales.

Así nos ocurrió al oír un discurso pronunciado por el propio Lee de Forest, al que siguió un concierto de saxofón, unos couplets por la señorita Piquer y el dúo del último acto de «Aida», todo ello admirable.

Vaya nuestra felicitación para los introductores del Fonofilm en España, señores Urazandi y Bellapart, así como también al director artístico señor Riu, cuyos méritos en radiodifusión son de todos conocidos.

Nuestro voto más ferviente para que cuanto antes pueda nuestro público disfrutar las maravillas de este invento, que es, sin discusión, lo más grande que en cinematografía hemos visto.

*La Vanguardia* (2 de junio de 1927)



Imagen del discurso de Lee de Forest ante el Fonofilm. De Forest Phonofilm Corporation, De Forest, L. & Blake, E. (1923) *Eubie Blake Plays His Fantasy on Swanee River*. [Video] Recogido de la biblioteca Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/mbrs00014923/>.

El Fonofilm supuso un milagro de aparato ante la vista y oídos del público español. Así fue para los primeros privilegiados que vieron los resultados del invento, que aconteció en una provincia como Canarias, donde fluían las noticias y los avances sociales con rapidez, la sorpresa y satisfacción fue evidente. Una de las mejores crónicas la recoge el *El Progreso*, diario Republicano Autonomista de Tenerife, en el verano del '27. El periodista Ernesto Guardiola Cardellach se refirió con toda seguridad al estudio de Vitores cuando describe su experiencia ante el Fonofilm.

El despacho de mi amigo es el de la Hispano De Forest Fonofilm.  
Huele a película.  
Nos metemos en un cuarto oscuro y nos sentamos en cómodos butacones.  
Surge un rayo de luz por un agujero que hay en la pared y en una pantalla comienza a proyectarse una película.  
Aparece el inventor del fonofilm junto al ministro de España en Cuba y al lado de otro señor cubano.  
Y el inventor habla en inglés, por supuesto, y nos echa un discursete.  
Después habla el cubano con palabra fácil y gesto sobrio.  
Nosotros seguimos con atención el discurso y advertimos que la proyección luminosa y la fonográfica coinciden absolutamente.  
Acabado el discurso, un jazz americano nos deleita con sus sonos, pudiendo escuchar bien distintamente los atrevidos desacordes de todos los instrumentos.  
Unos bailables espléndidos.  
Una cupletista española de cartel canta y baila admirabilísimamente y se escucha el gallardo taconeo con que se acompaña y el crepitar alegre de las castañuelas.  
Finalmente escuchamos y vemos a un tiempo el final del acto segundo de la ópera "Rigoletto", estupendamente interpretado.  
El popular "Caro nome", y el coro de la patrulla de asaltantes y el grito final de la maldición, acompañados de una gran orquesta, llegan a nosotros con una claridad asombrosa, coincidiendo matemáticamente con la vocalización y el ademán de los artistas.  
Estamos sencillamente asombrados.  
La visión y la audición sincronizan de una manera sencillamente insuperable y como acontece en la realidad.  
-Pues más te asombrará ver el procedimiento- dice mi amigo.  
Y pasamos a la cueva de los misterios, a la cabina de los aparatos proyectores.  
Allí nos muestran un pedazo de cinta.  
Es, ni más ni menos, en apariencia, que la cinta cinematográfica normal.  
Sólo que en esta cinta del fonofilm, mientras la parte central se impresiona con las vibraciones lumínicas, como es uso y costumbre, tiene, al lado de la impresión luminosa, una diminuta franja, de pocos milímetros, en que por unas gelatinas especiales se impresionan los sonidos, quedando a la vista una serie de clarososcuros que vienen a ser los ruidos condensados y en conserva.  
Y a medida que la cinta se desliza frente al objetivo del aparato proyector, estampando en la pantalla la visión, el pedacito impresionado con los sonidos corre por una ranura hermética, en el centro de la cual existe un diminuto agujero que recibe un rayito de luz insignificante, pero vibrante, que al herir la película la hace vibrar a su vez sobre una cámara, también chica, de células de potasio -creo que me dijeron de células de potasio-, en donde, por una de esas maravillas asombrosas de la ciencia moderna, aquellos clarososcuros del celuloide se desenvuelven, tornan a su primitivo estado de sonidos y, mediante un hilo conductor, son llevados a los altavoces adosados junto a la pantalla de proyección.  
De suerte que el mismo aparato, en la misma cinta, por idénticos procedimientos de descomposición de gelatinas, toma a un tiempo, al impresionar una película las impresiones lumínicas y las acústicas para, después de relevada la cinta, ser ambas impresiones, la de luz y la sonido, proyectadas también al mismo tiempo por el mismo aparato desde la misma cinta, de suerte que el sincronismo no puede ser más perfecto.  
El invento raya en lo diabólico.  
Parece totalmente cosa de brujería.  
Ver que del trozo estrechísimo de una faja de celuloide en la que no hay más que tonos clarososcuros infinitamente pequeños, imperceptibles casi a la simple vista, surgen voces y orquestas y coros al ser herida la cinta por un rayo minúsculo de luz, es algo que aturde.  
Tal es el fonofilm que mi amigo acaba de traer a España.  
Tal es el prodigioso invento norteamericano, perfeccionado en Inglaterra, que probablemente nuestro público podrá admirar en breve.  
Decididamente hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad.  
*El Progreso* (6 de junio de 1927)

Desde las islas afortunadas a las montañas cántabras, el éxito se hacía cada vez mayor en aquel primer año del Fonofilm, los buenos augurios en 1927 parecían acompañar a Vitores y sus películas. Así lo realizaba un titular del norte:

Ha sido, sin duda alguna, el celebrado en el teatro Principal el viernes último, donde el público se quedó asombrado viendo y escuchando las películas habladas y musicales, cuyo programa, dividido en dos partes, presentó la Hispano de Forest Fonofilm (S. A).

El discurso del elocuente orador cubano señor Céspedes; el excéntrico musical, y Conchita Piquer, en sus mejores creaciones; así como una rapsodia húngara, "Titina" (fox trot), por la célebre orquesta norteamericana Bernie Bernie: el tango argentino "La copla del olvido", y varios trozos de la célebre ópera "Rigoletto", cantados por una gran artista, fueron todos oídos perfectamente, coincidiendo admirablemente los movimientos de los artistas de la pantalla, sus gestos, vocalización, acción, etc., con las notas musicales y el canto, destacándose sobre todos, el discurso de la personalidad cubana, que parecía que hablaba al lado de los espectadores, y la parte de canto, cuyas notas agudas atronaban la sala. El público que ha tenido la suerte de apreciar este maravilloso invento pasó el viernes momentos de intensa emoción. Mal porvenir espera al arte de Talía y a las orquestas del cine cuando las películas habladas y musicales se perfeccionen y se prodiguen.

*El Cantábrico* (11 de noviembre de 1927)

En la capital el pistoletazo de salida del Fonofilm tuvo una sorpresa añadida en Madrid. Como hemos leído, una vez montado el sistema y con todo listo para ser proyectado en el salón del Ateneo por invitación de su directiva (el programa con una duración de dos horas ya estaba anunciado), Vitores decide desinstalarlo unas horas antes al recibir un mensaje de Casa Real. En medio de la sorpresa por la misiva, el productor decide trasladarlo al Palacio Real para un preestreno en exclusiva, dado que Alfonso XIII se muestra interesado por verlo. Pero de aquel contacto directo con el monarca y su familia en un ambiente privilegiado como el Palacio de Oriente, no pudo obtenerse desafortunadamente más que los agradecimientos, pues la compañía de Vitores no recibió más respaldo del monarca. No sabemos los films de repertorio que se exhibieron en aquella magna ocasión, seguramente los mismos que estaba dando Vitores en las salas.



Alfonso XIII, reina madre y familia Battenberg, ca 1905. Fachada principal del Palacio Real, Madrid, 1926-1930.  
Memoria de Madrid

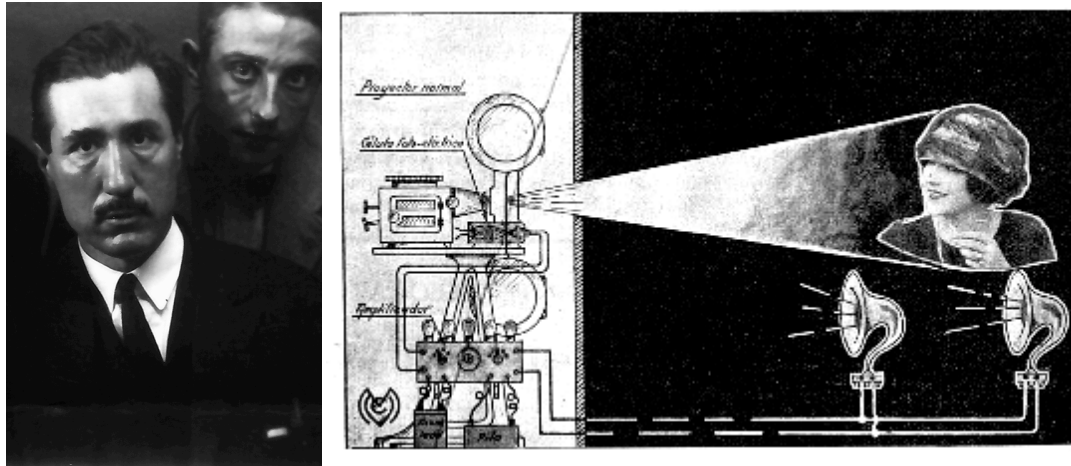


Imagen de Feliciano Vitores, Fototeca FE. Dibujo sinóptico de la proyección Fonofilm. *Popular Film* (junio-julio 1927).



Diferentes películas Phonofilm de Lee de Forest.



En el Cine Callao, en la sala grande que aún se conserva, se presentó el aparato ese otoño. Allí se contempló el programa mixto del Fonofilm con el programa de cintas de Lee de Forest.

En el cine del Callao se expone estos días, ante la curiosidad del público, una modificación mejor pudiéramos decir un perfeccionamiento del cinematógrafo, perfeccionamiento del que se viene ocupando la Prensa hace años, y del que hemos tratado a principios del actual en estas columnas, con ocasión de la visita a los Estados Unidos de uno de nuestros compañeros.

Nos referimos al Fono-Film, inventado por el señor Lee de Forest, que consiste en el sincronismo de la palabra y la visión. Lo que pudiéramos llamar el cine parlante: la armónica unión de la palabra y el gramófono perfeccionado: el aparato, en suma, por el cual se pudiera oír discursos viéndose en la pantalla las actitudes y gestos del orador; trozos de ópera oyendo la música y el canto y viendo la acción de la obra y el movimiento de los artistas: composiciones musicales ejecutadas por orquestas y "jazz bands", cuyos profesores tocan sus instrumentos a la vista del público.

En el programa del cine del Callao figuran, por ejemplo, una danza húngara, varios tangos argentinos y charlestanes americanos, unos bailables de Mendelsson, un acto de Rigoletto, la transmisión de un discurso pronunciado por el señor Madariaga en la Exposición de Filadelfia y varias canciones de Conchita Piquer.

*El Imparcial* (20 de octubre de 1927)

En la siguiente temporada de 1928 se filmaron por fin los cortos autóctonos que la Hispano de Forest ansiaba distribuir y rentabilizar, entre ellos la charla humorística de Ramón. Vitores iba preparando su gira para ofrecerlos primero en la península y más tarde en el extranjero. En 1929 el periódico *La Región* de Oviedo ofreció a doble página por vez primera una entrevista a Vitores. En la misma el realizador comentaba las dificultades que ofrecía proyectar este tipo de películas, y lo explicaba al detalle en una crónica sobre las particularidades, ventajas y problemas que encontraba a su paso, contrastándolos con otros sistemas de sonificación.

Después de vista y oída la película proyectada en la noche del lunes en el Teatro Campoamor, quisimos que nuestros lectores tuviesen una más completa información sobre el funcionamiento de los aparatos empleados en este caso y nos entrevistamos con el señor F. M. Vitores, representante de esta industria para la región central y Norte de España.

(...)

Desde luego que el aparato que en Oviedo se ha hecho funcionar no es el primitivo traído por Forest a España, sino que ya se halla modificado en algunas cosas accidentales, pero importantes.

España es uno de los países del mundo en que se hallaba ya establecida la industria del film hablado, pues ni en Italia, ni casi en Francia, hay nada de esto. En nuestra patria se han hecho varias películas, y quizá en este año se lleve al fonofilm, "Marina", para que no aparezcan únicamente un actor o dos, sino, el movimiento que es de desear en el cinematógrafo.

(...)

El cine parlante, ha adquirido en un año que lleva en el mundo un desarrollo inconcebible. De hecho mil salones cinematográficos que hay en los Estados Unidos, no hay cien que no hayan suministrado al público películas sonoras.

Las fronteras geográfico-Lingüísticas, son realmente fronteras de exportación del cine sonoro. En esta caso España se encuentra en una situación privilegiada, ya que puede contar con el mercado de América del Sur y América central, mientras que en otras casas y naciones productoras no pueden salir fuera de sus dominios ..., a no ser con películas como la que se proyectó en el Campoamor hechas a base de ruidos, como Jazz-Band, los de los animales, motores, etc. que no están sujetos a los dictámenes de ninguna Academia del Lengua.

(...)

Por otro conducto, sabemos que en Oviedo se trata de traer para fecha no muy lejana otras muestras del cine sonoro, "El cantante de Jazz" que es una lucha, podremos decir, entre la música antigua y la moderna, terminando, por fin con la victoria del Jazz sobre las arcaicas canciones.

*La Región* (20 y 22 de febrero de 1929)

No solo las mejores películas, sino también las más altas novedades cinematográficas.

**CINEFON**

La película parlante. La sincronización perfecta. La maravilla del siglo.

HOY LUNES  
y mañana MARTES  
EN EL

**PRINCIPAL**

DOS UNICOS DIAS DE AGITACION EN PONTEVEDRA

**CINEFON**

es un espectáculo novísimo y único, que señala un avance gigantesco en la cinematografía y resuelve de modo perfecto y acabado el hasta ahora insoluble problema del

Cine hablado

Programa para HOY

Estreno de la hermosa comedia

**La cajera número 12**

Una película para reírse a gusto y a placer. Creación simpatísima de

Dina Gralla  
y Verner Fuerterer

**CINEFON**

A las 7 media y 10 y media

Nos surge aún la duda de en qué cine de las citadas provincias pudo proyectarse, mezclado entre los demás cortos, los discursos de Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Juan de la Cierva o el Presidente Primo de Rivera, pues por desgracia no lo encontramos citado en ningún periódico. No obstante, a partir de la gira del año 1928 existe una alta posibilidad de haberse exhibido en distintas ciudades de España<sup>4</sup>.

Existe una remota posibilidad, pero factible, que el corto de Ramón pudiera haber sido proyectado en el extranjero, en Argentina principalmente, donde la Hispano de Forest envió paquetes con sus cortometrajes de discursos y canciones.

A continuación se cita un listado de las ciudades y teatros donde se proyectó el Fonofilm en sus giras de 1927 a 1929<sup>5</sup>. Tanto el corto de *El Orador* como el resto de discursos podemos sospechar que fueran mostrados en alguna de estas ciudades: Logroño, Calahorra, Barcelona, Girona, Granada, Huelva, Cádiz, Málaga, Valencia, Córdoba, Murcia, Sevilla, Lérida, Zamora, Salamanca, Valladolid, Oviedo, Gijón, Tuy, Vigo, La Coruña, Lugo, Orense, León, Palencia, Guadalajara.

<sup>4</sup> Aún no se ha podido cartografiar de forma completa todos los pasos que sigue la gira del Fonofilm en la península. Por ahora podemos recurrir al listado hemerográfico que en 1996 hizo Luis Fernández Colorado para su tesis doctoral, que ahora ampliamos por los datos hallados, pero señalar que aún faltaría un estudio completo y pormenorizado.

<sup>5</sup> Según el listado hemerográfico de Colorado (1996).

Proyecciones ofrecidas por Vitores con el sistema Fonofilm en España en las tres temporadas de gira.

**1927**

- Madrid (Cine Callao y cine San Miguel), el 17 y 24 de octubre.
- Burgos (Coliseo de Castilla), 7 de noviembre.
  - Vitoria (Nuevo Teatro)
  - Bilbao (Coliseo Albia)
  - Santander (Sala Narbón)
- San Sebastián (Teatro Príncipe).

**1928**

Logroño (Teatro Moderno)  
Calahorra (Teatro Díaz).

En el mismo año hacen proyecciones sus socios de la Hispano de Forest en Barcelona, Girona, Granada, Huelva, Cádiz, Málaga, Valencia, Córdoba, Murcia y Sevilla.

**1929**

La nueva temporada se estrena en Lérida  
Zamora (Teatro Principal)  
Salamanca (Teatro Bretón)  
Valladolid (Teatro Zorrilla)  
Oviedo (Teatro Campoamor)  
Gijón (Teatro Jovellanos)  
Tuy  
Vigo (Teatro García-Barbón)  
La Coruña (Teatro Rosalía de Castro)  
Lugo (Teatro Círculo de Bellas Artes)  
Orense (Teatro Principal)  
León (Teatro Alfajeme)  
Palencia (Teatro Principal)  
Guadalajara (Teatro Caino).

Después de una vehemente acogida y extensa promoción durante dos temporadas en territorio español, llena de magníficas proclamas al "ultramodernísimo" aparato del Fonofilm, con hojas y hojas de anuncios en prensa, la incandescencia por el sonido se apagó. Pleitos y amenazas de otras compañías más desavenencias internas entre los socios hacen declinar las fuerzas de Vitores, ya mermadas por su enfermedad, cayendo la empresa Hispano de Forest en bancarrota. Los interminables litigios y desconfianzas entre sus miembros continuaron por lo que Vitores se deshace del negocio, vendiendo la cámara y los aparatos en 1931.

Con el tiempo, ya pocos parecían acordarse de aquel maravilloso aparato precursor, sustituido por una avalancha de nuevas productoras y marcas que lo superaban. Como decía con ironía Enrique Xarabia en un artículo publicado bajo el epígrafe consideraciones de nuestros días; "El público después de la radio, el cinefón, la telegrafía y lo del Dr. Voronoff, ya no se pasma por nada, el más notable invento lo considera ya, como una cosa vulgar, corriente, como si ya de antemano hubiera entrado en sus cálculos. Según para qué cosas, ¡qué indiferentes nos volvemos los hombres del s. XX!" *Las Circunstancias* (10 de junio de 1928).

**TEATRO**

**BRETON** MARTES, 22  
MIÉRCOLES, 23

¡LO INCREIBLE!  
¡LO ASOMBROSO!  
¡LA MARAVILLA  
DEL SIGLO!

CINEFON, que quiere decir

**LA PELICULA HABLADA**

por medio de la cual el público puede VER y OIR, en una función, todos los grandes artistas españoles y extranjeros.

Canciones por  
**Conchita Piquer** y **Elvira de Amaya**  
Cuentos por el celebrado artista  
**RAMPER**  
Orquestas argentinas, concertistas.  
**JOTAS POR CHACON**  
Bailes de salón. Números flamencos.  
Canciones mexicanas. Orquestas y otros preciosos números.

*El Adelanto de Salamanca (20 de enero de 1929)*

El moderno, audaz y original espectáculo que demandaba su curiosidad

Lo tiene V. hoy en el suntuoso cine

**GARCIA BARBON**  
(Palacio del Cine)



Por fin llegó a Vigo la maravilla cinematográfica del siglo.  
¡Las prodigiosas películas parlantes!  
Admire V. el sorprendente invento de DE FOREST

**CINEFON**

y quedará maravillado de la perfecta sincronización del sonido y la imagen.

ESTRENO de la graciosísima cinta **LA ESPOSA POR ENCARGO**, por los reyes de la risa **Wallace BEERY** y **Raymond HATTON**

A las 7 y media y 10 y media

A las 5 1/4

ESTRENO de la divertidísima creación de los ases de la risa **Wallace BEERY** y **Raymond HATTON** (los famosos «reclutas») titulada

**La esposa por encargo**



*El Pueblo Gallego (26 de marzo de 1929)*

**PELICULAS HABLADAS Y MUSICALES**

**EL LUNES 17, EN EL**

**CINE DEL CALLAO**

**INAUGURACION DEL**

**“FOREST FONOFILM”**

**LA MARAVILLA DEL SIGLO**

*La Libertad (12 de octubre de 1927)*

- El negativo: proceso de montaje y revelado -

En el positivado del Fonofilm la obtención del sonido era un proceso sumamente delicado. Los materiales fotosensibles que se usaban para rodar películas tanto mudas como sonoras eran negativos marca Gevaert y Estman. El negativo de sonido era el primer paso, que tenía que pasar por un procedimiento inverso de positivado a través de la tira de copias finales.

Vitores consiguió solucionar una dificultad en el sistema Fonofilm con una implementación técnica durante el proceso. El productor fue también inventor ya que encontró una solución a cómo revelar independientemente el sonido de la imagen. Para ello presentó una patente en el registro de la propiedad en el año 1928, describiendo la nueva forma de trabajar el sonido aislado. Vitores lo conseguía cubriendo con cera la faja que contenía la sincronización de la banda de audio y dejando que el ácido atacase al resto de la superficie. Una vez acabado se protegía el fotograma ya revelado y se llevaba a cabo la operación de revelar la columna de frecuencias. Así, aunque ambas informaciones habían sido impresas en el mismo celuloide, se podían trabajar independientes. Teniendo los negativos aislados, se procedía a hacer las copias positivas.

Según Alfonso del Amo, restaurador de Filmoteca Española, al hablar del color de película que utilizaron para grabar el largo de Vitores, explica "La copia estaba tirada en soportes teñidos, en general de tonos suaves, similares a los presentados en el catálogo Agfa de teñidos para películas sonoras. Abundaban los ámbar, rosa-azulado, lavanda, gris y similares" (Del Amo, 1996). Para el positivado de *El Orador*<sup>6</sup> es probable que se utilizara un teñido amarillento (su transferencia al acetato en los años del No-Do le da el blanco y negro que ahora observamos). En otros cortos de Vitores sí se puede apreciar el teñido (como ocurre en *Las trece onzas de oro*, que gracias al descubrimiento en el verano del 2018 de fragmentos de la película en casa del productor, se aprecia su color amarillo original, aspecto que desaparece en la copia Betacam conservada en Filmoteca Española, ya pasada a b/n). Estos colores fueron empleados en el largo de Vitores, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) en donde era normal que se recurriera al virado en escenas vinculadas con algún suceso psicológico o en analogía con el tema.

La tesis que Del Amo ha sostenido pone en relación los virados de color que se realizaban en 1930 con el tipo de sonido que se obtenía, ya que ambos se manipulaban sobre el mismo soporte de la tira de película, viéndose interrelacionados. Al transformarse el celuloide b/n con el teñido de la cinta esta influía en la reproducción de los medios tonos del sonido, actuando sobre la imagen acústica. Estas emulsiones cromogénicas introducían cambios en el audio, al influir en la intensidad de las rayas negras. Como hemos explicado, es probable que la cinta se proyectara con un ligero tono ambar (propio de los momentos alegres y emocionales). Si los cortos de los discursos no fueron virados, resultaría beneficioso para la correcta audición de la voz de Ramón y los otros personajes rodados con el Fonofilm. Es cierto que en la mayoría de ellos el tono de voz se ha conservado correctamente, pero

---

<sup>6</sup> Hoy podemos observarlo de forma insólita con tonos "naturalizados" tal y como se vería en la realidad, gracias a la manipulación de color que un editor ha logrado con el ordenador (en media hora, tal y como dice en tono de humor). El resultado del video está subido en la web de *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=xFKxngTFnFk>

no podemos asegurar que el material original fuera impreso en tira de celuloide blanco y negro sin pasar por el proceso de teñido. El que no haya distorsión ni cambio de tono puede deberse a una manipulación posterior al transferirlos a cinta magnética. El sonido óptico del Fonofilm era de densidad variable o también llamado de "ancho fijo", esto suponía que al lado del cuadro de la imagen se ocupaba una banda para el audio sin utilizar otro rollo de película distinto. En el mismo metraje mudo se aprovechaba el espacio y se utilizaba una franja de 2'54 mm para la fotografía de las frecuencias. Este sistema de densidad variable o ancho fijo se creó en contraposición al de área variable, cuyo aspecto era más parecido al que reconocemos hoy en día en un espectro de onda acústica. El concepto de *ennegrecimiento* en la tira de celuloide se refiere a la cantidad de luz que, en cada instante sonoro, puede atravesar la ventanilla, o *slit*, de lectura de cada sistema.

La introducción del color en el cine y la necesidad de aumentar la velocidad de copia afectaron al futuro de la banda de densidad variable, siendo uno de los motivos que llevaron al declive de esta técnica, aunque según Del Amo se tratase del sistema más perfeccionado y con más alta resolución.

Desde el punto de vista de la reproducción sonora, la densidad variable podía ser el mejor sistema, pero esto importaba menos que la necesidad de aumentar la velocidad de contacto y de homogeneizar los tratamientos adecuados para imagen y sonido. Entre los años sesenta y setenta, las necesidades de las bandas de sonido en las copias de color, darían el impulso definitivo para que los fabricantes abandonaran la producción de las emulsiones específicamente calibradas para negativos de densidad variable; y estas emulsiones y los sistemas de densidad variable desaparecieron de la cinematografía. (Del Amo, 2002-2012, p.13)

La cuestión del desfase entre el fotograma de la imagen y el sonido impreso fue fundamental para que la vida del Fonofilm no tuviera finalmente continuidad. El *décalage* impedía que los films rodados según el procedimiento del inventor norteamericano no se pudieran usar en la mayoría de los proyectores. El registro sobre banda de densidad variable era el mismo que el que iba a ser finalmente implantado en el mercado (Fox-Movietone), pero con la salvedad de que el protocolo de separación entre la señal de audio y el cuadro de imagen era distinto. Mientras que en los demás sistemas el sonido se registraba adelantado 19 fotogramas cuando pasaban por la ventanilla del aparato proyector (por ser la velocidad de la luz mayor que la del sonido), en el de Vitores iba retrasado en el mismo número (C. F. Cuenca, 1950). La cuestión del retraso del sonido (en otros casos se cuenta 12, 7 o 14 fotogramas) hacía que se desconectasen las figuras de sus respectivos audios al pasar por la moviola. En su día, Vitores debía de acoplar el sistema para que desde el lector y la proyección de la cinta encajaran ambas informaciones, haciendo sincrónico el visionado<sup>7</sup>.

Las transiciones sonoras entre unas secuencias y otras se realizaban a través de triángulos silenciadores pintados directamente a mano sobre el celuloide con tinta china. Así, por medio de la tinta se ocultaba el sonido que entraba más tarde y progresivo, como nuestros actuales fundidos de transición *fade-in* y *fade-out*.

---

<sup>7</sup> A este respecto escriben a Vitores comentando la posibilidad de arreglar la desincronía de *El misterio de la Puerta del Sol*, y poder así difundir el film "Si cree factible el poder tirar una copia, retrasando o adelantando el sonido, para adaptarla a los aparatos normales, sería cosa de estudiarlo para mí. Pero como la fotografía y el sonido están grabados en la misma, no creo sea fácil conseguir su separación, porque entonces tendrán que en el laboratorio positivar la fotografía y el sonido por separado, alternando con tapar uno y otro, lo que no veo fácil, lo cual Ud. debe consultar. Y si responden en España de positivar una banda perfecta, osea que no de ruido al pasar, como he visto una cómica en dos partes de Pitouto *El golfillo de Lavapiés*, me lo dice enseguida". (Legado Vitores, carta de José M<sup>o</sup> Mier Vigil, 4 de junio de 1931)

En el montaje de *El Orador*, Vitores aparentemente no tuvo que hacer uso del "corta y pega" en la imagen, ya que es un plano fijo, una secuencia aparentemente continua. Pero si nos fijamos hay un instante en la mitad de la cinta, que puede delatar que sí que hubiera un cambio de película o corte de montaje. Justamente se percibe en la palabra "apabullado", ahí, en una milésima de segundo podemos observar a simple vista un ligero salto. Pero podría muy bien tratarse de un error de banda en el paso mecánico de la cinta o del estado de deterioro en que se encontrara el metraje años después en su transcripción al nuevo sistema analógico. Si por el contrario, adoptamos como válida la teoría del ensamblaje a la hora de montar *El Orador*, entonces derivamos que Vitores seguramente habría hecho varias tomas el mismo día, y que pudo conjugar extractos diferentes.

Con respecto al audio de la película, Miguel Molina sostiene que incluso al final de *El Orador* se escuchan unos motores de aviones justo en el momento que Ramón habla del escritor como planeador. Es cierto que al terminar el discurso oímos entremezclado un ruido grave molesto, pero podría haber sido provocado por el mismo motor de la cámara Fonofilm al acabarse el rollo (hay que tener en cuenta la turbina de la máquina eléctrica). Si pensamos la posibilidad de que fue creado por superposición gracias a un montaje de ruido y voz de forma separada en el estudio, a nivel técnico tendríamos la clave para negarlo, pues en el Fonofilm no se podía hacer como en la edición<sup>8</sup> actual, una fusión de capas de audio aisladas de forma artificial. Esta simultaneidad tenía que producirse en el rodaje registrando por el micrófono varias fuentes sonoras de forma natural.

La patente de introducción<sup>9</sup> que registra Vitores por 10 años en la oficina de marcas y patentes para mejorar el rendimiento del Fonofilm, con fecha del 28 de noviembre de 1929<sup>10</sup>, explicita la capacidad de maniobra y de trucaje que Vitores pudo experimentar e incorporar a su trabajo. Como relata Josetxo Cerdán<sup>11</sup>, actual director de Filmoteca Española;

Los extranjeros alcanzaron su cuota más alta con dieciocho patentes de sistemas sonoros (cifra que se repitió en 1931). Por otro lado, las empresas y particulares españoles comenzaron, con siete patentes, su peculiar carrera por la conquista del mercado con un año de retraso. Pero, además, si se analizan más detenidamente las siete patentes españolas, se comprueba que tres de ellas eran de introducción, importadas de Estados Unidos. Otra estaba registrada por Feliciano Vitores (n.o 115.837) y se presentó como «Un procedimiento para obtener la intercalación de fotogramas en las películas sonoras positivas, sin interrupción de los elementos sonoros y de su sincronismo». Se trataba de una innovación realizada pensando en los aparatos sonoros De Forest, cuyo disfrute detentaba Vitores para la Península Ibérica y las colonias africanas de España. Es decir, mejoras en aparatos ideados por un inventor norteamericano.  
(Cerdán, 1994)

En los papeles de su patente (expediente 115.837), Vitores especifica el procedimiento para obtener la intercalación de fotogramas en las películas sonoras y

---

<sup>8</sup> En la fotografía sí se había logrado la yuxtaposición de fotogramas como una sintaxis de la imagen pero en el sonido el montaje no permitía superposición de capas aisladas.

<sup>9</sup> Al ser de introducción derivamos que Lee de Forest debió inventarla y Vitores al no haberla usado ni registrado el anterior aprovechó la coyuntura para ponerla en práctica. En el BOPI aparecen concedidas al Sr. Lee de Forest pero así mismo transferidas el 6 de julio de 1927 a D. Enrique Urazandi Castaños y D. Feliciano M. Vitores Puras. las patentes de número 72.443, 72.444, 80.807, 81.956, 83.662, 87.032, 89.002, 94.671, 94.989 y 95.625.

<sup>10</sup> La técnica seguramente la pondría en uso desde el año anterior en el rodaje de *El Orador*, pero las cuestiones legales con la burocracia exigida requerían de tiempo y dinero.

<sup>11</sup> Texto completo para la consulta en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-patentes-del-cine-sonoro-en-espana-un-primer-paso-hacia-la-conquista-del-mercado-19261932--0/html/ff8bf424-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#1\\_4\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-patentes-del-cine-sonoro-en-espana-un-primer-paso-hacia-la-conquista-del-mercado-19261932--0/html/ff8bf424-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#1_4_)

positivas, sin interrupción de los elementos sonoros y su sincronismo. A continuación reproducimos sus propias palabras explicativas al respecto.

Obtenidos los negativos correspondientes a una película determinada, se procede al montaje de sus escenas, para obtener un conjunto coordinado correspondiente a la trama de la película y a los efectos artísticos que se logran por la combinación de planos diversos correspondientes a escenas realizadas separadamente. Al realizar este montaje, se tropieza con la dificultad de que forzosamente ha de cortarse el negativo y en consecuencia su parte sonora, lo cual supone una interrupción neta de la sonoridad y una imposibilidad material de recuperar esta, sincronizada con la escena al pretender volver a la escena precedente a la intercalada. Resulta por tanto que al positivar este negativo montado se truncan las acciones con resultados funestos para el buen efecto de la proyección.

El procedimiento objeto de esta patente obvia estos inconvenientes permitiendo la intercalación de escenas sin interrupción del motivo musical o sonoro de la película, y manteniendo un perfecto sincronismo.

Para la mayor claridad del objeto de la patente se describirá esta con relación a los adjuntos dibujos esquemáticos dados a título de ejemplo:

La figura 1, presenta un negativo de película sonora tal como se obtiene por el procedimiento conocido.

La figura 2, muestra un negativo sobre el que se obtiene el registro de sonidos según la invención.

La figura 3, muestra un positivo terminado según el objeto de la patente con escenas intercaladas.

Supongamos que sobre el negativo de la figura 1, se ha obtenido la fotografía de una sala de baile y la orquestación correspondiente a la misma y que a partir del fotograma I, se desea intercalar escenas correspondientes a diversos planos. Forzosamente se viene obligado a cortar el negativo por el punto A-B, con lo cual se cortará a la vez la franja donde va registrado el sonido F, el cual al reintegrarse a la escena nuevamente en el fotograma I', comenzará en cualquier nota discordante a la vez que durante la proyección de los fotogramas intercalados ha quedado interrumpida la acción sonora.

Por el procedimiento objeto de esta patente se procede como sigue:

Los fotogramas correspondientes a la sala de baile se impresionan aisladamente sin impresión sonora, y simultáneamente a esta impresión se registra el sonido sobre una segunda película negativa funcionando sincrónicamente con la negativa correspondiente a la parte fotográfica.

Obtenidas así por separado las negativas correspondientes al sonido y a la acción, se montan los negativos intercalando los fotogramas que se desee, sustituyéndolos por los fotogramas correspondientes a la acción general, a la cual corresponde la acción sonora. Es decir, considerada la figura 1 y la 3, se eliminan de la figura 1, cinco fotogramas correspondientes a los fotogramas II de la figura 3 y se intercalan entre los fotogramas I y I'.

Se positiva separadamente el sonido y la acción ya montada en una sola película positiva, y se obtendrá el positivo de la figura 3, en el que se aprecia que, durante la interrupción de los fotogramas I, o sea durante el curso de los fotogramas II de la franja sonora F, sigue su desarrollo y por tanto al llegar al primer fotograma I', sigue la acción sonora con un perfecto sincronismo con la acción fotografiada en el primer fotograma I'.

Un detalle importante es que la película empleada para fotografiar el sonido es susceptible de utilizarse dos veces invirtiéndola y obteniendo la impresión del sonido en la franja F, y en la F', -figura 2- con un evidente ahorro de material.

Debe entenderse que el procedimiento objeto de la patente puede aplicarse a no importa cual procedimiento de impresión de películas sonoras.

NOTA

Descrito suficientemente el presente invento lo que se declara como no practicado en España, son las siguientes reivindicaciones.

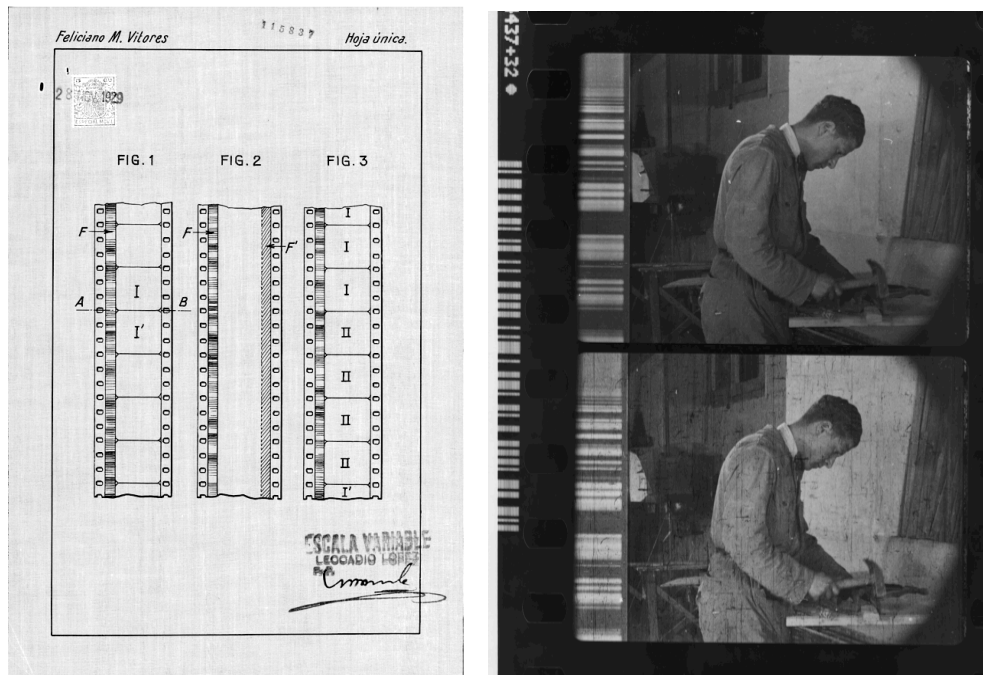
En suma, el mecanismo permitía la intercalación de imágenes en el positivo sin pérdida de la acción sonora, que permanecía continua. En prensa también lo explicó el mismo Vitores.

Es quizá una dificultad el corte de estas películas pero queda salvada, suprimiendo parte de las escenas para lo cual no se necesita más que un golpe en de tijeras, ya que van unidos los sonidos con las escenas. Por ejemplo, en lo referente a Ramper, en sus dos cuentos dados a conocer ayer, se encontró de repente la (dificultad?) de que antes de que acabase la narración se (con...) un rollo de la película. Entonces sólo hubo el reto de hacer que Ramper repitiese algunos de párrafos anteriores en el nuevo rollo, se cortó el anterior la parte repetida y se pegó dando el buen resultado que se ha visto.

*La Región Oviedo* (22 de febrero de 1929)



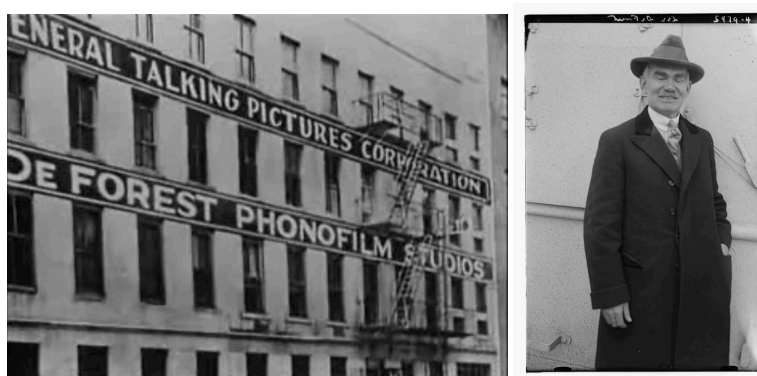
Así se sintetiza en el plano que agregó Vitores en el registro de patentes, donde vemos un diagrama dibujado del método por él empleado.



Hoja con dibujo demostrativo, patente nº 115.837 registrada por Vitores. Recogido de [www.historico.opem.es](http://www.historico.opem.es)  
Hoja de contactos de la película *El misterio de la Puerta del Sol* (1929) con las rayas características de densidad variable del Fonofilm en la franja de la izquierda del negativo.

Durante finales del s. XIX hasta la primera guerra mundial se llevaron a cabo numerosos experimentos en el terreno de las telecomunicaciones hasta la consecución de la radio. La tecnología radiofónica gracias a los transductores de señal eléctrica a sonora derivó su aplicación en las cámaras fotográficas, impulsando a los investigadores e inventores a querer conquistar la sincronía de la imagen y el sonido en el cinematógrafo.

La historia del padre de la telefonía, el Dr. Lee de Forest, inventor del sistema de sonido Phonofilm y precursor de la televisión, ha sido objeto de varias monografías<sup>12</sup>.



Captura de pantalla en la que aparece el estudio de Lee de Forest.  
Imagen del inventor, Library of Congress, Washington, EEUU.

Alexander Lee de Forest (Iowa 1873 - Hollywood 1961)<sup>13</sup>, nombrado padre de la radio y el cine sonoro, inventor de la válvula triodo de amplificación de ondas, vendería a Vitores el nuevo procedimiento con el que este haría su posterior cruzada dentro del sonido cinematográfico. De las relaciones entre ambos apenas sabemos nada, pero en el extenso legado de De Forest en la biblioteca del congreso en Washington aún podrían encontrarse nuevos datos que nos ilustraran aquel encuentro en Barcelona para la compra y venta de los aparatos, así como las correspondencias entre la Hispano de Forest y la De Forest Phonofilm Inc. de Broadway.

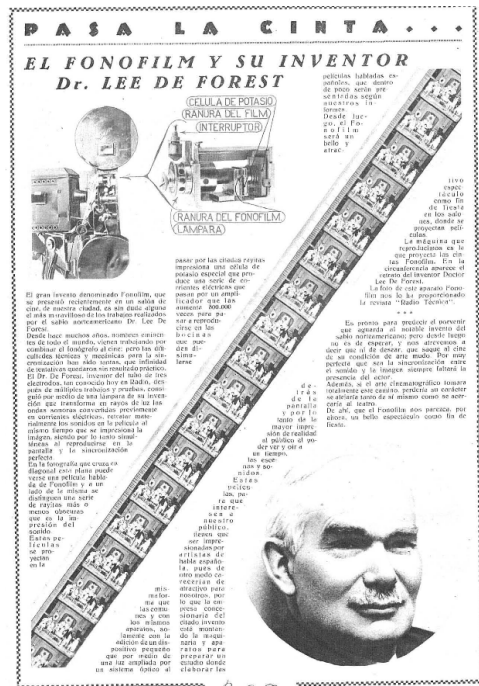
El nombre de la empresa española Hispano de Forest Fonofilms S. A reconocía así su procedencia al científico, siendo deudora del mecanismo patentado en 1923, un sistema que permitía la aplicación audio para las cámaras normales de cinematografía. El Phonofilm era una verdadera innovación en la sincronización llamada fotofónica, donde los fotogramas acústicos y las imágenes se imprimían ambas conjuntamente en el negativo. El famoso doctor Lee de Forest había creado una nueva era

<sup>12</sup> El archivo personal de De Forest se encuentra reunido en la Library of Congress de Washington D.C, acceso a través de: <https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=mm%2078018168&searchType=1&permalink=y>. Recomendamos la biografía de Mike Adams profesor en la Universidad de San José (CA), quien ha creado una página de Facebook dedicada a Lee de Forest; [https://www.facebook.com/pg/Lee-de-Forest-King-of-Radio-Television-and-Film-144784125605950/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Lee-de-Forest-King-of-Radio-Television-and-Film-144784125605950/photos/?ref=page_internal), derivada de su libro Adams, M. *Lee de Forest, King of Radio, Television and Film*. (2012). San José, CA, Springer.

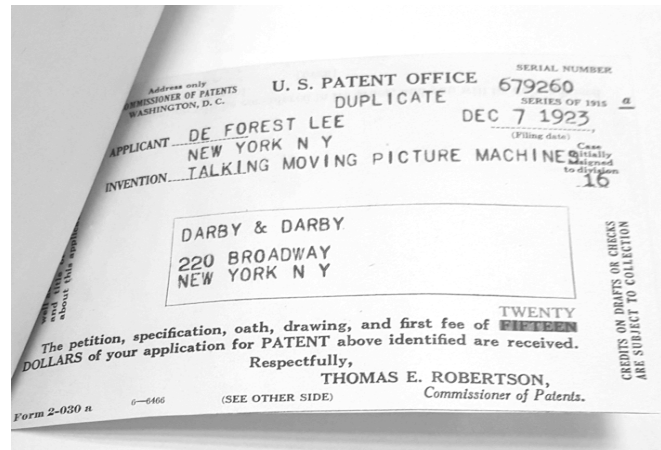
<sup>13</sup> En la bibliografía de Lee de Forest ver su autobiografía *Lee de Forest, Father of the Radio (The autobiography of Lee de Forest)*, (1950) Chicago: Wilcox & Follet Co., o el libro de Geduld, H. M (1975). *The bird of the talkies (from Edison to Jolson)* Indiana University Press, así como artículos como el de Enticknap, L. (2006). "De Forest Fonofilms", en *Early Popular Visual Culture*, 4:3, p. 273-284, en los que se expone el fracaso del Fonofilm como una negativa de De Forest a secundar los modelos comerciales y mayoristas.

cinematográfica en Nueva York a partir del sistema Triergón<sup>14</sup> para radiofonía, una válvula termoiónica de tres electrodos denominado Audión.

El audión abrió insospechados horizontes al anhelo y a la técnica de la radiotelefonía sin hilos; los abrió también para que la ilusión de añadir palabras al cine fuese definitiva realidad, y a esta realidad contribuyó en no escasa medida el prodigioso desarrollo, velozmente logrado, de los procedimientos de amplificación del sonido en la radiodifusión. (Fernández Cuenca, 1950, pp. 24-29)



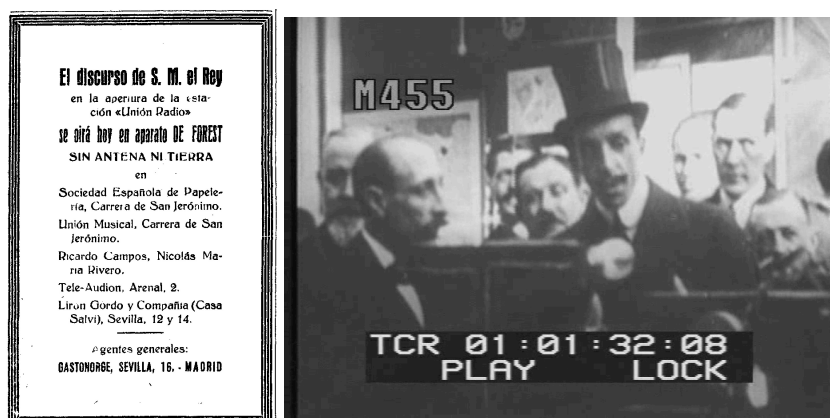
Popular Film (14 de julio 1927). Duplicado de la patente U.S Patent Office 679260 serial number. Dec 7 1923. De Forest Lee NY Talking moving pictures machines. Darby & Darby 220 Broadway NY. Oficina de Patentes Históricas



De Forest llegó a España armado con su cámara Fonofilm y escoltado por su ayudante Arno Merkel el 7 de febrero de 1927. Esta visita de no más de un mes tuvo muy buena crítica en nuestro país. El eminente sabio como era llamado con respeto, fue entrevistado en diferentes medios, tanto en Unión Radio como en los periódicos. En este tiempo fue concediendo las patentes de las mejoras a las máquinas parlantes a sus socios españoles, como la transferida 6 julio 1927 que obra en el expediente de patente nº 86996 a favor de Don Enrique Urazandi y Don Feliciano Manuel Vitores, o la Transferida según acuerdo de 16 de enero 1928 que obra en el expediente de patentes 87011 a favor de Hispano de Forest Fonofilms SA.

<sup>14</sup> Los ingenieros Josef Engl, Joseph Massolle y Hans Vogt unidos formaron la sociedad Tri-Ergon, que el 4 de mayo de 1919 obtenía su primera patente para un sistema de registro sonoro sobre película, basado en la utilización múltiple de la válvula amplificadora. Los trabajos del grupo siguieron intensamente, de un modo paralelo, en varias particularidades a los de Lee de Forest, lo cual determinó discusiones y hasta reclamaciones sobre la paternidad de aspectos esenciales de la invención: pero el más alto organismo norteamericano que entiende en estas materias, la *Court of Customs and Patent Appeal*, falló el 25 de mayo de 1931 a favor de los inventores alemanes, reconociendo su prioridad sobre Lee de Forest en el hallazgo de puntos esenciales del procedimiento. (Fernández Cuenca, 1950, pp. 28-29)

Un anuncio aparecido en prensa dos años antes parece confirmar la grabación de un discurso del Rey ante aparato De Forest, "algún avisado comerciante contrató un amplio recuadro de texto en el diario *El Sol* para anunciar que el discurso de Su Majestad el Rey Alfonso XIII se escucharía mejor sin antena ni tierra en un aparato De Forest, indicando en qué establecimiento en Madrid podría comprarse" (Afuera, 2019). No sabemos si se refería a una película Fonofilm, pero de haberla filmado De Forest seguramente la hubiera incluido entre sus demás grabaciones a la hora de proyectarla.



Comunicado en *El Sol* (17 de junio de 1925). Fotograma de una grabación de los años '20 con Alfonso XIII probando la radiotransmisión de las ondas sin hilos en Madrid.  
 Recogido de <http://www.filmimages.fr/en/asset/fullTextSearch/search/Alfonso+XIII/page/1>

La revista *Popular Film* fue de las primeras en dar la bienvenida al creador norteamericano. Así le dedicó un exhaustivo inventario explicando pormenores del Fonofilm en su morfología externa e interna (el exhaustivo detalle de su funcionamiento técnico a la hora de impresionar y de proyectar). La buena acogida se le daba en los medios con la mirada puesta en que facilitara y abriera el mercado autóctono con mayor celeridad.

Estas películas para que interesen a nuestro público tienen que ser impresionadas por artistas de habla española, pues de otro modo carecerían de atractivo para nosotros, por lo que la empresa concesionaria del citado invento está montando la maquinaria y aparatos para preparar un estudio donde elaborar las películas habladas españolas, que dentro de poco serán presentadas según nuestros informes.

*Popular Film* (14 de julio 1927)

Unos meses más tarde, en la misma revista se miraba con recelo el invento y se pensaba de forma contraria. El reportero Antonio Suárez, firmemente descreído de las ventajas que podría aportar el Phonofilm se planteaba escéptico ¿valdrá realmente la pena el invento?.

Pero, en lo que no seguimos ya de conformidad con la revista eléctrica bonaerense, es en la enumeración de las ventajas y beneficios que pretende desprender del invento de Lee de Forest.

Asegura, en primer lugar, que esto facilitará la representación aun en el más apartado rincón, no sólo de películas, sino de obras teatrales, en las que adquiera el actor vida y voz en la pantalla. Creo que esto es pecar de imprudentes o ingenuos con el invento. Jamás el teatro, que es la acción a quien pone el freno la palabra, podrá vaciarse en los moldes de un dinamismo que se agita a la velocidad de la película. Véase hoy el ejemplo de cuantas versiones se han dado a las obras de la dramaturgia universal en el

cine y se considerará que el aprecio de los adaptadores se ha dirigido - y aún este intento ha salido mal - a cuantas son más de movimiento que de pensamiento.

Pero hay más; agrega la revista que la orquesta de los cines caerá en desuso ya que la película, matizada con la música de excelentes orquestas, que se ejecutará al propio tiempo de filmar películas, resolvería esta intervención del elemento musical. No creemos en ello. Aún concedido el mejor resultado de esta aleación, de ninguna manera puede suplirse la orquesta en momentos precisos y necesarios en que el fonofilm habría de dar conjuntamente la palabra del actor y la música de un baile, por ejemplo. Y por encima de minucias técnicas, si no de negativo resultado, por lo menos de estudio más enjundioso, cabe preguntar aún ¿vale la pena el invento del señor Lee de Forest?

Sin entrar en discusiones altamente empíricas yo creo, que la adopción del invento restaría carácter a la cinematografía y debilitaría sus cualidades esenciales. Si el arte cinematográfico es mudo por excelencia y toda su fuerza es mímica, ¿qué valdría ya el gesto ante la fuerza elocuente de la palabra?.

*Popular Film* (10 de noviembre de 1927)

Como sabemos, el arte del cinema sonoro no tuvo buena acogida. La reticencia venía de quienes creían que crearía una teatralidad duplicada innecesaria, una manera de romper con la velocidad de los planos y ralentizar la acción debido a las secuencias largas de texto, potenciando una falta de expresividad y de poesía al eliminar el gesto. Años más tarde la querrela entre los defensores y detractores continuará, siendo Charles Chaplin una fuerza de resistencia principal, barricada muda de primer orden.

En la prensa española se pudo leer con la máxima calidad y detalles los pormenores por los que el Fonofilm conseguía lograr su "maravilla cinematográfica", consiguiendo la imagen acústica y visual sincrónica. Este hallazgo llenaba páginas y páginas de prensa, procurando impresionar casi más que el celuloide la opinión del público. Lee de Forest relataba en primicia para la prensa nacional el hallazgo de su sistema de cinematografía.

Buscaba yo hace tiempo un fonógrafo que careciera de los numerosos defectos de los aparatos actuales: y se me ocurrió que bien pudiera reemplazarse la aguja o zafiro por un haz de luz. De ese modo se eliminarían los ruidos por rozamiento que hacen tan desagradable la audición fonográfica. Este pincel de luz, evidentemente, tenía que ser capaz de registrar, reproducir e intensificar el sonido.

*La Noticia* (20 de septiembre de 1923).

El micro transformaba los sonidos en corrientes de electricidad de intensidad variable, el Audión lo amplificaría, a través de un tubo denominado Fotión. Este radiaba una luz azulada a la cual era sensible la emulsión del celuloide. Gracias a una lente, la luz del Fotión era concentrada sobre la cara de impresión de la película, traduciendo la columna vertical reservada de 3mm en información sonora en forma de degradado oscuro. La reproducción debía de hacer el camino contrario, el proyector emitía luz a través de la inscripción rayada llegando a una célula fotoeléctrica, la talofide de Theodore W. Case, donde la intermitencia lumínica obtenida se transformaba en corriente, que de nuevo pasaba a la amplificación y de ahí a los altavoces.

En sí, en el proceso del Fonofilm se contaban tres pasos de ida y otros tres de vuelta, primero las vibraciones del aire (el sonido) se convertían por fenómeno de transducción en energía eléctrica, a su vez la corriente se hacía oscilatoria lumínica y su intermitencia que se expresaba en forma de haz o rayo azulado se imprimía en una franja sobre celuloide fotosensible. Según era más fuerte el sonido, el dibujo de la sección fotografiada sería mayor y a la inversa. En resumen, las variaciones de intensidad del sonido eran traducidas a variaciones en cantidad de luz que impresionaban la película con segmentos ennegrecidos sobre la emulsión. Estos

dibujos en forma de líneas paralelas, como un código de barras en la columna izquierda del fotograma, contenían la información sonora.

Con respecto a este registro del sonido numerosos periódicos hacían eco del sistema Fonofilm, adaptando el lenguaje científico al de difusión sin perder rigor técnico. Cuando el micrófono captaba las ondas de presión del aire las transformaba en corrientes eléctricas, entonces;

Las débiles corrientes producidas por éstos son amplificadas y producen oscilaciones en una llama manométrica, arco cantante, o en una lámpara construida por un electrodo revestido de una capa de un óxido alcalinoterroso (barita, preferentemente): la incandescencia catódica obtenida en esta ampolla, que contiene un gas ionizable (helio, vapor de mercurio), constituye un manantial de luz, cuya intensidad puede ser modulada con arreglo a las variaciones de la corriente eléctrica que recibe. También se pueden obtener oscilaciones luminosas por dispositivos mecánicos, galvanómetros de espejo, láminas o filamentos vibrantes, y otras piezas.

Estas oscilaciones son fotografiadas en la misma película cinematográfica o en una película auxiliar, quedando representadas por una serie de intensidades variables de clarooscuro.

*La Libertad* (16 de febrero de 1929)

La conversión del proceso en sentido contrario se hacía posible con la adición de un aparato a cada máquina de proyección gracias a una célula fotoeléctrica, destinada a convertir las variaciones de luz de nuevo a sonido.

En este dispositivo la película, se hace pasar por los engranajes corrientes y la parte fotofónica es herida por un haz de rayos que pasan a través de otra ranura apenas perceptible. Los claros y oscuros de la película no van a proyectarse sobre una pantalla como los cuadros escénicos, sino que pasan hasta incidir sobre una célula de potasio, que se halla encerrado en una lámpara, que recibe el nombre de "Foción", y que es invento del mismo autor del "Fonofilm", Lee de Forest.

Esta lámpara está destinada a producir en sentido contrarios toda la evolución de la energía de la impresión. En efecto: Las corrientes luminosas que sobre ella van a parar, son transformadas en corrientes eléctricas que pasan a un amplificador del que salen luego para convertirse a su vez en sonidos, merced a un teléfono, aumentándose luego aún más por medio de un altavoz.

*La Región* (22 de febrero de 1929)

La válvula Triodo creada por Lee de Forest está en el origen de los cuatro sistemas sobre los que nacerá el cine sonoro; Triergón (1922), Fox Movietone (1927), Phonofilm (1923) y Vitaphone (1926), los tres primeros recogerán la información sonora sobre la banda óptica y el último se apoyará en un gramófono sincronizado.

Las desventajas que se derivaban del sistema de discos eran bien conocidas; tener que cambiar rápidamente de plato en medio de una escena, la degradación de estos pasados varios usos (se rayaban) que afectaban a su reproducción y a la escucha. Otro inconveniente añadido era que si el montaje sufría algún cambio por deseo del director el disco no podía rehacerse de igual manera, lo que hacía perder el sincronismo. La prensa reflejaba las ventajas y contrariedades de los diferentes sistemas, aún en vías de explotación.

El Vitaphone tiene por base un disco de fonógrafo, que marcha al tiempo que la cinta. Tiene la dificultad de que a veces falla el sincronismo del disco con la película; mas la perfección del aparato hace que esto ocurra en contadas ocasiones. Lo que sí tiene en su contra este aparato es que la voz emitida tiene un sonido poco agradable.

El Movietone impresiona los sonidos en una película y las imágenes en otra. Las dos van movidas al ser proyectadas por un solo motor, lo que ocasiona un doble gasto de energía.

También tiene su pero este aparato. Si una de las dos cintas se rompe, la otra sigue funcionando, y ya puede calcularse el mal efecto que produce, aparte de que el arreglo de estas cintas es un poco complicado. Mas estos inconvenientes no tardarán en ser eliminados.

*Popular Film* (8 de noviembre de 1928)

En este momento intermedio de gestación, donde la técnica aún no había alcanzado un punto de fijación, sobre todo de explotación, las nuevas experimentaciones con los formatos de registro y proyección hacían muy poliédrico el mercado. Existían marcas que promocionaban sus mecanismos industriales a la vez que productores independientes firmaban sus inventos patentados, haciéndoles una competencia directa. Neologismos como el Melodión, el Filmófono, fueron productos fabricados en España por precursores inventores como Antonio Graciani el primero o Ricardo Urgoiti el segundo, cuyo aparato le proporcionó éxito durante un periodo.

Una gran promesa de nuestra cinematografía aparecía retratado en las hojas de *La Pantalla* (30 de septiembre de 1928). Un joven de veinticinco años llamado José Val del Omar López presentaba una película titulada *El torero místico*, y con ella aseguraba cambiar la técnica hasta entonces conocida. Según lo explicaba el director Florián Rey al redactor del periódico "tiene una visión modernísima de nuestro arte y ha conseguido resolver los dos problemas capitales del cinema: la continuidad de planos y la sensación de relieve", finalizando el propio artista cinemista con la frase "Hasta ahora se ha hecho la fotografía del espacio. Ahora yo he conseguido realizar la del tiempo". Con respecto a las aportaciones vanguardistas que la mirada de nuevos cineastas realizaban y su cruce con la visión de Ramón, lo veremos más adelante en el último capítulo.

Entre la lista de variantes tecnológicas y avances en los sistemas de producción y reproducción de la imagen a finales de los años veinte, la prensa reflejaba los siguientes.

El sistema Brensing, en explotación en la "Lignose Hofilm" de Alemania, está hecha a base de la sincronización de un disco de gramófono, y una película, hecho automáticamente.

El "Vitáfono", explotado por la "Warner Brothers", es también de sincronización, empleándose en ella discos de cuarenta centímetros de diámetro, que duran cada uno diez minutos. El "Finatone" de la First National, es otro procedimiento parecido, explotado con la colaboración de "Talking Machine" y la "Western".

El método de Petersen y Poulsen, utiliza unas películas de mayor anchura, yendo incluida la impresión sonora dentro de la perforación.

La "Tri Ergon" de Alemania, ha explotado un sistema en que las impresiones sonoras se hallan fuera de la perforación de la película, que mide unos cuarenta y dos milímetros.

Una variante de este modo es el denominado "Meistartón" en que se registra el sonido dentro de la perforación, aún cuando las películas siguen teniendo mayor anchura que las corrientes utilizadas.

Derivado de estos métodos es el llamado "Tobis", que utiliza las películas del mismo ancho que las que actualmente se usan en el cine silencioso.

*La Región Oviedo* (22 de febrero de 1929)

Finalmente el sistema de la Fox, gracias a su noticiario de gran éxito *Fox-Movietone News*, sentó los parámetros que serían el prototipo seguido por las demás compañías, consistente en; la velocidad de filmación (24 imágenes por sg.), articulación entre imagen y sonido (20 fotogramas), anchura del área reservada al sonido (2'99 mm).

- Películas marca de Forest -

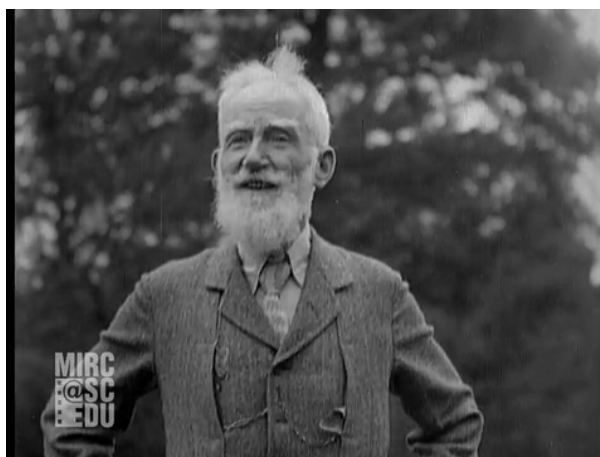
El número de cortometrajes realizados por el inventor del Phonofilm hacia el año 1927 se cuenta en casi más de un millar (Konigsber, 2004, p. 408). De las películas realizadas entre 1924 y 1927 por Lee de Forest en New York, la web [historicfilms](http://historicfilms.com) permite su visionado online para consulta.

Colorado (1996, p. 46) menciona del repertorio fonofilmado "un catálogo que incluía variados estilos, como dibujos animados, monólogos, fragmentos teatrales, charlas, discursos, actualidades o interpretaciones orquestales y de vodevil". Con ejemplos como "bailarinas (Doris Niles o Anna Pavlova), extractos operísticos Rigoletto, La Bohème o Lucia de Lammermoor a cargo de las sinfónicas como la del Metropolitan de Nueva York, cantantes como Norah Blaney, Eddie Cantor, bandas como la de Ben Bernie, Clyde Doerr, Paul Specht, George Olson, Helen Lewis, o la del chileno José Bohr. Dibujos animados musicales de Max Fleischer, clásicos importantes teatrales interpretados por Joann Bennett, Elsa Lanchester, De Wolf Hopper o Raymond Hitchcock. Acontecimientos políticos o deportivos de actualidad, alocuciones como la de Bernard Shaw o Chauncey Depew.

El escritor Bernard Shaw que posó y habló para el Phonofilm antes de que lo hiciera para su contrincante de la Fox, comentó para la prensa sus impresiones después del retrato sonoro.

Los norteamericanos son terribles. No pudieron conseguir que yo fuera a su país y lo han obtenido por medio del Phonofilm, invento del doctor De Forest. Y fue tras de las insistencias de la proposición como al fin consiguieron mi permiso para hacer una películas parlante para que recorran con ella los Estados Unidos de América. De esta manera todo mi auditorio norteamericano podrá verme, oírme y aplaudirme, mientras yo continúo escribiendo mi testamento, ajeno a los apretones de manos, banquetes y firmas de álbum a que vería sometido si fuera personalmente.

*La Vanguardia* (14 de julio de 1928)



Fotograma del discurso de George Bernard Shaw registrado en UK por el Movietone News, mayo 1928.



El primer discurso de Bernard Shaw grabado ante el Fonofilm no se conserva, pero el realizado ante la cámara Movietone es digno de contemplarse<sup>15</sup>. En él encontramos un hombre jovial y lleno de energía pese a su avanzada edad, y sobre todo percibimos un aire de ironía muy afín al estilo ramoniano. De hecho, el escritor español le dedicó un capítulo en sus últimas biografías. Ramón no comparte ciertas paradojas de "sentido común y político" del octogenario escritor irlandés, aunque le admira.

Bernard Shaw se acerca al siglo y ya va siendo hora de que todos celebremos una especie de centenario visperal en su honor.

Bernard Shaw es el hombre que cacarea, el longevo que presume de escritor y en el que como superviviente se han conglomerado representaciones de todos sus compañeros muertos.

¿Es un maniático que en la insistencia ha adquirido calidades de decano maniquí de todos los maniqués del mundo?

Al principio de encontrarle en el camino de nuestras lecturas, hace muchos años, no nos convenció, se apelmazaba en él una vulgaridad que en aquella hora exigente nos hacía volver la cabeza hacia otros escritores más sensibles, más artistas. (...)

En la Inglaterra siempre genial y segura, además de llena de experiencia y de poder, se pueden permitir todas las polémicas y Bernard Shaw se adiestra en el arte de decir y contradecir subido a un banco público.

Constituido su partido de excursionistas con el buen nombre de los Fabianos, es motejado de socialista de salón, pero él da conferencias y aprende de otro modo el dialogar con el público, que es ciencia teatral. Lleva con ritmo esa maravilla inglesa que es la tolerancia y su límite y es crítico musical durante una temporada. (...)

En sus prédicas hay que tener cuidado con él, pues, yendo contra el capitalismo, es tan capitalista que durante años no dejó que filmasen ninguna de sus obras porque pedía tanto dinero –algo así como veinte mil libras esterlinas–, que ninguna casa editora de películas pudo dárselo. (...)

El viejo supervividor y superviviente entrega –para mayor efectismo sobre las multitudes y los rentistas aprensivos y estafalarios– unas veces la literatura a la política y otras veces la política la literatura.

(Gómez de la Serna, 1961)

De entre las primeras películas de De Forest destacaría una joven y bella extranjera, que deslumbraría con su voz y su genio al público no solo del Phonofilm, sino de los teatros de Estados Unidos. Se trataba de la joven Concha Piquer (1908-1990), la mujer que encarnaría el género de la copla y la canción española.

El director onubense pionero del sonoro, Francisco Elías, que trabajaba puerta con puerta del estudio de De Forest en los años '20, relató en sus memorias el encuentro entre el inventor y Concha Piquer, que se encontraba de gira con el maestro Penella en Nueva York. Manuel Penella era el director de zarzuelas más importante del momento (con éxitos como *Don Gil de Alcalá* o *El Gato Montés*), y fue el compositor de las canciones que interpretó la futura maestra de la copla ante el Phonofilm,

Mediaba la curiosa circunstancia de que Lee DeForest, el genial inventor de la lámpara de tres electrodos que hizo posible la radio, el cine sonoro y la televisión, tenía en sus talleres en Nueva York en la famosa calle 42, en el Candler Building, pared por medio de los talleres de Trucaje, Imprenta y Laboratorio que bajo las denominaciones de Francisco Elías, J. A. Elías y Elías Press. Inc. funcionaron desde el año 1916, en que los fundé, hasta el 1930, produciendo el 70 y 80% de los títulos y subtítulos de toda la producción norteamericana. En el transcurso de esos años dichas oficinas fueron visitadas y frecuentadas por muchas, por no decir la totalidad, de las personas que pasaron en aquellos tiempos por Nueva York, grandes figuras del arte, de las letras, de la política, de la aristocracia y de la ciencia en España e Hispanoamérica. Y entre las personalidades cuya relación llenaría un buen número de páginas sólo citaré a una sola, porque juzgo que su nombre tiene un puesto de honor forzoso en este informe sobre el cine patrio e internacional. Me refiero a la ilustre canzonetista Conchita Piquer. En nuestras oficinas conoció a Lee de Forest y éste la contrató para que cantara en una de sus primeras películas

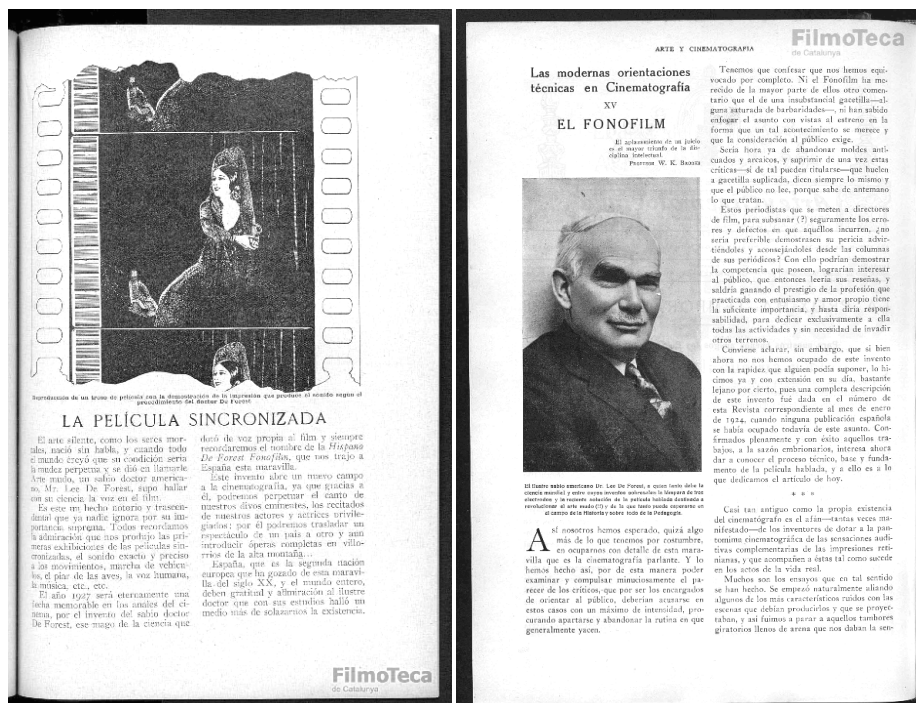
---

<sup>15</sup> De acceso libre a través de la web, <https://www.youtube.com/watch?v=-fCtsAvbL6Y>

sonoras. Fue pues, la españolísima Conchita Piquer si no la primera, una de las primeras artistas del cine hablado universal (los otros artistas fueron Eddie Cantor, Weber and Fields, Sissie and Blake, Phil Baker, Eva Ruck y Sammy Whaite. Las películas fueron estrenadas en el cine Rivoli de Nueva York en el año 1923).

Recuerdo que por aquel entonces mi vecino de oficina y admirado amigo mío, señalando primero la cámara con que hacía sus experimentos (llamada por él Phonofilm) y luego el taller de imprenta cuyas tres Linotipias apenas daban a basto para imprimir los textos que luego habían de fotografiarse para poder ser insertados en las películas, me dijo: –This will kill that–. Una profecía que, por supuesto, tardó pocos años en realizarse. (Elías, 1966)

La historia del arranque del cine sonoro se tambaleó al encontrarse en 2010 las bobinas de 11 minutos que databan de 1923, justamente las que cantaba Conchita<sup>16</sup>, y que parecían iban a desbancar a la mítica *El Cantor de Jazz* como primer film de habla sincrónico. Desde aquel hallazgo, al menos de forma oficial según se relata en España, se afirma que ella es la voz pionera del cine hablado. Tenemos constancia que seis números fueron rodados; el fado *Ainda mais* (en portugués), *Jota aragonesa*, *Conchita*, y un couplé flamenco *Danza Farruca, Del diablo o del demonio y Niña, de qué te las das*. Estas fueron una de las primeras pruebas sonoras ya que entraban dentro de un paquete de cortos protagonizados por Eddie Cantor o Phil Baker entre otros, y que De Forest quería rentabilizar a través de su exhibición en salas. En las tarjetas de empresa que la Hispano de Forest repartía en los cines, aparecía una serigrafía de la propia Conchita Piquer en la película fonofilm rodada por De Forest, pero al reverso se leía la letra de una de sus canciones titulada "Conchita", que no aparece dentro de los cortos recuperados en EEUU, ¿sería una toma filmada en España?.



Noticias del Fonofilm con el fotograma de Concha Piquer y la imagen de Lee de Forest. *Las Noticias* almanaque de cinematografía 1928, *Arte y Cinematografía* (junio-julio 1927), Barcelona.

<sup>16</sup> Los números del fado *Ainda mais*, la *Jota aragonesa*, y un couplé flamenco *Farruca torera y Del diablo o del demonio* fueron los primeros en sonorizarse con el Fonofilm en el estudio del mismo Lee de Forest. Visionado on line a través del documental de RTVE *Conchita Piquer* de Agustín Tena.

En el rincón más castizo  
 Del barrio más chulo  
 Que tiene Madrid  
 Vine yo un día a este mundo  
 Y al verme dijeron ¡Jesús qué gachí!  
 Y cuando tuve mis quince abriles  
 La gente decía al verme pasar  
 Que yo era un ángel del paraíso  
 Bajado a la tierra por casualidad,  
 Y todos al verme pasar  
 Bajito solían murmurar:  
 Conchita de negros ojos  
 Que me llegó a enamorar  
 Si etá la gloria en tus ojos.  
 Contigo a la gloria yo quiero marchar.



Imagen de la tarjeta de empresa de la Hispano de Forest.  
 Al dorso aparecía la letra de la canción. Archivo Vitores.  
 Filmoteca Española.

La historia de Concha Piquer en EEUU fue fascinante, como relata Plaza (2001) en la biografía de la artista, con tan solo 16 años la joven zarpó de la mano de su madre y de su mentor, el maestro Manuel Penella, que veía cualidades innatas en la niña, para seguir a la compañía en sus viajes y debutar en México. Pero en Nueva York, el director del teatro colindante al Central Park la escuchó cantar entre camerinos, y quiso que cantara en medio de la zarzuela *El Gato Montés* que se representaba en inglés. Ella no sabía el idioma pero el 13 de septiembre de 1922 debutó en un entreacto cantando en español travestida de muchacho. El maestro Penella compuso el número exclusivo para la joven llamado *El Florero* donde Conchita aparecía con toda su fuerza juvenil y a lo *garçon* vendiendo una cesta flores. Fue tal el gusto del público por esta canción, que firmó un contrato con Columbia Records (CBS) para registrar 11 discos de pizarra de 78 rpm. De ahí a Broadway y los mejores teatros de EEUU durante dos años consecutivos, adquiriendo un buen conocimiento del inglés, estrenando éxitos y compartiendo cartel con Al Jolson o Eddie Cantor en *The Dancing Girl*, o luciendo su escultural figura (desnuda con un mantón de manila) en la obra *Sky High*.



Fotogramas de Concha Piquer rodada por De Forest. Visionado on line a través del documental de Agustín Tena;  
<http://www.rtve.es/television/20110709/2-rescata-primera-pelicula-sonora-castellano-concha-piquer-este-jueves-imprescindibles/367225.shtml>

Durante la promoción ambulante del Fonofilm por salas pequeñas, Vitores difundió grabaciones realizadas por él mismo así como aquellas que le enviaban desde la casa De Forest de Nueva York. Una factura del 16 de agosto de 1928 hallada entre el legado Vitores nos informa de las películas pedidas a la compañía De Forest Phonofilms, In. 1560 Broadway, con el número de pies y el coste en dólares. Eran los cortometrajes: Caro Nome, Tango Dancers (De Lima & Marietta), Donshita (Faruca Dance) y Hungarian Rhapsody, que se remitían a Madrid para su exhibición.

Las sospechas de que la canción que aparece en la tarjeta de la Hispano de Forest se rodara junto a los cortos rescatados en EEUU vienen motivadas por las mismas declaraciones que para la prensa realizó Concha Piquer. A principios de 1927, se originó un pequeño "rifi-rafe" entre Concha y la actriz española más internacional y cotizada en Hollywood, Raquel Meller, que no pasó a mayores pero que en la prensa de *El Heraldo* se saldó con declaraciones enfrentadas. Lee de Forest llegó a afirmar en este periódico que ambas artistas habían filmado con el procedimiento Phonofilm.

-¿Orden cronológico?

Nueva sonrisa de Mr. Forest.

-Sí, orden cronológico riguroso. Primero, Conchita Piquer, y después Raquel. Y con un intervalo bastante largo por cierto. La de Conchita Piquer fue hace dos años, y Raquel no filmó hasta noviembre pasado.

-¿Pero las dos con su invento?

-Claro que con mi invento. Las dos con mi invento y las dos en Nueva York.

*Heraldo de Madrid* (1 de marzo de 1927)

Estas declaraciones, aun viniendo de un prestigioso científico, parecen según Colorado (1996) contradecirse. Los cortos que rodó Meller se distribuyeron con el sistema Movietone, pero lo curioso es que Meller confirmó que había trabajado ¡ella también! con el sistema de De Forest (a parte del sistema Movietone de la Fox).

He filmado cuatro películas por el nuevo procedimiento del fonofilm; es decir, unida a la proyección la voz. Son cuatro canciones escenificadas: La tarde del Corpus, La mujer del Torero, Como la Flor y El noi de la mare, ésta en Catalán.

- ¿Qué tal resultan?

- Preciosas. Son como pequeños motivos cinematográficos; algo así como "sketch" de la pantalla, en donde mi voz se percibe como del natural. Ya sabe usted lo bien que salen mis risas fonográficas. Soy la primera artista que ha hecho este trabajo, y para vencer las dificultades que tiene todo nuevo procedimiento, hemos tenido que ser inventores todos.

- A ver, Explique eso, Raquel...

- Verá usted. La máquina que impresiona la voz, unida a la que copia la imagen fotográfica, recogía ese sencillo ruidillo monótono de los carretes de la cinta. Ha sido necesario inventar una caja, con un dispositivo especial que pueda recoger la voz, y en cambio no tenga el machaqueo de la máquina. ¿Era difícil, verdad? Pues ya está logrado. Las cuatro cintas componen un programa completo pues duran media hora cada una.

*El Heraldo* (26 de febrero de 1927)

En el sistema Phonofilm se solían rodar fragmentos cortos, no era frecuente que duraran 30 minutos, cosa excepcional si hubiera sido así<sup>17</sup>. Concha Piquer respondió rauda un día después al director del periódico, exigiendo que se dijeran las cosas con

---

<sup>17</sup> Es posible, ya lo señala Colorado (1996, p. 79), que Raquel se hubiera equivocado al hablar del fonofilm, o que el periodista lo hubiera transcrito mal. Ante todo Colorado rechaza que ambas artistas hubieran sido registradas en el estudio de De Forest, pero la incógnita persiste hasta que no haya nuevas pruebas o datos que lo desmientan.

justicia porque ella había sido la primera artista "que alcanzó la gloria de impresionar la primera película por el procedimiento del fonofilm", y aunque se equivocaba en la fecha, apelaba a su credibilidad con argumentos fehacientes.

Muy fácilmente puede usted comprobar la verdad de lo que digo, pues actualmente se encuentra en Madrid, Hotel Palace, el Sr. Lee de Forest, donde permanecerá hasta el próximo viernes. En la película de fonofilm que trae de Estados Unidos el Sr. Lee de Forest, que ya ha sido exhibida ante numerosas personalidades y será pasada esta semana ante sus majestades, no aparece más artista que yo, y como usted comprenderá que nosotras nos morimos por todo lo que sea reclame (¡como voy a negarlo!) yo espero que su acreditado diario dará esta noticia a sus lectores, con lo cual no perderá nada y la verdad ganará mucho.

Por lo demás yo, aunque nunca he visto actuar a Raquel Meller, estoy plenamente convencida de que es una artista excepcional, que ya para nada necesita de bombos y reclame para mantener su prestigio, que nadie puede disputarle.

*El Heraldo* (27 de febrero de 1927)



Fotogramas de cortometrajes musicales de Lee de Forest, a la derecha podríamos reconocer "El excéntrico violinista".  
Extraído de la web Historic Films

### 3. 6. Ramón y los otros oradores del Fonofilm / Cinefón

Dentro del programa de proyecciones de la Hispano de Forest, el corto *El Orador* que aquí nos ocupa no es un fragmento de film aislado<sup>18</sup>, sino que forma parte de una cadena de films de exhibición bastante heterodoxos anunciados por el Cinefón en España y con vistas a exportarse en geografías iberoamericanas. El número inicial de cortos (marca De Forest) con los que se inauguraron las exhibiciones en 1927 sumaron entorno a sesenta, luego a partir de 1929 se incrementarían con los films autóctonos rodados por Vitores y sus socios.

La decisión que toma Vitores de rodar juntos monólogos con caricatos y folclóricos, al lado de filósofos y políticos tan destacados, parece sintomática de un tiempo acelerado marcado por conseguir un beneficio rentable de audiencia a corto plazo, pero indirectamente connota cierta excentricidad o extrañeza irónica al mezclar tal opuesta gama de retratos populares. Esto sucedía sin reparar en que el mismo formato de exhibición decía algo de cara al contenido de lo exhibido, y en el mensaje soterrado bajo este cajón desastre, se podía leer una clara equiparación entre lo documental y lo teatral, lo real y lo construido, entre lo lúdico del entretenimiento y la seriedad política, como si todos en verdad formaran parte de un mismo hecho social.

Visto el repertorio de la empresa Phonofilm en EEUU no podemos interpretar el formato de exhibición de la Hispano de Forest como una elección personal ya que Vitores tan solo imitaba el modo de proceder de su par norteamericano. En los programas que ofrecía Lee de Forest se podían ver mezcladas varietés, eminentes discursos de estado y músicas jazzísticas, de vaudeville, operísticas o cómicas. Así siguiendo el ejemplo del *totum revolutum* norteamericano, era mostrado el programa de la Hispano de Forest como un lote completo anunciado bajo las siglas del Cinefón. Con esta batería de ejemplos heterodoxos se hacía hincapié más en la demostración de la máquina que en la creación de un programa estético o artístico.

En 1927 Lee de Forest vio por un momento quebrar su empresa, ya que su capital financiero hacía aguas después de pagar innumerables pleitos para intentar frenar la explotación comercial de otros sistemas análogos al suyo. Así pensó que lo mejor sería exportar su creación buscando inversores extranjeros, yendo de gira primeramente por el continente iberoamericano y después dirigiéndose al continente Europeo<sup>19</sup>.

Las incursiones de De Forest por el viejo continente no fueron pues un viaje de turismo. Su escaqueo por países de corte autoritario donde el fascismo empezaba a cobrar fuerza, podían prometer una seguridad a la vida del Fonofilm bajo el amparo de estos gobiernos con miras imperialistas. Según Colorado (1996, p. 54) "Su paseo por los reductos de la Europa fascista distaba de ser ocioso, y que en realidad buscaba un amparo gubernamental que le garantizase un desahogo económico (por su

---

<sup>18</sup> Aunque lo veamos hoy en día descontextualizado esta tesis lo revincula a la serie de cortos del que forma parte y que Vitores realiza durante 1928 y 1929. No obstante *El Orador* sigue teniendo la virtud de funcionar como una obra de arte autónoma. Una de las cualidades por las que es aclamado es que no precisa una lectura de la narrativa previa ramoniana, ya que al presentarse como un "manifiesto" aúna la filosofía del escritor, concentrada en una toma.

<sup>19</sup> Sus tanteos por ver si era factible el mercado en otros países no resultó convincente, pero sí en Gran Bretaña donde tuvo un aliado y mercado productivo, allí se forjó la empresa British Talking Pictures, dirigida en 1923 por C. F. Elwell, filial inglesa de la Phonofilm Corporation en EEUU.

intervención directa o porque le facilitase el emprender conversaciones con grupos capitalistas locales para traspasarles los derechos) y un mejor asentamiento dentro del Continente ante la avalancha de competidores que se avecinaban".

En el otro escenario de tintes liberales, gracias a la ley de la oferta y la demanda los sistemas copias del suyo amenazaban seriamente con anularlo, cosa que finalmente hicieron. En el escenario fascista, el gobierno de Mussolini propuso a las Naciones un programa educativo basado en films de propaganda, pedagógicos y documentales (afines al régimen) que servirían para los centros de enseñanza con la creación de un Instituto Internacional del Cinema. En el mismo 1928 desde el gobierno de Primo de Rivera se pujaba por crear la primera Filmoteca Nacional para que se conservara y archivara el legado fílmico español, lo que puede darnos una idea de por qué Lee de Forest elegiría estos países, los cuales ofrecían una protección para conservar y difundir su legado Fonofilm.

En Hispanoamérica fue Cuba el país donde De Forest llevó primero su promoción, registrando algunos cortos en la isla, concretamente en La Habana. Se cuenta que de nuevo eligió un *mix* heterodoxo para rodar de forma documental su archivo "el Malecón, un sorteo de la lotería nacional, la guardia presidencial, la soprano Luisa María Morales cantando Noche Azul, el teatro Nacional, la banda del Estado Mayor y un solo de flauta de Luis Casas Romero interpretando el Himno Nacional" (Rodríguez, 1992, p. 128).

A De Forest no se le escapó su objetivo, filmando allí también al "pez gordo" cubano, el presidente de la Nación el general Gerardo Machado, el cual pagó cincuenta mil dólares por tan excepcional retrato. El discurso del máximo dirigente fue grabado el 9 de febrero de 1926 ante las cámaras del Phonofilm en La Habana. Sus palabras fueron recogidas en la prensa<sup>20</sup> local como siguen:

*La ciencia cada día nos proporciona un adelanto nuevo que nos causaría asombro si no fuese que vivimos en una época en que todo lo esperamos y nada nos sorprende.*

*Hoy el Fonofilm me proporciona el medio de poder presentarme ante otros pueblos y saludarlos no solamente con el gesto sino también con mi propia voz. Felicito a su inventor el doctor de Forest por su éxito y creo que la humanidad le debe estar reconocida por haber puesto en sus manos este invento que ha de ser, sin duda, de grandes ventajas, no solamente en el campo artístico y como medio de solaz y distracción, sino también por sus inmensas posibilidades educativas.*

*Cuba, nacida a la vida internacional después de una epopeya de luchas y sacrificios puede estar orgullosa de su gran desenvolvimiento y desarrollo. Nación pequeña en territorio, es grande en propósitos y patriotismo y cada uno de sus hijos es un factor que labora en pro de su progreso y su prestigio. Su porvenir se presenta brillante y lisonjero y yo, durante mi Gobierno, no descansaré en mis esfuerzos para contribuir a ese progreso y para que se mantenga digna y respetada en el lugar preferente que corresponde al patriotismo y laboriosidad de su pueblo, el que, -por conducto mío,- en vía a los demás países un saludo sincero y afectuoso con el ferviente deseo de que sean colmados de felicidades y bienaventuranzas.*

---

<sup>20</sup> En el *Diario de la Marina* (10 de febrero de 1926). Termina la nota de prensa diciendo que "de Forest estuvo también en la Secretaría de Estado impresionando una fonopelícula del doctor Carlos M. de Céspedes", que se convertiría en presidente cubano años después, en 1933. El empresario español en Cuba, Vicente Martínez Ybor, también aprovecharía para presentar un discurso ante el Fonofilm. No sabemos exactamente a cuales de ellos hacía referencia el siguiente comentario de prensa "varios personajes cubanos hablaron de la vida de su nación. Al cortarse uno de ellos, percibimos ese sonido indefinible que produce el que no sabe continuar" *El Debate* (22 de febrero de 1927).

Dos años más tarde, el 18 de enero de 1928, se anunciaba que Mr. Lee de Forest había obtenido una autorización exclusiva del general Machado para filmar una película sobre el Sexto Congreso Panamericano que se celebraría en La Habana, para la impresión de los discursos que allí se produjeran, incluyendo el del presidente del país y el de EEUU, y aseguraban "Además será tomado el discurso que pronuncie el Presidente de la República Dominicana, general Horacio Vázquez".

En carta de Feliciano Vitores a su hermano Aquilino, este último le escribe desde el barco a vapor que le conduce a Nueva York unas palabras reveladoras. Vitores le pregunta sobre el negocio cinematográfico, ya que sabe que México como Cuba son los primeros países en recibir los adelantos estadounidenses.

Veo lo que me dices de La Habana, lo que me extraña es que sea la Paramount la que tenga las patentes de De Forest, siendo una compañía de películas tan fuerte que también ella está haciendo películas habladas en E.U. Y dices también que el aparato tiene para dar películas Movietone y las películas Movietone son iguales que las nuestras y de la Fox, compañía enemiga de la Paramount. Quizá quieras decir Vitafone, que esas sí son de discos de la Warner Bros, que es la compañía que más ha trabajado y sacado de las películas sonoras. Yo les escribiré a ver qué dicen.

Espero con impaciencia tu carta sobre lo que has hablado sobre este asunto con los de Méjico, pues en esa estarán más al tanto de cómo se presenta este negocio en E.U y cómo se presenta por esa, pues es donde primero irán las compañías Americanas con sus películas. Los empresarios de Madrid también los esperan con películas superiores hechas para ellos y que por eso no les interesan peliculitas de ensayo que ya se han dado.

Lo que me extraña que una instalación tan sencilla te dijeran en Cuba les costaba 15000 dollars, en eso de echar dollars son una especialidad los Americanos, veremos los empresarios de esta cuando quieran producciones grandes y pidan precios lo que hacen, pues la Vitaphone que puede venir libremente pedirá lo suyo.

Legado familia Vitores (9 de enero de 1929)

Después de Cuba, el siguiente país donde De Forest tenía puestas sus expectativas era Italia. Aunque este viaje no dejó de ser un tanto decepcionante, tal y como cuenta el inventor en su autobiografía. Según Colorado, De Forest ocultaría las intenciones reales, no confesadas afines al fascismo que le motivaron a ir a grabar a Italia; "Por supuesto, con una infraestructura suficiente de técnicos y equipos como los que tenía su empresa productora, es difícil creer que hubiese necesidad de que De Forest en persona emprendiera un viaje tan largo y costoso sólo para un rodaje, rutinario y al cabo por muy descollante que fuese la figura del Duce (...)" (Colorado, 1996).

Lee de Forest con su operador Gene Moehring registró a Benito Mussolini en unas tomas en las que aparecía el desfile de las Camisas Negras, consiguiendo rodar unas palabras del dirigente. También desde el sistema Movietone se consiguieron unas declaraciones del dictador, tal y como recoge *Popular Film* con el título "La política y el cine hablado"

Mientras la cámara fotográfica registraba los gestos, los ademanes todos del "duce" italiano, el "Movietone Fox", recogía su voz con sus modulaciones y matices. Esta sincronización de la imagen y de la palabra, aunque nacida para aplicarla al cine, abre otros horizontes en el hombre. En adelante, será posible ver y oír en los lugares más apartados del planeta, el mismo día y a la misma hora, a los grandes caudillos de la política, de la milicia y de la industria mundial, gracias a esta maravillosa invención del cine sonoro. El discurso de Mussolini, pronunciado ante el "Movietone", recorrerá las pantallas de los países cuyos salones de cine cuentan ya con los aparatos reproductores de la voz humana.

*Popular Film* (27 de junio de 1927)



En el ángulo derecho de la página de *Popular Film* que daba la noticia, había una leyenda acerca de la marca del nuevo micrófono patrocinado y un alegre perfil del dictador que se mostraba actuando ante el "Movietone Fox". En el curioso collage, superpuesto encima de él y mucho más grande que el dictador, se entreveía un rostro cabizbajo; la imagen entre melancólica, dulce y bella de Raquel Meller, que estrenaba el cuplé *El noi de la mare*, registrado en cine sonoro y óptico en idioma Catalán. Es curioso advertir que el periódico llama la atención casi con ironía al pegar a ambos "actores" de la política y del celuloide musical juntos. Y remataba la equiparación; "la genial cancionista hispánica, ha actuado como el caudillo fascista, ante el Movietone-Fox. Pero no para pronunciar un discurso político de más o menos trascendencia, sino para cantar con su voz melodiosa un cuplé catalán".



Imagen de un discurso de Mussolini, recogido de: <http://www.historicfilms.com/>  
Primera página con el "Duce" y Raquel Meller, *Popular Film* (27 de junio de 1927)

Esos horizontes abiertos pronosticarían (más bien generarían por su influencia mediática) la transformación espectacular del político-militar convertido en nuevo "Caudillo", "Duce" o "Führer", protagonistas todos ellos del destino de sus pueblos y sus terrenos apropiados. Los nuevos guías proyectados en pantalla grande enloquecerían a las nuevas masas entregadas, deseosas de escuchar sus encendidas proclamas, entrando gracias al cine en éxtasis expansionista, colonialista. La capacidad de sus discursos para hacer sucumbir ante los deseos de poder y las maneras encumbradas de gloria, con sus voces amplificadas y sus figuras esbeltas abonaban el camino para un futuro escenario de guerra.

En un texto de la sección Marginalia que se encarga la pluma de Ramón, leemos un texto rotulado "La Leona de Mussolini". Ramón cree que la leona se debería haber comido a su dueño, pero en contra de todas las expectativas va con él a la lucha enloquecida, en un enfoque que deja entrever el paulatino avance del fascismo.

En el parque zoológico de Roma me he encarado con la leona que, según un pomposo cartel, es propiedad del muy honorable *Duce*, que, no pudiéndola tener en casa, la ha depositado en la isla de los leones: isla porque el sistema de aquel parque es el de no tener a los animales en jaulas, sino en libertad, separándoles del público con abismos y escarpaduras.

Cuando fue cachorra la célebre leona, sospeché que era un símbolo, y que representaba el fascismo naciente, cuya fuerza frenética e incalculable acabaría por destrozar fieramente al que la había procreado, es decir, algo más que procreado.

Me callé aquella imagen de discurso, y la leona y el fascismo nos han sorprendido no comiéndose al *Duce*. Hay que confesar que las imágenes del pasado luchan con la novedad inesperada de los tiempos actuales.

Mussolini va a visitar a su leona algunas veces, y el animal del escudo que se ha improvisado el dictador le reconoce y aún se deja acariciar, como si se hubiese dado cuenta que su destino es el destino batallador que las leonas de leyenda, y un día irá a la cabeza de las legiones avanzando, hacia el enemigo con intrepidez de cañón viviente.

*Nuevo Mundo* (27 de mayo de 1927)



Arriba fotograma de Mussolini (Historic Films)  
 abajo imagen del artículo "La leona de Mussolini" escrito por Ramón.

Al regresar a USA en 1928, De Forest rueda el discurso del presidente norteamericano Calvin Coolidge, sirviendo como uno de los platos fuertes de las sesiones Phonofilm en Estados Unidos<sup>21</sup>. En el discurso fonofilmado de Coolidge, oímos las siguientes palabras.



Discurso del presidente Calvin Coolidge. Recuperado de americanrhetoric.com

*This country needs every ounce of its energy to restore itself. The costs of government are all assessed upon the people.*

*This means that the farmer is doomed to provide a certain amount of money out of the sale of his produce, no matter how low the price, to pay his taxes. The manufacturer, the professional man, the clerk, must do the same from their income. The wage earner, often at a higher rate when compared to his earning, makes his contribution, perhaps not directly but indirectly, in the advanced cost of everything he buys.*

*The expenses of government reach everybody.*

*Taxes take from everyone a part of his earnings and force everyone to work for a certain part of his time for the government.*

*When we come to realize that the yearly expenses of the governments of this country...the stupendous sum of about 7 billion, 500 million dollars is needed by the national government, and the remainder by local governments.*

*Such a sum is difficult to comprehend. It represents all the pay of five million wage earners receiving five dollars a day, working 300 days in the year. If the government should add 100 million dollars of expense, it would represent four days more work of these wage earners. These are some of the reasons why I want to cut down public expense.*

*I want the people of America to be able to work less for the government -- and more for themselves. I want them to have the rewards of their own industry. This is the chief meaning of freedom. Until we can reestablish a condition under which the earnings of the people can be kept by the people, we are bound to suffer a very severe and distinct curtailment of our liberty.*

*These results are not fanciful; they are not imaginary. They are grimly actual and real, reaching into every household in the land. They take from each home annually an average of over 300 dollars -- and taxes must be paid. They are not a voluntary contribution to be met out of surplus earnings. They are a stern necessity. They come first.*

*It is only out of what is left, after they are paid, that the necessities of food, clothing, and shelter can be provided and the comforts of home secured, or the yearnings of the soul -- for a broader and more abundant life gratified.*

*When the government affects a new economy, it grants everybody a life pension with which to raise the standard of existence. It increases the value of everybody's property, raises the scale of everybody's*

---

<sup>21</sup> Debido a su idioma original, en inglés, no tenemos constancia que se mostrara en países de lengua hispana. Entre los cortos que Vitores importaba de su filial en NY no se cuenta la solicitud de dicho discurso. No obstante en la prensa estadounidense sí aparecen numerosas referencias a dicha presentación en los cines.

wages. *One of the greatest favors that can be bestowed upon the American people is economy in government.*

*Este país necesita cada onza de su energía para restaurarse. Los costos del gobierno se evalúan sobre la gente. Esto significa que el agricultor está condenado a proporcionar una cierta cantidad de dinero de la venta de sus productos, no importa cuán bajo sea el precio, para pagar sus impuestos. El fabricante, el hombre profesional, el empleado, debe hacer lo mismo con sus ingresos. El asalariado, a menudo a una tasa más alta en comparación con su ganancia, hace su contribución, quizás no directa sino indirectamente, en el costo avanzado de todo lo que compra. Los gastos del gobierno llegan a todos. Los impuestos toman de todos una parte de sus ganancias y obligan a todos a trabajar durante una parte de su tiempo para el gobierno. Cuando nos damos cuenta de que los gastos anuales de los gobiernos de este país ... el gobierno nacional necesita la suma estupenda de aproximadamente 7 mil millones, 500 millones de dólares, y el resto por los gobiernos locales. Tal suma es difícil de comprender. Representa todo el salario de cinco millones de asalariados que reciben cinco dólares al día, trabajando 300 días al año. Si el gobierno agregara 100 millones de dólares de gastos, representaría cuatro días más de trabajo para estos asalariados. Estas son algunas de las razones por las que quiero reducir el gasto público.*

*Quiero que la gente de Estados Unidos pueda trabajar menos para el gobierno y más para sí mismos. Quiero que tengan las recompensas de su propia industria. Este es el significado principal de la libertad. Hasta que podamos restablecer una condición bajo la cual las ganancias de la gente puedan ser mantenidas por la gente, estamos obligados a sufrir una restricción muy severa y distinta de nuestra libertad. Estos resultados no son fantasiosos; No son imaginarios. Son terriblemente reales y reales, llegando a todos los hogares de la tierra. Toman de cada hogar anualmente un promedio de más de 300 dólares y se deben pagar impuestos. No son una contribución voluntaria que se pueda obtener de las ganancias excedentes. Son una necesidad severa. Ellos vienen primero. Es solo de lo que queda, después de que se les paga, que se pueden proporcionar las necesidades de alimentos, ropa y refugio y asegurar las comodidades del hogar, o los anhelos del alma por una vida más amplia y más abundante gratificada. Cuando el gobierno afecta a una nueva economía, les otorga a todos una pensión vitalicia para elevar el nivel de existencia. Aumenta el valor de la propiedad de todos, aumenta la escala de los salarios de todos. Uno de los mayores favores que se pueden otorgar al pueblo estadounidense es la economía en el gobierno.*

Los discursos empezaban a tener calado en el electorado de un país, en la imagen y proyección de este. Así apuntaba el partido conservador su uso en Gran Bretaña, a través de la British Talking Pictures.

Entre las últimas noticias recibidas de la capital de Inglaterra se nos anuncia que la de De Forest Phonofilm de esa ciudad acaba de completar ocho camiones de turismo con un dispositivo especial que permite las exhibiciones al aire libre y a la luz del día de películas parlantes. Estos camiones están todos ellos equipados con aparatos de proyección De Forest, y han sido ordenados por el partido conservador británico, que piensa utilizar este medio moderno de divulgación para la propaganda política con motivo de las próximas elecciones.

*La Vanguardia* (21 de octubre de 1928).

La Corporación Argentina Americana de films ya había dado a conocer al público desde el 1 de septiembre de 1927, en el edificio Empire de Buenos Aires el invento de De Forest, donde comenzaría una actividad de difusión y de producción supuestamente ligada a la española. Un proceso de intercambios y comercio frustrado por causas de aduanas e incompatibilidades técnicas, que pretendía exportar e importar películas documentales, de folclore musical y como no, de discursos patrióticos.

En la primera temporada del negocio, Vitores volcó mucha energía en intercambiar con la Argentina American Fonofilms sus cortos, consiguiendo un traslado de paquetes de un lado al otro del atlántico. Operación que se saldó con envíos desde Buenos Aires de cintas con sonido mal impresionado y un problema en la aduana del

que nadie se encargó, teniendo Vitores que correr con los gastos. Su amigo Antonín Lucendo, a quien se le había encomendado revisar al otro lado del Atlántico las películas porteñas y recomendar cual o no merecía la pena traer a España, escribe a Vitores en abril de 1929; "Me doy cuenta que todo esto es para ti una pérdida pues tus gastos son grandes, pero da la casualidad que has dado con gente tan poco atenta que no responden al sacrificio que tú haces". Pese a que el gerente de la sucursal argentina, el político Sr. Naón, tuviera buenas intenciones y planeara un intercambio con el productor español, las transacciones no tuvieron el éxito esperado.

Grabar discursos de políticos españoles fue la estrategia arribista también de Vitores para intentar asegurar la continuidad de su negocio, ensalzando en imágenes del presidente y otros ministros el sistema dictatorial del único partido, Unión Patriótica, con grandes pronósticos positivos para la España en proceso de modernización que no pudo prever entonces la inminente crisis de la bolsa norteamericana. Para 1929 habían quebrado 450 bancos en Estados Unidos, y otros 2500 lo hicieron en 1930. Los países más frágiles, entre ellos el español, tomaron medidas proteccionistas y aislaron sus economías.

En 1928 la Hispano de Forest decide comenzar a cosechar su propio material fílmico. Entre sus cortometrajes se cuenta el registro de Juan de la Cierva<sup>22</sup> (padre del famoso ingeniero inventor del autogiro), no exento de polémica, pues Vitores tiene que sufrir la ineptitud del conferenciante ya que el diputado tiene que leer al no recordar de memoria el texto.

También hice un pequeño discurso de la Cierva, pero leído, pues el primero que impresionó de palabra metió la pata cuatro veces y me decía si lo podía borrar, por lo que optó por hacerlo leyéndolo, pues me dijo no tenía costumbre de hablar de memoria (y es uno de nuestros primeros parlamentarios).  
Archivo Vitores (4 de agosto de 1928)

Por otro lado, sus socios de la Hispano de Forest en Cataluña hacen lo propio en su territorio, en concreto Enrique Urazandi se encarga de rodar un discurso retratando al alcalde de Barcelona, Darío Rumeu y Freixa<sup>23</sup>. En este film anunciaba la próxima Exposición Universal en la Ciudad Condal.

De los cortos a hombres de estado españoles, debemos detenernos especialmente en los tres Fonofilms que se dedicaron expresamente al presidente del consejo de ministros; Miguel Primo de Rivera<sup>24</sup>. Para Lee de Forest fue fácil tener éxito en la península ya que venía precedido por su prestigio como científico y con el apoyo de contactos que le unían a importantes miembros del régimen primorriverista.

---

<sup>22</sup> Entre 1927 y 1930, Juan de la Cierva fue miembro de la Asamblea Nacional Consultiva de la dictadura de Primo de Rivera, tuvo los cargos de ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, de Gobernación, de Guerra, de Hacienda y en el año que le registró Vitores, de Fomento.

<sup>23</sup> Segundo Barón de Viver, que será Grande de España, Gentilhombre de Cámara de su Magestad el Rey, Caballero-Consejero del Real Cuerpo de la Nobleza de Cataluña, Grandes Cruces de Isabel la Católica y Mérito Naval, etc.

<sup>24</sup> Su hijo Jose Antonio le seguirá años más tarde dirigiendo discursos delante de las cámaras, como el que aún se conserva de 1935 rodado por la Paramount Films. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/archivo-historico/jose-antonio-primorivera-discurso/2923556/>

Agosto 31 de 1928

Empresario de Forest Phonofilm S.A.  
Avenida 52  
Barcelona

Muy señores nuestros:

Confirmamos nuestra carta 27 del actual y habiendo recibido ayer de la señora los dos cajoncitos enviados por el vapor "Florida" hemos escuchado con gran gusto las primeras producciones de esta Compañía, las cuales nos agradaron mucho.

Debido a esto por ese motivo pedir 3 copias de c/u. de los siguientes números:

El Eterno Cantar  
Porque huyes o Dame un beso  
Fragmento de Amor y amoríos.  
Discurso de Ortega y Gasset  
Discurso de Primo de Rivera  
Discurso de De la Cierva  
Charla humorística - Gómez de la Serna

y esperamos que estos ya estarán embarcados al recibir esta carta habiendo telegrafiado hoy según copia adjunta.

En el discurso No. 7 del Marqués de Estella, nos parece que falta el final en la copia enviada.

Sírvanse tomar nota de especificar en las facturas el número de cada número y nos sería agradable recibir un duplicado de la factura antes de embarcar la mercadería o a lo menos con el mismo vapor.

Siempre a sus órdenes y en espera de sus gratos noticias, saludamos a Vds. muy atte.

Corporación Argentino-Americana de Films  
Sección de Forest Phonofilm Inc.

Curt Zander  
Tesorero.-

Primera referencia al cortometraje de *El Orador* con fecha 31 de agosto de 1928. Correspondencia recibida de la Corporación Argentino-Americana de Films. Carta en la que les piden tres copias de los siguientes números: "El eterno cantar"; "Por qué huyes o dame un beso"; "Fragmento de amor y amoríos"; "Discurso de Ortega y Gasset"; "Discurso de Primo de Rivera"; "Discurso de De la Cierva"; "Charla humorística de Gómez de la Serna". Comenta que creen que falta el final del discurso del Marqués de Estella. 1 h. Mecnografiada, sin firma. Curt Zander, tesorero. Legado Vitores. Filmoteca Española

- Miguel Primo de Rivera y Orbaneja (Marqués de Estella) -

-¿Qué ha observado usted en los conferencistas, en esos hombres que se ponen delante de usted y se lían a hablar?

— ¡Hombre!... Detalles muy divertidos. Sobre todo en los novatos. Mire usted, es muy frecuente sorprender en ellos los *tics* del orador que habla ante un público numeroso. Se atusan el pelo o el bigote, tiran de los puños de su camisa, se engallan con frecuencia,,, centran bien la conciencia en el nudo de su corbata. ¡En fin!

— Bueno, ante usted se han confesado casi todas las personalidades de la época...

— Sí, señor, de Primo de Rivera a Gómez de la Serna. ¡Sé cada anécdota...! ¿Quiere que le cuente una?  
*Ondas* (28 de marzo de 1931)



Fotogramas del presidente Primo de Rivera en el discurso ante la cámara Fonofilm, rodado por F.M Vitores. Filmoteca Española.

En la imagen superior vemos al presidente de España, Miguel Primo de Rivera<sup>25</sup>, dando una arenga el 12 de octubre de 1928. Ese día, efemérides del descubrimiento de Colón, se conmemoraba la "fiesta de la raza" siendo celebrada con grandes apoyos por parte de un sector de la sociedad que amparaba al régimen autoritario. El *crack* de la bolsa norteamericana al año siguiente puso fin a un periodo de prosperidad económica que afectó también a España. El régimen se hizo insostenible frente a la unión de republicanos, socialistas e intelectuales, una oposición a la que no pudo hacer frente el primer ministro Primo de Rivera, presentando su dimisión el 28 de enero de 1930, exiliándose a París y muriendo semanas más tarde.

Si nos remontamos al primer discurso<sup>26</sup> que se rodó al flamante jefe del Estado, fue registrado por el mismo Lee de Forest en Madrid en 1927, aunque no llegaría a ser exhibido más que en sesiones privadas. Por lo que sabemos, el norteamericano no lo incluyó en sus programas ni tampoco fue adquirido por los futuros propietarios de los derechos de explotación de este sistema en España. No lo fue, entre otras razones porque Vitores rodaría dos veces más al presidente español para intentar, acto

<sup>25</sup> Según recogemos de la web Memoria de Madrid "La inestable vida política de España de los primeros años de la década de los 20 motivada por la descomposición del sistema de partidos de la Restauración, el terrorismo anarquista, el pistolero patronal, la situación marroquí, etc., provocaron el descontento de determinados sectores sociales. En este punto, Miguel Primo de Rivera, de ideales militaristas, nacionalistas y autoritarios, dio un golpe de Estado el 13 de septiembre de 1923. Con el visto bueno del rey Alfonso XIII, el apoyo de buena parte de la patronal, la Iglesia Católica, el ejército y de las fuerzas conservadoras en general, Primo de Rivera encabezó un Directorio Militar que concentró en él todos los poderes del Estado, suspendiendo la constitución de 1876". [http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19446&num\\_id=4&num\\_total=5](http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=19446&num_id=4&num_total=5)

<sup>26</sup> "La película con el dictador fue rodada por De Forest en uno de los patios del Ministerio de la Guerra el 21 de febrero, con la ayuda de Arno Merkel, el operador que le había acompañado en este viaje" Colorado (1995, p. 108).

seguido, comercializar y rentabilizar esos discursos en Argentina. Este primer corto del presidente rodado por el Phonofilm norteamericano se convertiría en una "auténtica singularidad tanto por lo que supuso de jalón iniciático del cine parlante en la Península como por ser lo único impresionado por De Forest durante su estancia" Colorado (1996, p. 64). El corto no se ha conservado, pero según la prensa, el presidente aparecía en el patio del Ministerio de la Guerra<sup>27</sup>, hablando sobre las relaciones con las naciones americanas y alabando el aparato;

Después se pusieron ante el aparato con el general Primo de Rivera sus ayudantes, y dirigiéndose a estos, pronunció palabras de elogio para el invento de Lee de Forest, presente también.

A las siete y media de la tarde, en casa del señor Aragón, se verificó una exhibición del invento. Asistieron el presidente del Consejo, los ministros de Guerra y de Marina, el embajador de Cuba, los señores Aragón, señora viuda de Muñoz, señor Abad, señoritas de Pellicer y de Abad y mister Lee de Forest, acompañado de mister Merkel.

*El Debate* (22 de febrero de 1927).

Los cortometrajes que sí han podido ser conservados son los dos rodados al dictador por Vitores con su Fonofilm. Son dos breves tomas declamadas por Primo de Rivera en los exteriores del Palacio Real de Madrid y en el Palacio de Buenavista. En los jardines de este último enclave, donde hablará el presidente, escribirá Ramón;

No es jardín de juegos ese jardín, es más bien jardín triste, lóbrego, con verdes escalonados, con estatuas imponentes, con faroles de vigilancia.

Confieso que he pasado muy poco por él, pues tiene calvas de patio y jurisdicción militar. Ha habido momentos en que parecía encubrir una estrategia especial para poner remota y en defensa de trincheras y magnolieros explosivos al ministerio de la Guerra.

No quiero por eso plañir demasiado, pues en el fondo es un engaño de jardín, lleno de centinelas, con la respiración cortada por su responsabilidad enseriecida.

Metemos la nariz por su verja, pero no alcanza muy lejos nuestro olfato, y más bien nos sobrecogió su sombra emboscada, retrepada entre los árboles saturados de disciplina.

*Luz* (16 de agosto de 1934)

La primera toma es un discurso emitido en los exteriores de este Ministerio de la Guerra, el 15 de junio de 1928. Primo de Rivera da un comunicado preparado en exclusiva para la cámara sonora. Mientras que el segundo fue rodado en directo ante la multitud en las celebraciones del 13 de septiembre de 1928, conmemorativas de la fecha del golpe de Estado de 1923. Ambos cobran una especial relevancia ante nuestros ojos y oídos, más si cabe comparándolos con los cortos que el empresario realiza esa misma temporada de 1928.

Apenas un año más tarde, en 1929, en palabras de Colorado<sup>28</sup>, se rodaba en agosto un film documental titulado *Por España y por el Rey*, ensalzando la figura del político.

Patria, Religión y Monarquía, los tres conceptos básicos del partido primorriverista, se enlazaban casi desde el mismo título a través de un *film* hoy perdido, y que según fuentes hemerográficas consultadas debía ser una exaltación en toda regla del líder jerezano y de la política que tanto había contribuido al engrandecimiento de la nación. Su figura sería también ensalzada en abril de ese año con la cinta de actualidad *La mujer española al general Primo de Rivera*, que recogía un homenaje y manifestación popular que acababa de celebrarse en su honor. Dentro de lo inexactos que suelen resultar estos

---

<sup>27</sup> Donde se encuentra el actual Palacio de Buenavista, sede del cuartel general del Ejército de Tierra. Situado en la calle Alcalá en la confluencia con la glorieta de Cibeles, el Palacio de Buenavista es un edificio en el corazón de Madrid, junto al Ayuntamiento, protegido por Patrimonio Nacional actualmente sin acceso al público y con fuertes medidas de seguridad.

<sup>28</sup> Cito su artículo "Visiones imperiales, documental y propaganda en el cine español (1927-1930)"

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/visiones-imperiales-documental-y-propaganda-en-el-cine-espanol-19271930--0/html/ff8c31b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/visiones-imperiales-documental-y-propaganda-en-el-cine-espanol-19271930--0/html/ff8c31b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_1_)



testimonios, consignar como curiosidad que la prensa<sup>29</sup> se hizo eco de que durante su estreno en el madrileño cine del Callao, con asistencia de Primo y de su familia, «el público [le] vitoreó y ovacionó cariñosamente durante toda la sesión» y que «los aplausos y los vivas se repitieron a la salida».

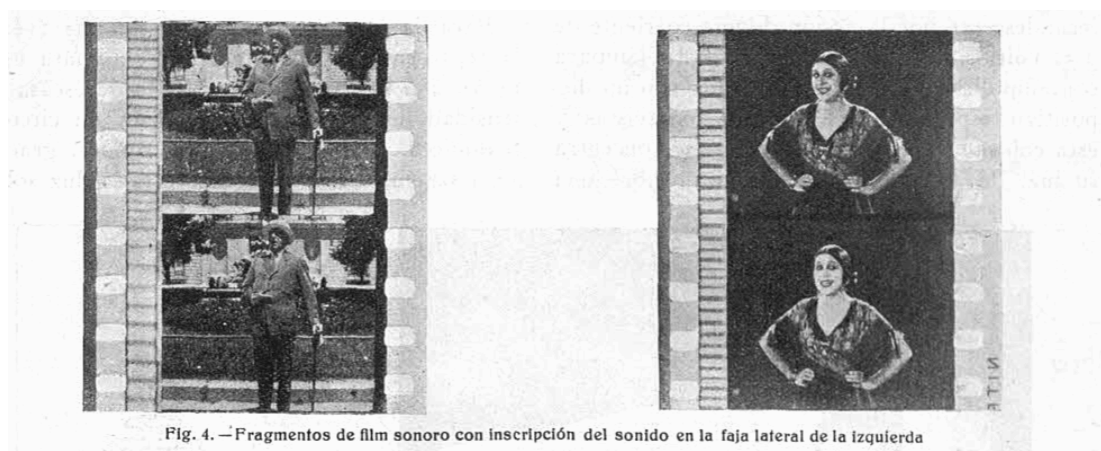


Fig. 4. — Fragmentos de film sonoro con inscripción del sonido en la faja lateral de la izquierda

Reproducción de los fotogramas de los cortes de Primo de Rivera y de Concha Piquer rodados por el Fonofilm en la revista *Arte y Cinematografía* (1 de septiembre de 1929).

El primer discurso en solitario del general registrado por Vitores está construido ex-profeso hacia el público Hispanoamericano. Primo de Rivera señala como ejemplo de progreso a la misma sociedad Hispano de Forest Fonofilms por introducir el avance sonoro y hace mención a las cualidades de la madre patria ante los pueblos de la misma raza, a los que llama "clientes", invitándoles a las próximas exposiciones (Universal e Iberoamericana) que se celebrarán al año siguiente, 1929.

De nuevo nos encontramos con un personaje solitario en primer plano de medio cuerpo y sin público. La cámara muestra a un señor de mediana edad con sombrero y bastón. El encuadre frontal potencia la concentración del oyente en la envejecida voz, monótona e incisiva. Sus palabras alaban los nuevos usos del cine sonoro, como aporte a la grandeza de un país pacificado. Pero el buen resultado de la toma hace pasar calvarios a Vitores, quien teme y duda que se haya registrado el sonido correctamente. Así lo expresa por carta remitida a Buenos Aires el 15 de junio de 1928.

Hace un mes que estoy en esta para ver de sacar una película hablada de Primo de Rivera, lo que no pude hacer hasta hoy, unas veces por estar él ocupado y otras por enfermo y de pésima voz, pues mala y ronca siempre la tiene, así que no sé cómo saldrá. Hace unos meses recibimos ya la instalación para hacer en esta películas habladas y tenemos creo cuatro o cinco cuplés como pruebas. De esa nos escribió la casa que tiene las patentes que también acababa de montar un estudio para producir números en esa y que nos mandarán para verlos los que hagan para si nos gustan cambiar con los nuestros. Como te digo, tenemos algunos cuplés pero no sé si de Barcelona se los han mandado, cuando vaya yo, caso de no haberlos mandado y salir bien Primo de Rivera le mandaremos todos juntos.  
(Archivo Vitores. Filmoteca Española)

Finalmente la cinta es técnicamente solvente, escuchándose con energía la voz del presidente. El monólogo de cuatro minutos de Primo de Rivera dice así;

<sup>29</sup> *El Debate* (19 de abril de 1929).

*(...) He accedido con mucho gusto, a hablar ante el aparato de la sociedad Hispano de Forest Fonofilm, representativa de la introducción en España de uno de los progresos modernos que mayor revolución e influencia pueden ejercer en el arte de la difusión de las ideas. Me es grato aprovechar esta ocasión, para consignar el estado espiritual de España, para hacer presente, cómo en este país noble de tradición y arraigo y abolengo tan sano y tan robusto, ha sido acogida la idea de esta revolución pacífica y espiritual representada por el movimiento del 13 de Septiembre, y cómo ha prendido pronto en el alma del noble pueblo español.*

*Sin dificultades ninguna en la opinión pública, por la "esquiecenca" (aquiescencia), el apoyo entusiasta de los serenos reposados del ejército, tuvo vida este movimiento en la fecha citada, y se ha podido venir desarrollando sin dificultades de ninguna clase en todos los órdenes, hasta llegar a crear para (la) España, la situación de que hoy disfruta.*

*Esta situación que nos ha de enorgullecer como ciudadanos, nos enorgullece tanto o más al considerar cómo se sobrestimaba en el mundo entero y cómo la opinión pública europea y la más lejana y más interesante para nosotros todavía por tratarse de individuos de nuestra raza, la opinión americana, se interesan por el desenvolvimiento de la vida intelectual española y hacen justos elogios de su crecimiento.*

*Yo aprovecho la ocasión para saludar a esos nobles pueblos de nuestra raza, de nuestra sangre y de nuestra estirpe, que con tanto interés, siguen el engrandecimiento y la regeneración de la madre patria, y aprovecho también la ocasión para hablarles cuando sus sonidos y a sus ojos llegue la revelación del acto que en este momento se celebra en el patio del Ministerio de la Guerra de España, para que cuando llegue sus oídos y a sus ojos como digo, reciban por medio de estas expresiones, una cordial e insistente invitación a todos los americanos clientes, a todos los americanos anhelantes de conocer a la madre patria para asistir a las grandes exposiciones, que en Sevilla y en Barcelona, mostrarán con singular pujanza, cual es el espíritu, la eficacia y el poder de la raza Española.*

*Satisfactorio ha de ser siempre para cualquier gobernante, poder dirigirse en nombre de su país al mundo, pero lo es mucho más sin duda, cuando se puede exhibir ante él la característica de una nación llena de virtudes, llena de alientos y de optimismo, relacionada cordialmente con todos los pueblos que representan la civilización humana y deseosa de ocupar en el concierto de los pueblos del mundo, aquel lugar que le corresponde no solo por su pasado glorioso, por su tradición espléndida sino por su presente lleno de aliento, impulso generoso, y anhelo de grandeza y de merecer el concepto (...) que esta edad española, descubridora de un mundo, profanadora de una civilización, impulsadora de la ciencia, maestra de las artes, espejo de virtudes, ejemplar en la hospitalidad en la hidalguía y en tod (...)*

Transcripción del discurso del Marqués de Estella. DV-04889. Filmoteca Española

Primo de Rivera no puede finalizar el discurso porque se extiende demasiado y a la vez se acaba el rollo de película. Desde Argentina, el 31 de agosto de 1928, dan el aviso en radiotelegrama en carta de A/Allidiere a Hispano Fonofilms:

Felicitándoles por su producción, rogamos embarquen tres copias siguientes números uno, dos y cinco hasta nueve total veintinueve copias. En copia enviado discurso Marqués de Estella nos parece falta final. Podríamos embarcar septiembre veinte o treinta números pero imprimimos unodieziseisavos, ustedes undécimo, opinando nuestra impresión solamente les servirá cambiando ustedes el bloc telegráfico. (Archivo Vitores, Filmoteca Española).

Para Vitores, la toma no pudo lucir todo lo que hubiera deseado ya que en carta del 4 de agosto de 1928 comenta a Antonín Lucendo<sup>30</sup>, su hombre de confianza en Buenos Aires.

Creo en mi anterior te indiqué estaba en Madrid para hacerle una película a Primo de Rivera y salió bastante bien pero como a ese Sr. le estorbaba el sol, no se quiso quitar el sombrero y claro, le sale la cara con sombra. Se extendió mucho en su discurso, más de lo que dura un rollo de película y quedó incompleto, no queriendo terminarlo en otro rollo, pero tiene un lugar donde poderse cortar. (...)

---

<sup>30</sup> Antonín Lucendo era un español expatriado en Buenos Aires, paisano de Vitores de su misma comarca de Belorado. Vitores quería haberle incluido como trabajador de la Hispano de Forest Fonofilms si la empresa lograba tener beneficios en Argentina.

Como Primo de Rivera se dirige a los pueblos hispanoamericanos cablegrafiamos a la Compañía del Fonofilms en esa, que cuantas copias le mandábamos y nos pidió una para ver de qué trataba, y creo ya se la mandarían de Barcelona junto con otros numeritos. Ellos nos dijeron tenían veinte números en preparación y que nos mandarían algunos, por lo que he de agradecerle pases por allí y veas lo que tienen ya hecho y que crean tener terminado en Agosto y parte de Septiembre, y me mandes un cable (cartas de noche que ya hay entre esa nación y esta que son muy baratas), indicándome número de metros de película que tienen ya fabricados y que puedan servir para esta, para así saber yo a qué atenerme para poder contratar para la próxima temporada, que es cosas de sumo interés, pues es la principal base para poder contratar con las Empresas el programa que pueda uno dar.

Como uno de los socios no cumplió con su compromiso, yo particularmente me he quedado por una temporada con el Estudio que pondré en Madrid, y pienso hacer algunos números, también que he quedado con la zona del Norte y Madrid para su explotación y veremos qué tal me va solo, pues con mis socios era una calamidad por lo abandonados y vagos, yo tuve que aprender a manejar los aparatos de impresionar el sonido pues en esta no había personal, y de Londres no pudieron mandarnos ingeniero más que unos días por tener allí mucho trabajo.

Les dices a los del Fonofilms de esa si tendrían interés por algo de Madrid que vería de sacarlo, procuraré de serme posible un pequeño discurso del Rey al que le gustó mucho cuando se lo presentamos.

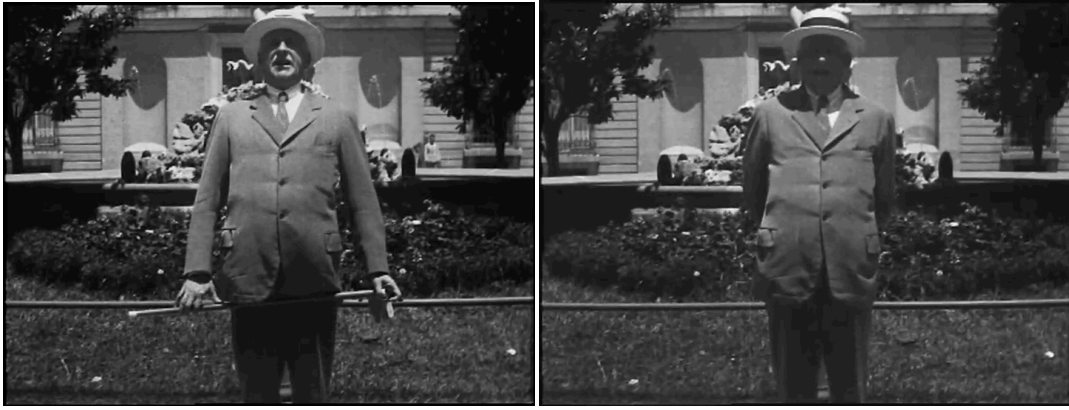
(Archivo Vitores, Filmoteca Española).

Entre los otros "numeritos" que se prepararían para enviar a Argentina se encuentra el corto de Ramón (denominado primeramente charla humorística), pero también los cuplés de Elvira Amaya, la actuación de Irene López de Heredia o el discurso de José Ortega y Gasset, los cuentos de Ramper, Chacón o las jotas aragonesas entre otros.

Como hemos comentado, el tránsito del mudo al sonoro fue una epopeya en una España que sufría estragos en suministros, educación, comercio y en general necesitaba una fuerte inversión industrial. Sin embargo estos dos discursos de Primo de Rivera denotan un claro tono propagandístico para potenciar los avances españoles en tecnología e industria, animando a la inclusión en la vida pública de la mujer como exponente máximo del partido único en el poder, Unión Patriótica. Por eso en el segundo discurso rodado por Vitores y dirigido por el presidente a las masas el día de la conmemoración del sexto año del golpe militar, el dictador se dirige principalmente al voto femenino en estos términos:

*Nosotros, todos reunidos, gobiernos y gobernantes a recabar para España aquel puesto que le corresponde. Y toda esta labor siguiéndola con paso firme sereno y varonil, despreciando todo cuanto de un modo sectario cuanto de un modo materialista e interesado se ponga a nuestro paso, y si esa resistencia pasaran de lo debido, si esa resistencia no fuera una mera pasividad, sino que quisieran perturbar con hechos y con actos esta trayectoria gloriosa que le corresponde correr a España, y que está a nuestro cuidado y al vuestro, a vuestra responsabilidad y a la nuestra dirigir, si quisieran entorpecerla os digo como dije en el manifiesto del 13 de septiembre de 1923; salvar a una patria es siempre labor de masculinidad, en el sentido de fortaleza de corazón, en el sentido de fortaleza de sentimientos, en el sentido de temperamentos adecuados, y en ese sentido de temperamentos adecuados de fe en los ideales de perseverancia en las conductas, nos acompañan por igual bien lo sabéis y bien lo habéis podido comprobar hoy las mujeres españolas madres, que tuvieron puesta todas las inquietudes de su corazón en la suerte de sus hijos, las mujeres jóvenes, sean obreras, sean de las clases elevadas sociales, sean aquellas que dedican sus aptitudes al arte, todas en general, porque todas tienen una sensibilidad de percepción, tienen una concepción tan alta del gran femenino que es la Patria que todas ellas han sabido despertar ante estos sentimientos y ante esta conducta nuestra el amor hacia los que los honramos, llevando en nuestro ojal la insignia de la Unión Patriótica. Y solo así os podríais explicar vosotros y me podría explicar yo, que cuando ya surjan en mi cara todas las arrugas de la vejez, cuando ya mi pelo blanquea, cuando ya mi situación familiar no es para atraer en ningún sentido la viva simpatía de las mujeres, esa era precisamente en esta edad en esta época y en este momento de la vida cuando más esplendorosa y más generosa me las demuestran porque ven en mi una encarnación de la Patria y una encarnación del cumplimiento de la ley.*

Transcripción del discurso de Miguel Primo de Rivera. DV-08857. Filmoteca Española



Fotogramas del presidente Primo de Rivera en el primer discurso Fonofilm rodado por F.M Vitores. Filmoteca Española.

El primer discurso del presidente español rodado por Vitores fue proyectado dentro de la sesiones del gran teatro Ideal Cinema de Madrid. El 8 de noviembre de 1928 se proyectaba ante el público en pantalla grande este primer plano de Primo de Rivera y se anunciaba así: "CINEFON, la mayor novedad cinematográfica del día. Películas habladas y musicales. – Hoy jueves programa completamente variado, presentándose, entre otras películas, el fragmento del discurso pronunciado por el señor Marqués de Estella y dirigido a las Repúblicas Sur-Americanas y un emocionante combate de boxeo celebrado en Londres. –Butaca, 1'50ptas" *La Voz* (8 de noviembre de 1928)<sup>31</sup>.

Ese verano hubo previamente un pase privado en el Ministerio de la Guerra, que se convirtió por unos días en un improvisado salón de cine. Allí los diferentes mandatarios vieron cómodamente proyectada la película, "Esta tarde a las seis y media todos los ministros acompañados de sus respectivas familias, concurrirán al ministerio de la Guerra con objeto de presenciar el fonofilm, recientemente impresionado y en el que el general Primo de Rivera pronuncia un interesantísimo discurso (...)" *El Noticiero Gaditano* (23 de junio de 1928). En esta sesión el Marqués de Estella obsequió con un *lunch* a los concurrentes, entre los cuales no se encontraban dos personas que podrían haber cambiado los rumbos de la empresa de Vitores. A la proyección no pudieron asistir los ministros de Fomento y Gobernación, por coincidir con un evento en el Palacio de Comunicaciones<sup>32</sup>.

Una vez más, y ya fallecido Primo de Rivera en 1930, el general Dámaso Berenguer presidente de la denominada "dictablanda", vuelve a repetir un discurso para las cámaras sonoras<sup>33</sup>, tal y como atestigua la prensa.

A las tres de la tarde, el presidente abandonó su despacho y bajó al patio pequeño del ministerio, con el fin de pronunciar algunas palabras ante el fonofilm; dijo lo siguiente:

"Es un placer para mí dar a conocer, por medio del cine sonoro, que reina en España la mayor paz y prosperidad. Con la confianza de mi Rey y la de mis compatriotas, espero ser capaz de mantener el mayor estado de paz y bienestar en mi Patria, por el tiempo que me propongo gobernar".

*ABC* (8 de febrero de 1930)

<sup>31</sup> En el anuncio se menciona la proyección de "otras películas", podrían tratarse de los demás discursos hablados del Fonofilm.

<sup>32</sup> También leemos en prensa "Poco después de las siete quedaron reunidos los ministros bajo la presidencia del jefe del Gobierno. Este manifestó que había estado presenciando en Guerra las pruebas del fonofilm, habiéndose proyectado la última película hablada impresionada por él estos últimos días, y además, entre otras, una del orador cubano señor Céspedes, habiendo resultado muy bien las pruebas realizadas. Los ministros nada dijeron de interés".

<sup>33</sup> Aunque la prensa hable de fonofilm, no tenemos en el Archivo Vitores documentos que sostengan la existencia de un corto rodado con un discurso de Berenguer.

## PRIMO DE RIVERA INVITA A LOS HABITANTES DEL NUEVO MUNDO A QUE VAYAN A SEVILLA Y BARCELONA

El representante de la Compañía que impresionó la película hablada del jefe del Gobierno español saldrá en breve de España con el fin de difundir aquella por todo el mundo

### EL REY ALFONSO ASISTIO A LAS PRACTICAS DE CORONELES PARA EL ASCENSO A GENERAL

MADRID, junio 18 (Prensa Aliada). —El general Primo de Rivera impresionó hoy en el patio central del Ministerio de la Guerra una película por el procedimiento de "fonofilm" y en sus palabras dijo que el poder moral y material de España se ha robustecido, debiendo satisfacer a todos los ciudadanos la tranquilidad que se nota en el país y la alta estimación en que se tiene a la nación española, en el extranjero sobre todo en la América, "en la América Hispánica de nuestra raza, de nuestro estirpe y de nuestro idioma, donde siguen con interés admirable la obra de regeneración que aquí se opera".

Añadió que cuando la película llegara ante la vista y los oídos de los habitantes del Nuevo Mundo, todos quedarán enterados de la invitación que se hace para que visiten España con ocasión de las próximas exposiciones de Sevilla y Barcelona.

Concluyó manifestando que es afortunado haber a los puertos de América la representación del país maestro en las artes, ejemplo de civildad, de actividad y de brillante prosperidad.

En breve saldrá de esta capital el representante de la compañía impresora para llevar la cinta por todo el mundo.

**LOS CAMBIOS DE HOY.**  
MADRID, junio 18 (Prensa Aliada). —Los cambios durante el día de hoy son los siguientes: franco 23.90; suizo 118.85; belga 84.65; lira 31.75; dólar 23.55; dólar 6.055; marcos 14.50; escudo portugués 0.29; peso argentino 2.06; chileno 0.72; florín 2.445.

**EL REY ALFONSO Y LAS PRACTICAS DEL GENERALATO.**  
MADRID, junio 18 (Prensa Aliada). —El Rey Alfonso asistió hoy a las prácticas del curso de coronales para el ascenso al generalato.

Después recibió en el palacio real a los Obispos de Guaymas y al Dean de Mérida.

El embajador de Italia ha salido para Roma.

Ha llegado el nuevo Ministro de Egipto en España que presentará sus credenciales al sábado.

Ha marchado a Casteja, para tomar las aguas de aquel balneario, el Cardeña Primo de Rivera.

Y ha fallecido el poeta, diplomático escritor festivo suramericano Baserra.



Imagen de *El Diario de la Marina* (19 de junio de 1928) se leía en titulares "Primo de Rivera invita a los habitantes del nuevo mundo a que vayan a Sevilla y Barcelona". Imagen del cartel de sendas exposiciones Universal e Iberoamericana para el año 1929.

Si hacemos una lectura del gesto del presidente Primo de Rivera para las cámaras, tenemos la imagen de una persona de talante firme y autoritario, pero también hombre de la calle e incluso cercano. Tal y como lo describían, este era de carácter afectuoso y solía caminar por el paseo del Prado hablando animadamente con la gente. En una interesante entrevista el agudo periodista Soiza Reilly expresaba sorprendido ese cariz entre popular y humano del dictador.

Escuchándole hablar con ternura, en voz baja, olvido que estoy frente al ruidoso Primo de Rivera. El hombre inaccesible, el hombre odiado, el hombre que muchos quisieran triturar con los dientes, lo tengo aquí delante. Ingenioso. Culto. Ilustrado. Capaz de no negarme la vida de un reo...  
(...)

Yo no sé cómo será Primo de Rivera con sus arreos militares o su bastón de dictador. Ignoro si se desayunará con niños crudos. Pero permítaseme decir que este hombre, malo o bueno, equivocado o sincero, es un español que ama a España con delirio. La ama hasta tal punto de que los triunfos de un artista le hacen brillar los ojos de alegría. Y ¡qué canajo! un general que se enamora con el triunfo de un artista pierde el cincuenta por ciento de todas las cosas malas que se le atribuyen, y se le perdona el cincuenta por ciento de los elogios ciegos de sus panegiristas.  
*Caras y Caretas* (13 de abril de 1929)

El mismo periodista argentino, de viaje en Madrid para tomar declaración al presidente español, es recibido en Pombo con sorna al haber aparecido una noticia en prensa con la sorpresa de que no se había presentado a la cita ministerial "-¡Pero, caballero! se necesita estar loco o ser un héroe para despreciar una cita de Primo de Rivera. Tómese un barco y huya por el Manzanares hasta debajo de una piedra, donde no lo encuentren las autoridades. ¡Vaya un prócer! Es usted el único capaz de desafiar las iras de nuestro Dictador", le exclaman burlones desde Pombo. Pero el malentendido es pronto solucionado y Soiza finalmente logra reunir unas declaraciones confesionales que inmediatamente publica. Las respuestas manuscritas que recibe de puño y letra firmadas por el mismo militar.

Todo país, amigo Soiza Reilly, precisa de la dictadura, más o menos disimulada. La necesita cada vez que la corrupción de sus costumbres políticas y administrativas y el falseamiento de sus leyes señale el momento de gobernar con sinceridad y energía. Ahora bien: la dictadura debe cesar cada vez que amenace caer en tiranía o cuando el régimen purificador haya producido sus efectos saludables en el

cuerpo nacional.

-Pero la dictadura es peligrosa, me grita desde adentro Juan Moreira

- Es peligrosa cuando cae en manos de un tirano. No es peligrosa en mí, que soy un hombre de corazón. Hay amigos que me dicen: "Tu vida está en juego. Van a matarte"...¿Y qué me importa morir? Mis hijos ya son grandes...

Yo estoy en mi sitio, defendiendo la corona del Rey y, sobre todo, defendiendo la integridad de España.

¡No sabe usted cómo estaban las cosas en España! Cada provincia española tendía al separatismo. Los catalanes, los vascos, los andaluces, los gallegos, todos tenían sus pequeños o grandes caudillos que acariciaban la ilusión separatista.

*Caras y Caretas* (13 de abril de 1929)

El 13 de marzo de 1929, Primo de Rivera vuelve a ser filmado con sonido esta vez por la cámara movietone de la Fox. En su discurso dirigido a los norteamericanos pronuncia una justificación gloriosa de su empresa, distinguiéndola de una toma de fuerza unilateral "Fue que el alma española, acongojada y deseosa de prosperidad, se sintió representada en el Ejército" *La Voz de Guipúzcoa* (14 de marzo de 1929).

Pero tanto Ramón como Ortega y Guillermo de Torre firmaron una carta abierta dirigida al presidente Miguel Primo de Rivera en el golpe de 1923, criticando las medidas de represión tomadas por la dictadura en contra de la lengua catalana<sup>34</sup>. Los arrestos y asesinatos de estado aún se contemplaban como medidas correccionales, y así lo justificaba el dirigente; "Desgraciadamente y en lo que respecta al tipo psicológico del español peninsular y a su actual grado de cultura, no puedo ser partidario de la abolición de la pena de muerte".

En el primer discurso ante la cámara Fonofilm, Primo de Rivera permanece en una posición estatuaria, inmóvil, hierático, sosteniendo su bastón horizontal por debajo de su cintura y con los hombros echados para atrás, como un muñeco. En la segunda aparición la arenga para la ciudadanía le presenta mucho más eufórico, inclinado hacia adelante en el balcón, con el brazo hacia arriba señalando con el dedo puntuando cada frase. Y es precisamente este exagerado "manierismo" en las formas el que observa Ramón con mofa, vinculando al dirigente con la gestualidad actoral cinematográfica. Estas proclamas promueven una falsa manera de seducir potenciada y exponenciada a través de la pantalla. La emocionalidad enaltecida quiere llegar con la potencia del altavoz para que diluya el contenido real de lo dicho, para que el público asienta sin percatarse ni tener en cuenta el sentido.

Es precisamente lo que las más de las veces no se debe tener: gesto. Eso es cosa cinematográfica. El favor que alcanza el cinematógrafo es algo que nos debe obligar a que reflexionemos en ello. El público no quiere oír, no quiere palabra, no quiere tener que pensar. Le basta el argumento. No quieren saber lo que los personajes piensan de sus propios actos y cómo tratan de justificarlos. Le basta el gesto, lo más inconsciente. Y en la vida, en la vida social, en la vida política ocurre lo mismo; hay cinematógrafo y hay obra dramática. Y así ocurre que aunque nuestros políticos profesionales hablan tanto, como no dicen nunca nada, y sobre todo jamás responden a lo que se les pregunta, nuestra política es toda de gestos, toda cinematográfica.

(Gómez de la Serna, *Libro mudo* 1911, p. 109)

---

<sup>34</sup> A este respecto es destacado el cortometraje de Giménez Caballero con la visita de escritores castellanos a Cataluña para la reconciliación y hermanamiento de ambas geografías. Ramón escribe el artículo "Intermedio barcelonés" *El Sol* (3 de abril de 1930) donde se comenta el banquete ofrecido en la ciudad condal en el que es invitado Ortega junto al resto de intelectuales.

- José Ortega y Gasset -

Ortega y Gasset lanza las palabras más bellas, y si se trata de frases se le ve con toda buena fe y todo trabajo elegir las más limpias, las más breves, las más difíciles de encontrar— hasta para el que no sabe griego lucen y tienen convicción sus frases en griego—. Es en él en quien he visto traducidas con más lucidez las frases que son como cintillos o prendedores de toda una época del pensamiento.

Ramón Gómez de la Serna, *Pombo* (1918)

Ortega. Así como hay la boya apagada que pone en peligro la navegación, hay voces y pensamientos que deben estar encendidos para que sepamos guiarnos.

Ramón Gómez de la Serna, BP *Biblioteca de Pittsburgh*

Sobre Ortega y Ramón; juntos estuvieron en las epifanías intelectuales de su tiempo y juntos sintieron cómo el vendaval de la historia arrasaba aquel mundo, crisis prevista por el pensador y olfateada y temida por el humorista. Los dos percibieron muy hondamente la condición humana de la soledad, esa soledad que se siente sólo y precisamente en medio de las infinitas cosas y seres del mundo, en el que descubrieron «el peligro que es el Otro y la sorpresa que es el Yo». «Seguimos trabajando», dijo Ramón en sus postrimerías.

José Ortega Spottorno, *Los Ortega* (2016)

Del discurso que pronuncia ante la cámara del fonofilm el filósofo José Ortega y Gasset<sup>35</sup> se sabe más bien poco. Al no recoger la prensa noticia sobre este rodaje (al menos corroborado hasta la fecha) y solo encontrarlo escuetamente en la correspondencia de Vitores donde aparece señalado en la lista de cortometrajes, propondremos en este texto un primer acercamiento.

Para indagar en las conexiones entre Ramón y Ortega<sup>36</sup>, se ha señalado la labor aún pendiente para futuros investigadores; trabajar la correspondencia entre ambos escritores tan afines "la obra de los dos va en paralelo, la una no condiciona a la otra, y entre los textos de los dos se crea el gran texto de la modernidad española" (Zlotescu, 2013, p. 57). La autora de las obras completas señala cómo Ramón seguía a Ortega en la política desde el discurso orteguiano de 1914 "Vieja y Nueva Política". De manera viceversa ambos comulgan en las mismas ideas estéticas, Ramón es el ejemplo que Ortega da como colofón en "La Deshumanización del Arte", de 1925. Ambos apostaban por ser renovadores para alumbrar una juventud española más consciente e íntegra, como diría Ramón de personas "llenas de sí mismas", que no se dejaran arrastrar por las convulsas y proclamas partidistas que azotaban el clima intelectual. La imagen icónica que repetía Ramón hacía corresponder a Ortega la figura de matador de toros, y él se asignaba el del banderillero.

El corto de Gasset se conserva gracias a los archivos de RTVE, en un programa titulado "El arte de vivir. Ortega y Gasset, un siglo de pensamiento español", un documental dedicado al filósofo emitido el 16 de diciembre de 1982, presentado por Luis Calvo. El discurso aparece sin indicación previa durante el visionado, intercalado a partir del minuto 1'31". En el montaje ni en los créditos finales se menciona que es un discurso pronunciado ante la cámara fonofilm de Vitores en 1928. El discurso de

---

<sup>35</sup> Conservado en los fondos de RTVE. Ver el discurso orteguiano en el minuto 20:42; <https://www.rtve.es/alicarta/videos/el-arte-de-vivir/arte-vivir-ortega-gasset-siglo-pensamiento-espanol/3658027/>

<sup>36</sup> Señalar el artículo de Francisco Vega Díaz (1984) "La amistad entre Ortega y Ramón" en Cuadernos Hispanoamericanos n° 403. Reconocer así mismo la labor de Concha D'Olhaberriague, indicándome algunas referencias para seguir la búsqueda de tales conexiones. Más detalles en su blog; <http://conchadol.blogspot.com/2018/02/ramon-y-ortega.html>

José Ortega y Gasset dice lo siguiente:

*Cuando hace treinta años los políticos peroraban ante las multitudes, solían rechazar esta u otra medida de Gobierno, tal o cual desmán diciendo que era cosa impropia de la altura de los tiempos. Es curioso advertir que la misma razón daba Trajano en su famosa carta a Plinio, para que no se persiguiese a los cristianos en virtud de denuncias anónimas. Ha habido pues en la historia varias épocas que se han sentido así mismas como arribadas a una altura, tiempos en los que se llega al término de un viaje, momentos en que se cumple un afán antiguo y se yerga una esperanza, es la llamada plenitud de los tiempos.*

*Como nosotros hemos asistido a la conclusión de una de estas épocas y navegamos ahora por otra exenta de plenitud nos interesa meditar sobre el carácter extraño de esos tiempos tan satisfechos de sí mismos. Hace treinta años en efecto que creía el europeo () que la vida humana había por fin llegado a ser lo que debía ser, lo que desde muchas generaciones antes se venía anhelando que fuese. Por lo visto, para que haya tiempos de plenitud es pues necesario que haya habido otros tiempos que vivieron aferrados a un deseo e ilusión, tiempos de afán y de esperanza, de ardientes precursores, de contraste entre una ambición clara, y la realidad que no le corresponde. Pero por fin llega un día en que el viejo deseo se cumple, la realidad lo recoge y obedece, hemos puesto el pie en la altura prevista, en la meta anticipada. La historia hace en aquella jornada balance, emparejando el debe y el haber. Pero esta dicha de cumplimiento arrastra en sí un germen fatal; el que está satisfecho es que ya no desea, los deseos que tuvo se cumplieron, y el deseo muere de satisfacción, como muere el tábano afortunado después del vuelo nupcial. He aquí por qué a estas épocas de aparente plenitud siguen otras de extrema desazón como la nuestra. El hombre ha perdido el don de desear y no sabe bien para qué vivir. Porque el deseo señores es lo mejor de la vida, y una vez más llevaba la razón Cervantes cuando decía cuando aseguraba que es más divertido el camino que la morada.*

Transcripción del discurso de Ortega y Gasset. A-4249. Filmoteca Española

En el visionado se puede apreciar un pequeño corte en el montaje, en el minuto 2' 47", cuando esgrime "hace treinta años en efecto creía el europeo", a continuación hay un cambio de plano que delata un corte de montaje casi inapreciable. Durante el discurso no deja de oírse un piar de fondo como un continuo paisaje sonoro, este hecho dista del cortometraje de Ramón, en el que no hay sonidos del entorno<sup>37</sup>.

Según la hipótesis que hemos concluido de la observación de ambas tomas, el discurso de Ortega se realiza en el mismo parque del Retiro desde los exteriores del Palacio de Cristal. Comparte con el primero su duración y encuadre, cuatro minutos y toma fija. El de Ortega se aprecia un poco más cerca, por un zoom que deja fuera de vista la barandilla blanca que recorta la figura a Ramón.

Si el corto de Ramón aparece entrecortado al comienzo, el de Ortega desaparece interrumpido al final, y esto tiene su explicación en las correspondencias que leemos de Vitores. El 4 de febrero de 1929 el productor recrimina a Agustín Bellapart que dicha pérdida en el metraje es debida a una falta de cuidado en la manipulación de la cinta.

Yo no estoy muy seguro de cobrar a la Argentina esa cantidad pues como les dije el negativo de Gasset al positivarle vds en esa el único número para mandarlo se les debió romper un pedazo y no lo pegaron y se perdió por lo que el discurso está cortado y quizá los dejen por nuestra cuenta, pues el discurso que se les mandó primero tenía hasta una ovación que se le dio al terminar.

(Archivo Vitores. Filmoteca Española)

---

<sup>37</sup> En este discurso de Ortega, al contrario que el de Ramón, sí apreciamos ruidos ambientes al fondo del discurso, con los pájaros y el sonar del agua. Una posibilidad sería que el corto de Ortega fuera ecualizado en los años cincuenta al volcar el celuloide a nuevo formato y se agregaran pájaros como una capa extra, ya que se empiezan a oír antes incluso de que aparezca el filósofo. Pensar al contrario, que borrarán rastros de sonido ambiente en Ramón, es casi imposible de realizar técnicamente.



Este párrafo se nos presenta confuso. En primer lugar Vitores expresa que hubo un positivado que tenía al final unos aplausos, pero no sabemos a qué corto se refiere. Puede que ese "discurso que se les mandó primero" fuera el de Ramón. Lo que nos parece imprudente es pensar que Vitores dejara el negativo en manos de sus socios para que enviaran la copia a partir de sus originales ¿no parece una forma de proceder muy arriesgada?, enviar los negativos era desprenderse del material principal.

En ambos films se encuentran más correspondencias, y de manera exacta por ejemplo en unos fotogramas en los que aparece la sombra de la pértiga atravesando la frente de ambos, y que delataría el micrófono situado encima de ellos. En la correspondencia de Vitores, con fecha 15 de abril de 1930, aparece un listado con los aparatos que consta la instalación para hacer películas habladas, entre la lista aparecen "dos soportes para micrófonos" que podrían corresponder a estas varas. La sombra negra de la pértiga y el micro proyectado en sus rostros tiene prácticamente el mismo ángulo. Este dato nos hace pensar en la posibilidad de que fueran rodados en el mismo día, uno a continuación del otro<sup>38</sup>.



Montaje realizado por la autora seleccionando los fotogramas en que aparecen las sombras cruzando los rostros de Ortega y Ramón en sus respectivos cortos. En el brazo de la derecha se observa la silueta del micro de carbón, modelo Western Electric.

Por otro lado, Ramón y Ortega eran grandes amigos, lo que nos da pistas para intuir que los discursos fueron confabulados a modo de responsorio, como un modo dialéctico. Con bastante probabilidad tuvieron a bien ponerse de acuerdo para acudir al encuentro de Vitores en un duelo de oradores, repensando el fin de este juego por cauces bien distintos. Si Ramón juega en broma descubriéndose más allá de la teatralidad en el afán de señalar la verdad desenmascarada, pero sin dejar de recurrir a artificios, Ortega juega en serio representando un papel teatral. El filósofo interpreta al orador ecuménico, modélico, superado (a ojos de hoy un tanto sobreactuado) "¿Ortega no es quizá un Hamlet de España, que cuando diserta da a sus períodos el tono patético del monólogo puro?", escribirá Ramón.

<sup>38</sup> El que la sombra arrojada sobre las cabezas coincida exactamente en los semblantes de los dos escritores nos hace deducir que si no en el mismo momento, sí al menos serían retratados en un arco de tiempo cercano. Según nuestra tesis, las pistas nos hacen confiar en que se encontrarán al menos cuatro personas ese día, dos realizadores (Vitores y el operador Manuel Marín), José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna.

La admiración mutua de los dos escritores se ha manifestado en múltiples ocasiones. Para empezar, Ortega confesó que al ver el estudio de Ramón en su torreón había "comprendido el secreto del arte moderno", un elogio que Ramón siempre le agradeció. La admiración de Ramón por Ortega fue incondicional, su novela *El secreto del Acueducto* (1918) fue dedicada al filósofo con estas palabras:

A don José Ortega y Gasset, gran pensador ibérico, maestro de escritores, rector de juventudes, orador y artista. Porque le admiro sincera y hondamente y porque sin seudoclasicismo y sin esa retorcedura malintencionada que abunda en los escribidores de hoy, ha dicho usted y ha escrito sentencias rebosantes de clara y simpática humanidad, dignas de descollar tanto en aquel tiempo en que se construyó el acueducto como en el presente y el futuro, me atrevo a dedicarle esta obra, amparándome en la elevada grandeza del tema hispano que la inspira.

En Argentina ambos escritores se reunían de tarde en tarde, como exiliados sin vuelo de vuelta, con el futuro incierto y la ilusión de conquista en un país extranjero. Sobre la impresión de Ortega se encuentran en la biblioteca de Pittsburgh<sup>39</sup> cuadernos y anotaciones de lo que debería ser más adelante un retrato del filósofo, que no llegó a publicarse<sup>40</sup>. En una sección titulada "De butaca a butaca, con el filósofo de España" que el humorista pensó para un especial de la revista *La Esfera*, Ramón escribe:

Hacia tres años que no venía Ortega después de una asiduidad de muchos lustros en la Revista de Occidente, donde a las siete de la tarde recalábamos muy pocos, porque él era muy riguroso, buscando una impresión de nuestro tiempo en el Observatorio Superior de Madrid.

Desde París había recibido alguna Carta suya y yo le escribí alguna carta tan iluminada que fue tapizada de sellos como general que no pudiendo llevar todas las condecoraciones en el pecho llevara algunas en la espalda.

(...)

Ya tiene Ortega sus papeles contenidos encima de una mesa y prepara su serie de conferencias sobre "El hombre y la gente" el tema que trabajaba hace tiempo y en el que ha de fijar la situación de angustia y consciencia del ser entre los demás seres, sus gentes y sus constataciones en el acuarium indefectible y fatal rodeado de espectadores y testigos.

Debido a ese motivo de un futuro curso, que será después un libro, Ortega mira avizor y curioso a su alrededor dando vueltas a esas palabras que le son tan queridas como fotoesfera, dintorno, ultramundo, circunscripción.

Noto que vive en él su elocuencia de siempre y que asoma la cabeza por su cueva interior con la misma lucidez y la misma cavilosa curiosidad de siempre.

Está satisfecho de haber llegado al misterio austral y de estar seguro en su sillón de observador de la vida y de la historia, con la pluma en la mano como está el tostado en la Catedral de Ávila.

Viejos amigos nos cercioramos mirándonos del milagro de nuestro feliz desplazamiento y abandono al maestro para volver a verle mañana y pasado y volver a una realidad superior, a la realidad española un poco borrosa después de los años de ausencia gracias a la palabra y a la presencia del admirable filósofo de España.

Ambos intelectuales entablaron amistad en Madrid en el café de la Granja El Henar, donde eran asiduos. Según relata el hijo de Gasset, Ortega Spottorno (2016) "Por ella aparecían gentes de muy diverso linaje, sobre todo noveles que querían conocer a

<sup>39</sup> Sirvan de referencia los manuscritos de Ramón que se encuentran en la biblioteca de Pittsburgh, donde se pueden localizar cartas y documentos digitalizados dirigidos a su amigo Gasset. Documentos de Ramón Gómez de la Serna, 1906-1967, SC.1967.04, Archivos y colecciones especiales, Sistema Bibliotecario de la Universidad de Pittsburgh. Disponible en [https://digital.library.pitt.edu/islandora/search/catch\\_all\\_fields\\_mt%3A%28Gasset%29?f%5B0%5D=RELS\\_EXT\\_isMemberOfCollection\\_uri\\_ms%3A%22info%5C%3Afedora%5C/pitt%3Acollection.132%22&islandora\\_solr\\_search\\_navigation=0](https://digital.library.pitt.edu/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A%28Gasset%29?f%5B0%5D=RELS_EXT_isMemberOfCollection_uri_ms%3A%22info%5C%3Afedora%5C/pitt%3Acollection.132%22&islandora_solr_search_navigation=0)

<sup>40</sup> Carlos García señala en su artículo "Ramón y Ortega" (2007) publicado en el *Boletín RAMON* n°14 que estaba preparando una edición de dichos textos. La relación epistolar entre Ramón y Guillermo de Torre hace comprender también el vínculo que le unía a Ortega, ver García C. y Greco M. (eds.) (2007). *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna-Guillermo de la Torre, 1916-1963*. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana- Vervuert.

Ortega y que Ortega les conociese a ellos" y allí apareció una tarde, Ramón Gómez de la Serna para darle el libro de acababa de publicar sobre *El Rastro*. "Mi padre ya había leído cosas de él y, aunque no era de ningún modo un autor apropiado para *España*, que en definitiva era un semanario político, pronto descubrió la genialidad literaria de aquel humorista". Según relata la amistad de ambos intelectuales fue larga y bien avenida, visitándose a lo largo del tiempo en ambas casas, siendo famosa la cena que compartieron una nochevieja solos en un restaurante madrileño. Aunque en su forma fueran diferentes, en su fondo había una búsqueda parigual de ideal, aunque llevada por cauces distintos.

En Ramón había, además, un gran respeto por el pensador, por el que busca la esencia y consistencia de las cosas, mientras él –como dijo Fernando Vela– cultivaba el pensamiento asociativo, que es el que da la visión mágica del mundo, una visión juvenil. Se veían, aparte de en la tertulia, en reuniones y conferencias y, que yo recuerde, fue uno de los raros visitantes que aparecían por nuestra casa (...)

Los dos profesaban la autenticidad intelectual y maldecían del falsario, del seudo, del que hace que hace y...del pelmazo. Ambos veían al hombre como un ser constitutivamente fantástico, utópico, cuyas aspiraciones –justicia, bondad, conocimiento, etcétera– son todas hijas de la fantasía. «Hay fantasías exactas», ha dicho en algún lugar mi padre. Más aún: «solo puede ser exacto lo fantástico». De ahí la admiración de mi padre por el humorista auténtico –y su desprecio por chiste o el juego de palabras y por la ironía cuando ésta es insistente–, que nos descubre, como en la greguería, ciertas afinidades inesperadas de las cosas y de las personas. (Ortega Spottorno, 2016).

Sabemos que Ramón homenajea a Ortega en 1921 con un banquete histórico en su tertulia del café de Pombo<sup>41</sup>. Del máxime filósofo español escribirá Ramón palabras encendidas de reconocimiento. Para empezar, señalando con humor la calva orteguiana "en su calva precoz, su calva de trabajador– consumido el pelo porque la lámpara eléctrica de estudiante caía sobre su cabeza horas y horas–, ha quedado una espesa nube negra, que aún la cruza" (1918-1960, p. 190). Siempre veía, decía, en ese mechón negro, la imagen de una nube de pena cernida ante la injusticia del país en que vivían, así mismo da esta idea en sus manuscritos escribiendo "Ortega. La aureola negra".

Ramón incluso se reserva espacio para bromear sobre su amigo en las siguientes notas; "Específico de Ortega. Todos creyeron que en él se podían curar o mejorar del alma. Se vendió mucho en las farmacias, con el depurativo Richelet". O como esta otra sentencia igualmente cómica; "Ortega. En la filosofía de Ortega, sobre todo en sus frases hay una chulería de la Revoltosa, La Gran Vía, La verbena de la Paloma y Agua, Azucarillos y Aguardiente. Quien no conozca bien ese zarzuelismo rotundo no comprenderá nunca bien la filosofía del filósofo del Botánico", rematando con un irrefutable "Ortega. Gran provocador. Sirve siempre para todo".

---

<sup>41</sup> Según Antonio Bonet Correa; "El pensador español, fundador en 1923 de la *Revista de Occidente*, que dejó de ir al café Granja el Henar, en la calle de Alcalá, para hacer sus tertulias o, más bien, recibir sus visitas en su despacho de la Gran Vía, en 1920 supo dar la voz de alerta a los futuros pombianos. Ramón escribió: «Cuando yo elegí Pombo en el año 1912, lo hice para jugar a los anacronismos y porque en ningún sitio iban a resonar mejor las modernidades que en aquel viejo sótano»; le parecía gracioso «meterse en el más vetusto de los cafés para provocar las novedades de la invención y desde allí predicar a los escritores nacientes la buena nueva y su fe en el futuro». Ortega y Gasset, con clarividencia, les dijo a los pombianos, con su aire bohemio, que eran la última generación liberal y que el café de Pombo era el parapeto y reducto de los demoleedores de la tradición literaria. Tras llamarlos «Robinsones poéticos» y «Adanes literarios», acabó con un brindis «al único mito del presente y última barricada». Recogido de <https://cuadernoshispanoamericanos.com/el-cafe-pombo-ramon-gomez-de-la-serna-y-los-pombianos/>

De la reconocida unión filial entre ambos, tan iguales y distintos, se desmarca un tanto Ramón, con unas palabras que remarcan su sentimiento orientado hacia lo sacro, contrario al laicismo occidental de Ortega. Ramón dirá crítico "No ha pensado nunca en la muerte. Cuando todo contraste del pensamiento y de la aspiración y de la angustia y la ansiedad es la muerte". En 1967 se publicará póstumamente un testamento ramoniano reflexionando hondamente sobre Dios y en estas ráfagas iluminadas se decantará el autor por la deidad, sumo fin, más que la filosofía.

En esa espera de todas las noches hasta más allá de la madrugada, buscando el hallazgo literario, se le plantea al escritor el dilema "o los filósofos o Dios".

Es un dilema que merece la pena si triunfa Dios, si el lema imponente es Dios, porque si triunfan los filósofos, el achicamiento de la cuestión es mezquino, sean los más grandes, los más modernos, los más exóticos lo que triunfen, ya que el triunfo de los filósofos no significa nada, pues lo más que pueden conseguir es que se haga pie en la nada, pero quedando como nada la nada. El triunfo de los filósofos es como el pretriunfo de los gusanos tumbales, y entonces, ¿qué importa la doctrina, por inteligente que sea, si sólo sirve para morir sin inmortalidad en los espacios divinos y sólo se nos concede una pretendida teoría más para gastar el tiempo en disquisiciones más o menos ingeniosas?

El último final es Dios, y entonces, ¿para qué el machaconeo de los filósofos, que conduce, sin amenidad, a la mortalidad resignada?

El escritor comprende que la conclusión filosófica mejor lograda, si no acaba en Dios, conduce a la nada.

Esto es ser escritor: sustituir la redundancia lógica de lo ilógico por el misterio que rodea a Dios, que por lo menos no renuncia a la posibilidad de darse de manos a boca con el rumor secreto, con las coincidencias que hacen un poco de luz en el tenebroso caminar hacia su más allá ignoto, pero presentible entre otras cosas que suelen ser descritas por medio de imágenes y que por chiripa pueden señalar una señal de lo perenne, un signo del anhelo superior, una marca de desesperación que no pretenda desciframiento tranquilizador.

Gómez de la Serna, R. *Mundo Hispánico* (mayo 1967)

Ramón no duda en matizar más diferencias con su *alter ego* escritor "Actitud frente a Ortega. Retratos. Yo no soy un incondicional. Yo si veo una injusticia de conducta me revuelvo contra ella". El silencio del filósofo es un tema que repite en sus comentarios, presumimos que increpándole de una cierta postura errada.

Ortega. Su silencio. Era cuando había que hablar más, predecir y equivocarse o predecir y acertar, pero hablar o hablar la callada. ¿Que era mucho lo que habría que decir? Pues recurrir a la síntesis y aunque no más fuera proclamar las conclusiones sin esa amenaza de un prolegómeno de lata.

A Ortega le mató ese silencio porque el silencio es inadmisibile.

Carlos García (2007, p.71), señala cómo Ramón remite una carta a Giménez Caballero en 1946 denunciando la continua persecución moral que se le hacía por parte de exiliados e intelectuales, señalado como cómplice del régimen de la posguerra. Ramón escribe "Invariable pese a lo que sea, aquí estoy como adelantado de nuestra Castilla nueva vieja o vieja nueva. La peligrosidad aumenta, y el otro día, al marcharse Ortega fui yo el señalado como único 'compadre' del 'Silencioso' y la prensa aprovechó para meterse conmigo como adorador visible de la España actual".

Para Ramón el intelecto joven y sabio de Ortega se asemejaba al zorro, astuto pero a la vez amable y risueño. Como intelectual admiraba su vida privada, alejada de un espacio público pervertido por el político, pero en la mente de Ramón, Ortega figuraba como una esperanza para la regeneración de España, el anhelo seriamente presentido, la máxima expresión para encarnar al futuro presidente del gobierno.

Ortega podría contestar como Sócrates cuando en cierta ocasión le preguntaron cómo trataba de formar estadísticas, siendo así que él, competente como era, no tomaba parte en los asuntos públicos: ¿Trabajaría yo más por la política si me concretase a ejercer de político en vez de procurar que el mayor número de gente posible se pongan en condiciones de ser políticos?.

Está tan distante de la vida y tan disconforme como tiene que estar. Pide y pedirá siempre la cosa más ingenua: (...) el que los hombres grandes y justos sean los que gobiernen y el que se acepte toda iniciativa en la vida. No podrá aceptar en ningún momento "la incorregible ceguera del Estado histórico".

(...)

Es el político supremo. Es el político que se contiene, que le da vergüenza y que, sin embargo, está apretado de dientes, de pensamiento, de atención, con cierta serena rabia intelectual. Por eso cuando escribe un largo alegato político se le ve que siente una pena de amor. Por lo demás, y como sedante de esa personalidad de político, está lleno de amor *intellectualis*, quintaesencial aroma de una buena alma y de una vocación sin estreñimiento.

(Gómez de la Serna, 1960, p. 194).

Así nuestro escritor en *Pombo* (1918-1960, p. 192) enumera las cualidades extraordinarias, fuera de imitación, que atesora Gasset, mimandolo sin tacha y defendiéndole a capa y espada<sup>42</sup>. Todo su comentario es de alabanza hacia el filósofo que a su vez es teórico privilegiado del arte "es tan libre, que de él ha partido un consejo cubista interesante, pero peligroso: No insistáis –dice– sobre lo que ya triunfa santificado; esforzaos, por el contrario, en hacer arte con lo que, dado que sea percibido, parece antiartístico, en hacer ciencia sobre lo que la ciencia de hoy ignora, y política con los intereses que hoy se antojan antipolíticos. Eso mismo han hecho cuantos alguna vez hicieron verdaderamente arte y ciencia política".

En el año de ambos cortometrajes, Ortega realiza conferencias en América, mientras su redacción de la *Revista de Occidente* en Madrid queda esperando su vuelta. Ramón, que pertenece al círculo de intelectuales de la revista, deja testimonio de su añoranza y vaticina toda la gloria para el filósofo "don José, como yo le llamo siempre (...) con algo de estatua de piedra que perorase (...) él, con un solo asterisco trazado con su mano de profeta, deshizo la solemnidad e inmunizó de la confusión" *Caras y Caretas* (8 de septiembre de 1928).

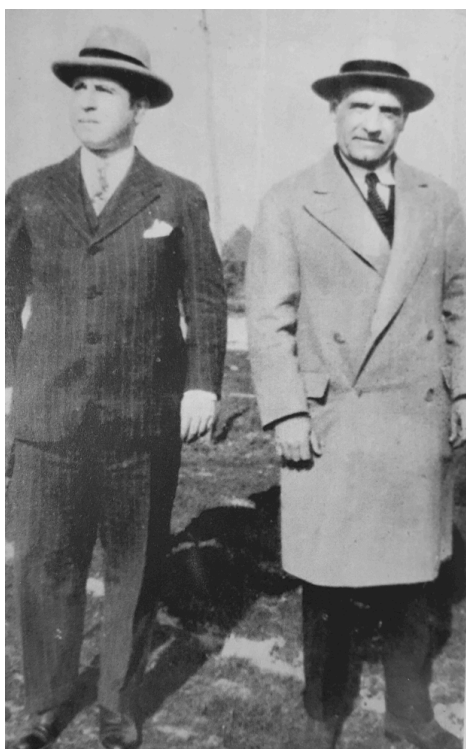


Ramón sentado de espaldas y frente a él Ortega. Reunión de amigos intelectuales en la tertulia de la *Revista de Occidente* (febrero 1927).

<sup>42</sup> Ramón escribirá personalmente a Giménez Caballero pidiéndole no se equivoque; "No estoy conforme con usted en algunas alusiones, entre ellas las que dedica a Ortega, que debe estar por encima de todo, porque es el valor supremo de España –y no porque lo invente uno u otro–" *La Gaceta Literaria* (15 de febrero de 1932)



Ortega y Gómez de la Serna en Aravaca  
(primavera de 1929). *Revista de Occidente*.



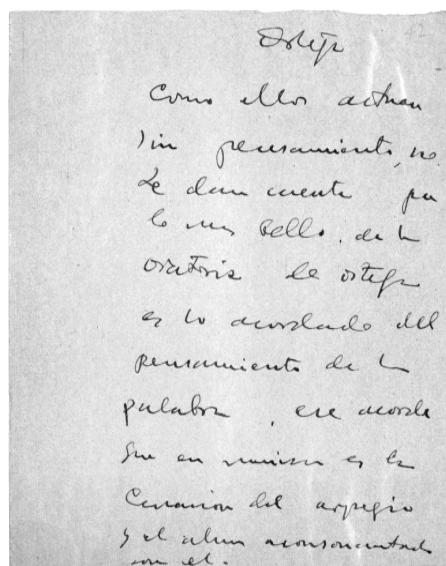
Ramón y Ortega, fotografía incluida en el  
tomo de *Automoribundia* (AM2, 2008).

Observando ambos cortos y contrastando los fotogramas, vemos dos hombres enérgicos de edad madura realzando virilmente el discurso con piruetas estrambóticas de un lado o protocolarias de otra. Ramón demuestra su pericia con un desplante de audacia comunicativa, mientras los gestos y ademanes de Ortega son prácticamente de una expresividad parigual. Ambos reproducen ciertos gestos de "orador oficial" que coreografían a la perfección.

En lo que respecta a las voces, resulta chocante escuchar en un tono menos nasal de lo habitual la voz de Ortega<sup>43</sup> en el cortometraje sonoro. Ramón en sus hojas manuscritas comenta la prosodia y el timbre de su amigo también con un color grave.

Don José habla despacio con su característica voz de bajo apoyando la cabeza en el respaldo de su sillón, aplastando el pestorejo(?) contra la pechera de la camisa y creando esos grandes pliegues que bajan de la sien a la soto cara que hay en las trabajadas fisionomías de un Julio César de su sesera. Relacionado con su voz, Don José me ha contado la anécdota de que en los avatares de su enfermedad se iba quedando afónico, hasta que un día al tomar la vitamina B por otras razones, encontró que reaparecía la voz que por lo visto se nutre de esa vitamina.

La charla con Don José es siempre a través del tiempo, un repaso completo de la vida, borrados los sobresaltos, los miedos, las impacencias, todo visto un poco en especie de eternidad.



Gómez de la Serna sobre Ortega. Notas de Pittsburgh (s/f).  
"Como ellos actúan sin pensamiento, no se dan cuenta que lo más bello de la oratoria de Ortega es lo acordado del pensamiento de la palabra, ese acorde que en música es la ecuación del arpegio y el alma aconsonantada con él".

El film de *El Orador* título atribuido postumamente al corto de Ramón, podría haber sido perfectamente también el nombre del documento orteguiano. La pose de Ortega representa un estilo refinado propio de los senadores romanos. Y esta coincidencia no parece ser casual a tenor de los documentos consultados.

En el año 46 a. C, Marco Tulio Cicerón escribe el tratado llamado *De Oratore*. En él se hace una apología del buen conferenciante, del buen constructor de la palabra,

<sup>43</sup> Podemos encontrar la voz de José Ortega y Gasset en el Archivo de la Palabra, un archivo sonoro histórico realizado entre los años 1931-1933 por Tomás Navarro Tomás con el apoyo de la Columbia Gramophone S. A. De escucha libre en <http://www.bne.es/es/Colecciones/ArchivoPalabra/Subcoleccion/voces.html>

haciendo un retrato pormenorizado del orador ideal. Explicaba el jurista y filósofo romano cual debían ser los procedimientos, pautas y rigores que debía cumplir un experimentado en el discurso.

En lo que se refiere al cómo hay que hablar, consiste en dos cosas: en la acción y en la elocución. La acción es, en efecto, una especie de elocuencia del cuerpo, ya que se basa en la voz y en el movimiento. Los cambios en la voz son tantos como los cambios en los sentimientos, lo cuales a su vez son especialmente provocados por la voz.

Por ello, ese orador perfecto, (...), adoptará un determinado tono de voz según el sentimiento que quiera dar la impresión que le afecta y según el sentimiento que quiera provocar en el ánimo del oyente.

(Cicerón, 2013, p. 64)

Cicerón, que había pasado su vida entre riesgos y afanes, que escapó por suerte de la penuria y la muerte gracias al arte de la retórica, responde a Bruto, su amigo, quien le ha pedido que escriba sobre los estilos del discurso del que atesora sabiduría y experiencia. Aquél que esgrimiese el arte de la palabra, nos dice Cicerón, tenía una deuda con el decoro, el recurso que adaptaba la forma de hablar a la situación corporal más idónea que requiriera. El orador no podía dejar de estudiar ciertos parámetros que debía controlar. Primeramente se encontraba lo que llamaba *ritmós* (el ritmo de la frase), pero ante esta precisión del tiempo y el acento debía de circunscribir un aspecto más importante, esto es, la *elocutio*.

En un momento en que diferencia el arte oratoria de la dialéctica, Cicerón acude a una imagen particular en la que se ilustra la elocuencia como un ensanchamiento de la conciencia "Aquel famoso Zenón, padre de la doctrina estoica, sabía señalar con la mano la diferencia entre ambas partes; efectivamente, apretando los dedos y formando un puño, decía que así era la dialéctica; y abriendo los dedos y extendiendo la mano, decía que la elocuencia era semejante a esa mano extendida" (2013, p. 92).

Así, señalando con la mano extendida (en el caso de Ramón haciendo gala de una sobredimensionada), los dos oradores modernos se basan en los tratados antiguos para dibujar su elocuencia en el habla, de forma cómica o templada. Ambos se disponen como dos retores (como sistematizaba la Retórica aristoteliiana), con una manera elocuente y rítmica de engarzar las ideas, los gestos y las palabras.

Ramón, trasladando su manifiesto o más bien su "confesión estética", hace una parodia jocosa tanto del dictador español (que inversamente, se muestra torpe en el movimiento absolutamente estático y parco en el habla), como de su elocuente amigo filósofo. Para ambos dirigentes (intelectual, político) el poder del habla radica en su prosodia, tan antigua como el *ars bene dicendi* de la época grecoromana. Pero Ramón no efectúa una simple alusión o mofa al papel del dirigente, sino que ejecuta una doblez enajenada en el discurso mismo, una duplicación del acto de hablar que convierte su charla en un acto de fina metaoratoria.

El equivalente entre los cortos hace pensar en la combinación intertextual entre el escritor, el dictador y el filósofo, o al menos una suerte de crítica a la sempiterna persuasión de masas, tanto desde el campo ministerial como académico, allende también nuestras fronteras. Los juegos de espejo entre los diferentes formatos orales, en la postura del arte y en la impostura política nos hacen entender la dicotomía entre el orador que representa Ramón y los otros oradores de presunción verdadera, en el



discurso y las maneras. En consecuencia, viendo la similitud temática y formal de estos discursos quizás *El orador* no fuera una interpretación lanzada una mañana al aire gratuitamente, sino que se produjera como respuesta dramática y en tiempo real, como una forma crítica de contraponer otro discurso a una ejecución de propaganda por parte del presidente del Gobierno. Esa forma de actuar en los márgenes del discurso pero repitiendo en espejo la mecánica política de la oratoria, no sabemos por quién sería promovida pero la forma de aparecer Ortega, como retórico ciceroniano, es una directiva singular que no presenta antecedentes en el filósofo español más influyente de su época.

No sabemos la opinión que le merecería a Ortega el discurso de Ramón, pero seguramente lo disfrutaría con la mayor de las satisfacciones. Del escritor decía Ortega en carta manuscrita "cada vez me sorprende más la frondosidad de su temperamento, la exuberancia de su carácter. Para vd. vivir es un acto de incesante donación" (*Pombo*, 1960). A lo que respondería Ramón "Muchos no saben, lo que puede, lo eficaz que es su pensamiento, su palabra, la misma oración de su vocación si nos recuerda en el preciso momento de orar".

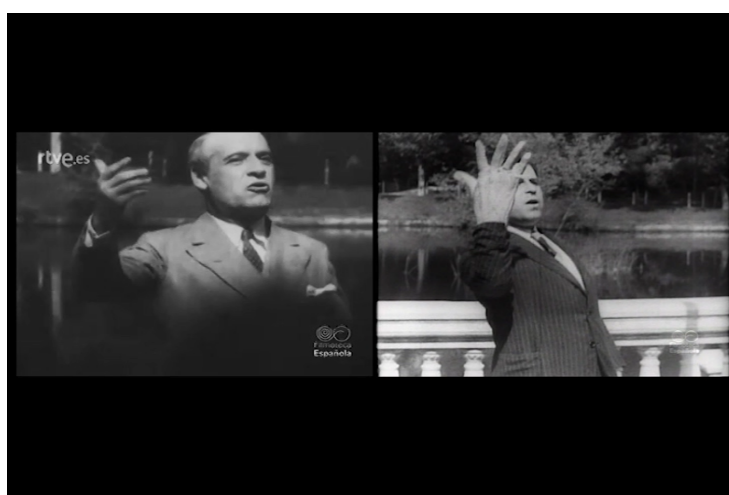
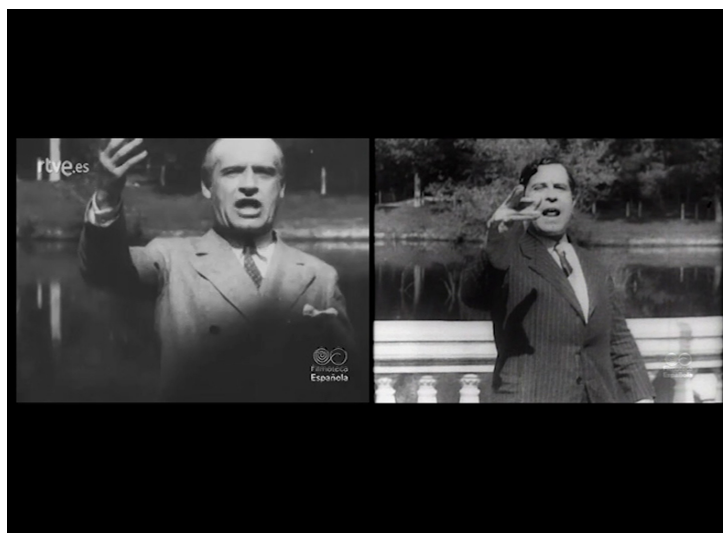


Imagen de los cortometrajes producidos por F. M Vitores en 1928, los dos oradores Ramón y Ortega en el Retiro. Filmoteca Española y RTVE.

### 3.7. Ramón y el Primer Congreso Español de Cinematografía

Cuando el cine mudo vio peligrar su mundo plagado de gestos expresivos y fantástico movimiento acelerado, entre las temporadas de 1927 a 1929, algo se tambaleó en el séptimo arte. El miedo reaccionario se elevó sobremanera en el público y en la industria, pero paralelamente se fueron incrementando los deseos, fomentados principalmente por los medios publicitarios de la prensa y la radio, por ver materializado un sueño revolucionario, el del cine sonoro, que iba a alumbrar los oídos del público. Estos no obstante, eran plenamente reacios y en la prensa española de carácter popular (*La Pantalla*, *Fotogramas*, etc), tanto en su redacción como sus suscriptores se producía un rechazo absoluto al cine sonoro.

En 1929 apareció entonces definitivamente el cine sincrónico, un invento sofisticado más realista, musical y documental, que apelaba la atención de la escucha al igual que de la vista, manteniéndolas sujetas en la misma dirección. Este fue el cine parlante primigenio, que en su origen no fue más que la exhibición aparentemente festiva e inofensiva de discursos hablados ante una cámara estática con demostraciones exóticas de músicas folclóricas unidas a ruidos o paisajes sonoros diversos como los de la vida de la urbe moderna. Estas demostraciones, como la del Fonofilm, no tenían un fin artístico. Pero las posibilidades que prometía la nueva técnica hacían desplegar hipótesis mucho más ambiciosas sobre sus usos en la población, y muchos conocedores sabían que se iniciaría una nueva era, presintiendo que el cine (y la televisión que por entonces se iba preparando técnicamente) iba a convertirse en la forma de poder de masas por excelencia, y la forma didáctica más avanzada tanto de informar como de conducir ideológicamente a la población.

Para atender a esta gran revolución humana e industrial, y sobre todo para paliar el atraso económico estructural que adolecía España, se organizó el primer Congreso Español de Cinematografía, celebrado en Madrid en el mes de octubre de 1928. Este congreso fue auspiciado por la revista *La Pantalla*, que se adhería a proyectos análogos celebrados en Europa, como el de la Sociedad de Naciones desde 1924 con una sección dedicada a los problemas del cinematógrafo ligado al arte y a la educación. También supuso un referente el Congreso Internacional de Cinematografía celebrado en París en 1926, y encuentros que se celebraban ese año en Berlín, La Haya, Varsovia, Basilea, festivales como la Fiesta del Film en Munich, etc. Nuestro primer Congreso tenía como punto de mira ser la antesala y promoción de las exposiciones que se celebrarían en Sevilla y Barcelona al año siguiente, y servía como modelo de propaganda a sendos eventos.

El Congreso se desarrolló con anexos específicos; un espacio destinado a una Exposición General del Séptimo Arte en el Palacio de Cristal, conferencias dentro de secciones temáticas diversas, banquetes y concursos técnicos de películas con valiosos premios y altas distinciones honoríficas a los mejores films que se presentaran. Entre ellos estaba previsto otorgar uno especial a la primera película sonora; "El Jurado acordó entonces que se concediese el premio muy prestigioso del Ateneo de Madrid a la primera película importante de este género que se presentase al público español". Tristemente no tuvieron las bases en cuenta el equivalente en los cortometrajes, pues se esperaba por parte del concurso un largometraje de ficción.

Aún teniendo el nuevo programa de películas Hispano de Forest Fonofilms ya listo y a todo volumen en 1928, los jurados no decretaron darle el premio a Vitores sino esperar al año siguiente cuando se estrenara la norteamericana *La Canción de París*, cuatro meses antes que Vitores proyectase el largo *El misterio de la Puerta del Sol* (Elías, 1929), hecho 100% con actores y medios autóctonos.

Hasta hoy no había podido hacerse la concesión, que ha recaído en *La Canción de París*, de la Paramount, estrenada simultáneamente en Barcelona y en Madrid.

El acto de entrega del premio "Ateneo de Madrid" se celebrará en el salón de actos de la docta corporación, con asistencia del Sr. D. M. J. Messeri, director gerente de la Paramount Films, S. A., y en España y Portugal, y revestirá los caracteres de una verdadera solemnidad. Serán invitados a la fiesta el Gobierno y el embajador de Estados Unidos.

*Arte y Cinematografía* (septiembre-octubre de 1929)

Aún sin ganar este prestigioso premio que hubiera aliviado mucho los problemas económicos que sufría la Sociedad, la Hispano de Forest fue invitada al Congreso, pudiendo tener representación dentro del Palacio de Cristal a través de las películas que se proyectaron en los diferentes espacios expositivos. Viendo el lugar dedicado a promocionar al Cinefón en el número especial de *La Pantalla*, es probable que la presencia de la Hispano de Forest hubiera quedado manifiesta de estas dos maneras; presentando las películas mediante alguna proyección o conferencia, e incluyendo un expositor fijo publicitario. Las reservas de *stands* se hicieron por riguroso orden de solicitud, incluyendo la cuantía de los materiales expuestos para asegurarse riesgos de incendio. Estos se podían decorar con voltajes luminosos a petición expresa si la empresa lo deseaba "La importancia de los materiales, maquinarias, productos, manifestaciones científicas, planos, procedimientos técnicos, etc, etc, que han de exhibirse, harán de este Certamen no sólo un espectáculo atrayente, sino un lugar obligado para cuantos quieran o necesiten estar al tanto de los progresos cinematográficos", se explicaba. La oficina informativa para recibir proyectos y participar se había situado en el Paseo (actual Cuesta) de San Vicente, número 20.

La Exposición general del Séptimo Arte se inauguró finalmente junto con el congreso el 1 de octubre pero no fue hasta el así llamado "día de la raza", el 12, que se abrió para todo el público el Palacio de Cristal en el Retiro, en presencia de SS. MM. y toda la Familia Real. "Han prometido su asistencia todos los miembros del Cuerpo diplomático y consular americano acreditado en Madrid. Habrá discursos, conferencias, música, bailes, canciones, recitales de poesías y otras manifestaciones folklóricas de los países de nuestra raza, que servirán de ilustración a los interesantes films que han de proyectarse" escribían en *La Pantalla* (29 de julio de 1928).

También se planeó una Sala de Proyecciones donde se celebraría una *Feria del Film*, un concurso técnico de películas que decía ser el primero de su género en España; "Habrá una semana española, otra americana, otra italoalemana y otra francorrusaescandinava. Intervendrán para la *mise en scène* y presentación artística de los films los mejores pintores, dibujantes, decoradores, directores de orquesta, compositores y músicos". El Congreso contó con un Ciclo de Conferencias Cinematográficas, como ya comentamos en el apartado dedicado al Palacio de Cristal, para el concurso técnico de cinematografía no sabemos con exactitud las muestras que formaron cartel, pero no sería extraño que alguna cinta Phonofilm fuera proyectada. Esta idea se corrobora a tenor de un párrafo en el que se anuncian las películas de Lee de Forest próximas a visionarse.

Del mismo modo intentamos que durante la celebración del Certamen se sucedan en el Palacio de Cristal fiestas atrayentes y originales exhibiciones que cautiven al aficionado y ganen la atención del indiferente. Mucho hemos publicado también con relación a lo proyectado y conseguido en este respecto. Hoy sería injusto no añadir la gentil oferta de la casa Lee de Forest, por la que se proyectarán en la Exposición seis mil metros de película hablada, impresionada por el genial inventor.  
*La Pantalla* (16 de septiembre de 1928).

El extraordinario evento se publicó en un catálogo especial junto al número 42 de *La Pantalla*, el 14 de octubre, en una tirada única dirigida por el dibujante D. Antonio Cabero, director de la revista (cuya propiedad era del ingeniero D. Luis Montiel, que tenía a su cargo cinco revistas más). Este número fue encuadernado con tapas de cartón blanco y negro y a color, e impreso en huecograbado en una cuidadísima estampación. En él se dio la bienvenida a las nuevas reformas que habrían de mejorar el cine español, aunque las ideas quedaran suspendidas temporalmente en los meses sucesivos sin que el Gobierno tomara decisiones claras.

Gabriel R. España, responsable técnico del Congreso, abrió a modo de prólogo el número especial con estas palabras "La organización del Primer Congreso Español de Cinematografía ha sido para nosotros una obra de fe, de convencimiento y de romanticismo. Habíamos considerado inaplazable e ineludible la celebración de este Certamen patriótico, para debatir las cuestiones tendientes a facilitar la evolución y el progreso del cinematógrafo español". En sus páginas se convocó a todo el sector local y se buscó apoyo financiero hispanoamericano para buscar inversores, aunque tal movilización colosal no fraguara en hechos<sup>44</sup>. El llamamiento era una oportunidad histórica y se apelaba al "patriotismo" para que se hiciera cargo de tal magna labor de inversión. El rey Alfonso XIII aparecía fotografiado en primera plana, junto a una bienvenida del ministro de la gobernación, Miguel Primo de Rivera. En un correo con fecha 7 de mayo se hacía explícita la aceptación de este como presidente del patronato de relaciones exteriores del congreso al Sr. Marqués de Estella, quien agradecía la presidencia.

La comunicación de la sociedad Hispano de Forest no podía faltar a tan excepcional cita. En prensa aparecía publicitado el Fonofilm justamente junto al anuncio de las próximas proyecciones del Cineclub español, donde se explicaba como era habitual, su funcionamiento técnico y sus avances científicos.

En este número especial de *La Pantalla* se menciona un capítulo dedicado a "La cinematografía aplicada a la Prensa"<sup>45</sup>. En este interesante proyecto en pro del film de difusión, se anuncia la recopilación de documentos de carácter diario donde se podrían trasladar las imágenes de las Exposiciones de Sevilla y Barcelona. Con tal objeto, se filmaría un Noticiario llamado "ARGOS" análogo a los de Gaumont, Pathé, Eclair y Aubert en París, a los de Fox, International, Metro Golwynd, Universal y Paramount en Estados Unidos, al de Ufa en Alemania, al L.U.C.E de Italia o al Film

---

<sup>44</sup> Es más, el Congreso generó rupturas y recelos en el sector, como explica Colorado "Las tumultuosas sesiones acabarían como el rosario de la aurora tras la retirada de los socios de la Mutua de Defensa Cinematográfica y de la Unión General de Cinematógrafos". Artículo completo online, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/visiones-imperiales-documental-y-propaganda-en-el-cine-espanol-19271930-0/html/ff8c31b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/visiones-imperiales-documental-y-propaganda-en-el-cine-espanol-19271930-0/html/ff8c31b4-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_1_)

<sup>45</sup> El libro de ensayos cinematográficos del periodista Ramón Martínez de la Riva, *El lienzo de plata*, editado por Mundo Latino en Madrid fue presentado en primicia para el Congreso, al igual que *Literatura do Cinema, Teatro Gráfico, Alucinações*, del literato Víctor Cabral.

Revista de Buenos Aires. "El público extranjero, sobre todo iberoamericano, echa muy de menos falta de un Noticiero español que refleje, por medio del cinematógrafo, los más salientes sucesos de España (...) El Noticiero ARGOS hará intercambio de metraje con todos los Noticieros extranjeros y mandará profusamente copias a los países de América hispana", se decía en primicia en el número especial.

En el número 26 de esta misma revista aparece un texto escrito *ex-profeso* para el Congreso firmado excepcionalmente por el mismo Feliciano Manuel Vitores, dirigiéndose con palabras de gratitud y alianza a la organización del mismo.

En nombre de la Sociedad Hispano de Forest Fonofilm, mi más entusiasta adhesión a ese Primer Congreso Español de Cinematografía, del que es de esperar salgan firmes bases para el desarrollo de la Cinematografía en España, con lo que, aparte de la doble ventaja económica para nuestra nación que esto reportará, será uno de los mejores medios de dar a conocer en el Extranjero a nuestra patria, especialmente a los pueblos hispanoamericanos y con nacionales allí residentes.

Incondicionalmente, su seguro servidor que estrecha su mano.

F. M. Vitores, Gerente de la sociedad Hispano de Forest Fonofilms, S. A.

*La Pantalla* (24 de junio de 1928)

En la *Gaceta Literaria*, periódico adalid de la nueva literatura y el arte vanguardista también aparecía el eco de tal evento. En entrevista a Gabriel R. España, este parece dudar de la eficacia que en términos de reflexión artística llegara a generar el evento (en contraposición a los proyectos del Cineclub), pues había sido concebido para fomentar la industria no el aspecto creativo de las películas. Así lo explicaba *La Gaceta*

El 12 de Octubre –coincidiendo con la Fiesta de la Raza– se inaugurará en el Palacio de Cristal del Retiro el Primer Congreso Nacional de Cinematografía. Lamentamos mucho –nosotros– que la falta de espacio nos impida dar una información completa y amplia de este importante certamen, que puede ser el comienzo de una época próspera para nuestra naciente cinematografía.

El Congreso está organizado por el semanario *La Pantalla*. Hemos hablado con don Gabriel R. España, hombre entusiasta, propulsor y animador –con los señores Barbero y Montiel– de este Certamen.

–Efectivamente –nos dice– confío mucho en la eficacia del Congreso. No sólo en su aspecto industrial, sino también en su aspecto intelectual, cultural. Desde luego, a la Exposición han concurrido todas las más importantes entidades cinematográficas. El local resulta reducido. Además, hemos procurado instalar la Exposición con cierto gusto, con cierta modernidad. El gran Almada ha hecho los carteles murales, que colocaremos uno de estos días. Es un cartel magnífico.

–¿Y ese otro aspecto intelectual?

–Ahí es donde tengo mayor confianza, más seguridad. Esta parte la hemos organizado con un gran criterio de amplitud. Para que usted juzgue su importancia, basta saber que hemos nombrado a más de 500 congresistas. A la mayor parte de nuestros intelectuales, de nuestros técnicos. Como las materias que han de tratarse son muy diversas, también hemos tenido que dar diversidad a los miembros del Congreso. De este modo, todas las Secciones estarán constituidas por personas competentes que podrán aportar –con eficacia– sus conocimientos y sus experiencias, a las deliberaciones.

–¿Cómo estarán organizadas estas Secciones?

–Mire usted. Hay dos grupos. Uno de siete Secciones: La Cinematografía aplicada a la Política, a la Historia, a la Prensa, a la Enseñanza, a la Aviación militar, a la Propaganda mercantil y la Diversión pública.

El segundo grupo tendrá otras siete Secciones: Aplicaciones a la Cinematografía: de la Literatura, de la Música, de la Pintura y del Dibujo, de la Arquitectura, de la Mecánica, de la Electricidad y de las Artes decorativas.

Pretendemos, además, que se extienda la acción del cinematógrafo –igual que en el extranjero– a las Escuelas, a las Facultades, por medio de películas instructivas. También el cinematógrafo tiene un eterno campo de acción –instructivo– para las prácticas de ciudadanía, de profilaxis e higiene social, de métodos modernos de cultivo a los agricultores, de sistemas de ahorro, previsión, &c.

Otra de las misiones del Congreso es la de establecer una Cinemateca o Filmateca de la Raza, en que puedan archivarse los films naturales que han de servir a los historiadores futuros de fuente de información para reconstruir los hechos contemporáneos.

Quisiéramos también –continúa diciéndonos el Sr. España– que de este Congreso saliese la fundación de un Conservatorio de artistas cinematográficos y una Cátedra oficial de operadores y técnicos de laboratorio. Con esto, indudablemente se mejorarían mucho las condiciones de la producción del film en España.

Felicitemos a los organizadores del Primer Congreso Nacional de Cinematografía –especialmente a nuestro amigo Gabriel R. España– por la oportunidad y el acierto de su iniciativa. Nosotros –que también somos congresistas– prometemos contribuir, desde nuestra extrema posición, al éxito de este interesante Congreso de Cinematografía.

Entre los conferenciantes del Congreso se decía "figuraban los más destacados valores de la intelectualidad española", y las películas de vanguardia que hasta la fecha no habían podido pasarse en el país iban a constituir uno de los más poderosos alicientes de la Exposición General del Séptimo Arte, que sería el punto de encuentro obligado para los cinéfilos. Las ideas de crear un "Conservatorio" parecen anteceder los centros de conservación y patrimonio fílmico, así como se formula por vez primera la idea de llevar a cabo una "Cinemateca o Filmateca" nacional.

Las diferentes secciones de las que se dividía la muestra cubrían el cine y la literatura, el cine y la música. En ambos binomios tanto Vitores como Ramón hubieran tenido mucho que decir, si no estuvieron participando activamente en alguna de las mesas, aunque no aparecieran reseñados en *La Pantalla*. Vitores no solía ofrecer entrevistas ni aparecer en público en las famosas fiestas de honor de cineastas, mientras Ramón dominaba desde Pombo su propio círculo de artistas disidentes, donde ya hablaban de cine. De momento tan solo podemos atisbar la posible coincidencia de ambos autores en el Retiro como visitantes privilegiados o espectadores de excepción en el primer *Congreso Español de Cinematografía*.

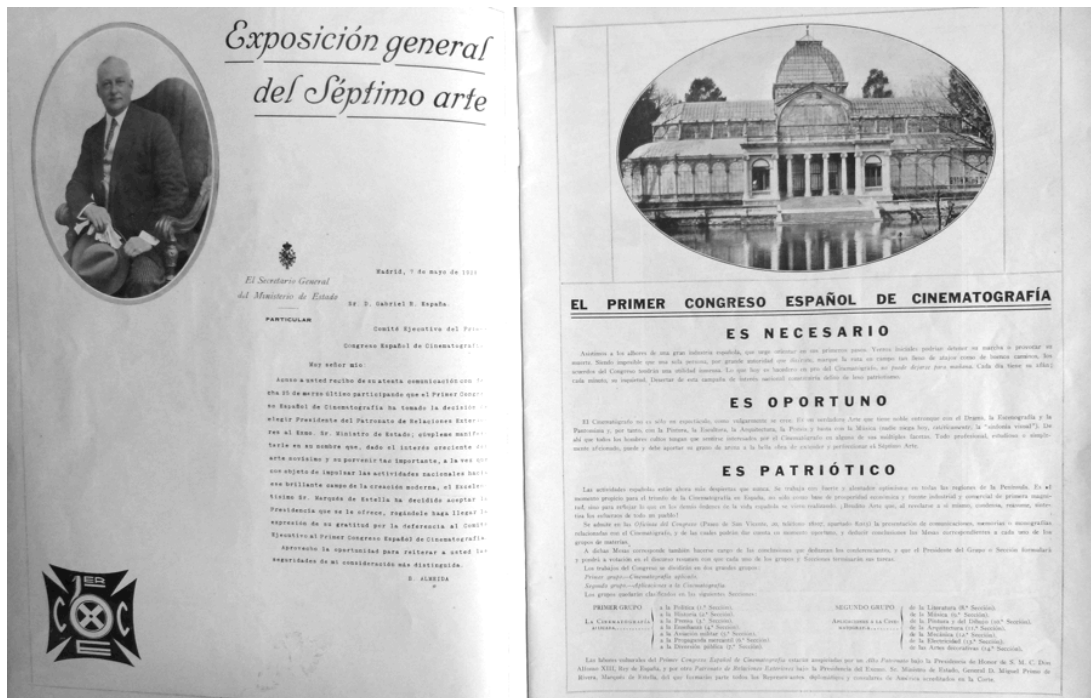
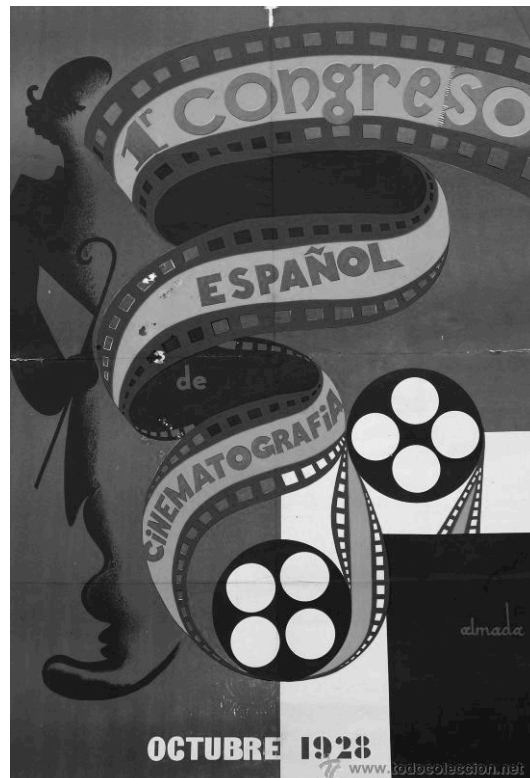
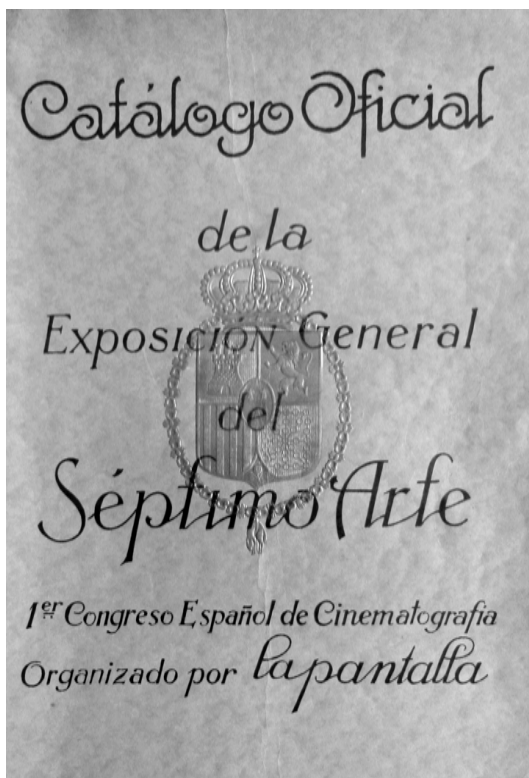


Imagen del catálogo oficial de la Exposición General del Séptimo Arte. 1º Congreso de Cinematografía organizado por La Pantalla, 1928. Primeras páginas con el Palacio de Cristal y el presidente honorífico Primo de Rivera ofreciendo palabras de bienvenida. (Filmoteca Española)



Portada del catálogo oficial de la Exposición General del Séptimo Arte (Filmoteca Española), y cartel oficial del Primer Congreso Español de Cinematografía, diseño original de Almada Negreiros (Todocolección)

### 3.8 . Ramón y la política

Es mi misión, y me parece una buena misión, en vez de bombas de mano, tirar cascabeles.  
Ramón Gómez de la Serna (1929)

- Los socialistas son los que solo saben que son socialistas -
  - Un político con cara de foca es un político ideal -
  - Durante la noche, el gobierno está en crisis total -
  - Cuando oigo decir "la tea de la revolución", me parece oír "la tía de la revolución" -.
- Ramón Gómez de la Serna (1929)

Ramón conserva durante toda su vida una postura antibélica. Aunque recoge con alegría los destellos enardecidos, salvajes y poéticamente violentos de las proclamas futuristas, el artista madrileño nunca estará de lado de ninguna lucha armada. Una de las cosas más feas de la guerra -más fea y más terrible- dirá en sus manuscritos, "es una batalla de tanques y espero que ese cuadro bárbaro sea una de las cosas que hagan abominable la guerra en el futuro".

El escritor se posicionó favorablemente hacia el nuevo cine sonoro tanto como a favor de las ilusiones de regeneración que prometía la nueva República española, que acogió con palabras positivas. En una entrevista leemos su apertura al cambio.

- ¿Qué le parece el film sonoro?
  - Yo he sido uno de los primeros defensores. En España la gente creía que eso era terrible para el arte. Su música, su nueva expresión, su palabra, son documentos que bastan para inmortalizar una época entera...
  - ¿Y la república española, que puede considerarse como la última gran película sonora de Europa?
  - Es una república muy original. Ha nacido sin prejuicios. España goza de perfecta salud y optimismo. Todos los días cada español se levanta con una nueva constitución, una ley, una idea, que se agregan, sedimentando el naciente organismo...
- Páginas de Columbia*, BA (julio de 1931)

En este apartado procuraremos desgranar algunos episodios significativos que nos desmienten el supuesto desinterés del escritor por el devenir político de su tiempo, una dimensión de la existencia, la política, que le tocó vivir en primera persona desde niño. Aunque sea sucintamente, veremos muestras que son respuestas, ya corroboradas magníficamente en *El Orador*, de una consciencia implicada ante el crudo acontecer de su mundo, un inicio de siglo XX convulso. Ramón participó en él sin otorgar a la violencia ni a la retórica demagógica ningún resquicio de poder ni credibilidad.

Andrés Trapiello dedicó en su famoso libro *Las armas y las letras* (1993), un esfuerzo por destacar esa "tercera España" que se atisbaba en el cruce moderado, en aquellos que no pedían a gritos defender ninguna proclama. Un país de literatos e intelectuales que se situaban en tierra de nadie políticamente hablando (Clara Campoamor, Elena Fortún, Juan Ramón Jiménez...), y que identificara primeramente Fernández



Almagro<sup>46</sup>. Ejemplos de personas que no habían querido participar de un bando ni de otro ante el progresivo radicalismo de la política ideológica dividida binariamente en izquierdas y derechas. Creemos que sería justo y por qué no, necesario, incluir a Ramón en esa tercera (o cuarta porverinista) España que queda aún por reivindicar, desde otra manera de entender y posicionarse ante el mundo y la realidad circundante, más allá de la polaridad y militancia política. Aunque el mismo Ramón se arrepintiera de tomas de posición expresadas en la *Revista de Occidente*, las epístolas a Giménez Caballero en pleno conflicto de la Guerra Civil son claras fallas de una adhesión errónea. Una de ellas es de noviembre de 1939 y se encabeza con un ¡Arriba España!, en ella Ramón se descubre temeroso "Tiene usted mi aquiescencia para reunir como quiera las páginas nacionales de mi obra literaria. Nada me enorgullecerá ni me emocionará más (...) estoy gestionando hace meses un puesto en el periodismo madrileño. Lo necesito con urgencia, porque soy el más náufrago de todos, ya que aquí solo viven los que se unieron a lo otro, a lo nefasto, para que su vida resultase fácil. De no llegar eso me ahogaré el primero de año". Ramón recurre a su viejo amigo Ernesto Giménez Caballero, vanguardista revolucionario primero, después falangista elevado a alto cargo en el ministerio, como modo de continuar ganando un sueldo.

Gómez de la Serna va a ser casi prácticamente toda su vida un escritor articulista de prensa, diarios, fanzines y revistas obligado por situación económica, a escribir donde le atiendan. Un autor vinculado al periódico y a las noticias por pura supervivencia. Muchos de los artículos de Ramón que se cuentan por miles publicados en tiradas ultramar y europeas aún esperan ser reeditados debidamente compilados<sup>47</sup>. Ante ríos de tinta ocupados por señalar lo "actual" de la gravedad y crisis que atraviesan sus tiempos, Ramón elige un modo de evasión buscando otro mundo real e íntimo que lo redimensione. Ya desde muy pronto, a sus veintiséis años leeremos ese desagrado ante la exigencia cotidiana que impone siempre su norma.

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

Gómez de la Serna, R. *La Tribuna* (10 de julio de 1914)

Los artículos que escribe Ramón en el periódico *Ahora* y la revista *Estampa*, previa y durante la Guerra Civil española (1935-1936), son capitales para entender el estado intelectual del escritor ante los acontecimientos<sup>48</sup>. En algunos de ellos encontramos la manifestación explícita del escritor ante el conflicto que se avecina, que él señala como consecuencia del decaimiento de la ilusión. Su posición vital ante esos difíciles años de hecatombe espiritual que se aproximan en nuestro país será desencarnada, y saldrá en defensa, a capa y espada, de la contemplación imaginativa. Animado por un impulso humorístico redentor, Ramón apuesta por una existencia donde no quepan

<sup>46</sup> Ver su artículo "El debate sobre las dos Españas" en *El Sol* (4 abril de 1933), en el último párrafo escribe "Ésa tercera España, tercera en discordia, mayor en número y mejor en calidad, la que medie, arbitre y domine, es la que urge constituir, la que se constituirá seguro. No por equidistancia respecto a los puntos extremos, sino por superación".

<sup>47</sup> Entre los periódicos y revistas donde escribió se encuentran *La Nación*, *El Mundo*, *Argentina Libre*, *Lyra*, *Columna*, *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Atlántica*, *Amanecer*, *Páginas de Columba*, *Clarín*, *La Prensa*, *Cultura*, *Sexto Continente*, *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, *PBT*, *Saber Vivir* etc.

<sup>48</sup> Conste señalar que estos artículos han sido recogidos y publicados muy recientemente, ver Fernández Romero, R. (2018). *Color de diciembre y otras cosas*. Madrid: Renacimiento.

más destellos que los de la alegría y su recreación. Lo expone en el artículo "Tiempos de desilusión", donde piensa preocupado por lo que antecede a todo derrumbamiento social, exclamando y reclamando la más que posible, deseada solución al estallido que está a punto de romper a España en dos.

Yo creo que, entreverada entre esa humanidad que se desprecia mutuamente, hay otra –quizá la mejor–, que atiende, sin ese sentimiento odioso ni para los unos ni para los otros, la trayectoria de lo que sucede, y conserva en su mundo privado los grandes sentimientos de la vida, sin egoísmo y sin miedo. En la banderola del más puro del desinterés se puede escribir la palabra desilusión, porque parece que no se pone bastante idealidad ni bastante inteligencia en lo que va sucediendo. El tiempo se curaría de su desilusión si al peso programático se le equilibrase con el peso lírico y genial que la nueva desorbitación necesita.

El contenido económico no tiene la bastante mezcla idílica para dar sentido a su violencia. Llegamos a no discutir de las cosas en lo que significan, sino en lo poco que significan, en su falta de delirio amoroso.

Hecha una cosa con frenesí de amor, con afán bondadoso de paraíso, hasta sus violencias se emplazan con sentido en el panorama de los tiempos. Lo único que se emborrona es lo que sólo ha sido pintado con rencor, el negro de humo de los tiempos. (...)

Es necesario evitar la desilusión, lo que mata el afán de vivir, lo que angustia sin solución, y repoblar de temas distractivos el éter infungible.

*Ahora* (30 de mayo de 1936)

Hay un aire profundamente positivo y jovial que acompaña al Ramón de los años '20 y otro desencantado pero igualmente enérgico y sentido que sigue a su periodo de expatriado. La característica más importante del espíritu de Ramón va a ser su honda comprensión del ser humano, gracias a su brillante inteligencia y su desbordante bondad, tal y como manifiesta Sergio Campos Cacho (2019, p. 172) en su epílogo titulado *La bondad de Ramón*; "Yo creo que Ramón es algo más que un escritor para escritores. Ramón escribió sobre lo menudo e inadvertido y lo hizo con un sentido del humor inseparable de su ánimo bondadoso". Es la bondad, hoy, un valor poco frecuente a la hora de destacar ya no a un escritor o a un artista, sino un ser humano en general, cuando debería ser la facultad imprescindible, y sin embargo es el eje central para comprender el trabajo de Ramón y su persona. Carlos Sampelayo (1975) lo describe en su trabajo sobre *Los que no volvieron* como un hombre "crepuscular, religioso, con el deseo acrecentado de ascensión al cielo". Ramón padece ese sentimiento de orfandad ante la falta de amistad verdadera y se siente desamparado con soledad conmovedora cuando lo leemos en su libro *Cartas a mí mismo* (1953). Este experimento autoepistolar al final de su vida será más que una decadencia del escritor (como a menudo se ha opinado de esta última etapa), una plenitud.

Parece que la acción de rebobinar es la adecuada para Ramón, un gesto que también es cinematográfico. Puede que en ese darle vueltas y revisiones nos descubra lo que ha pasado inadvertido, porque todo lo que nos llega de Ramón tiene algo de desternillante y luminoso a la par que triste.

El final de su vida, en su exilio bonaerense, es un caminar por la hojarasca de la nostalgia y de la decadencia, injusto para lo que su literatura ofreció siempre de ingenio y de humor. La política, la guerra y el exilio dio con todo al traste. A Ramón, creo yo, hay que explicarlo rebobinándolo, decapando sus años de ocaso para encontrar al escritor esplendoroso de la primera mitad del s. XX.

(Campos, 2019, p. 162).

Con el progresivo desencanto que va constatando Ramón ante la realidad social (a partir de 1929 la solidaridad altruista y desinteresada derrochada con sus compañeros

y camaradas de Pombo), el sentimiento y creencias de índole político en el escritor se ve protagonizado por un mayor escepticismo. La faceta "activista"<sup>49</sup> del autor, siendo adalid de la vanguardia en Madrid y aliento continuo de las nuevas actitudes literarias, con el tiempo derivará a "pasivista" o más exactamente, reservada y silente, materializándose en una decisión consciente que muchos han tildado como forma de huida y de ocultación. Este aspecto de compromiso grupal y casi al mismo tiempo de rechazo político, creemos que no ha sido suficientemente problematizado en Ramón<sup>50</sup>. Entre la búsqueda de la realidad permanente y los momentos de inmortalidad hallados súbitamente en sus inspiradas fantasías, osciló el quehacer ramoniano. Una magna e ideal tarea alejada de intereses materiales o terrenales, Ramón rechazó puestos de trabajo y oficios que le habrían asegurado la subsistencia por seguir escribiendo libre.

La visión que de Ramón ha predominado ha sido la de un escritor ajeno a sus circunstancias, ensimismado en su egolatría greguerística a priori alejada del "compromiso" con la realidad circundante, un humorista no reivindicativo, no implicado socialmente. Pero esta aseveración es injusta a tenor de los numerosos textos en donde de manera explícita habla afectado del panorama exterior, posicionándose de forma contundente. Más aún, aunque a priori no parezca más que una simple broma, en el cortometraje de *El Orador* ya podemos comprobar toda una declaración de principios, un modo ético y político de plantar cara.

La ruptura con lo establecido se advierte en un Ramón adolescente al inicio de su carrera de escritor, cuando su primer libro titulado *Entrando en fuego* (1905) delata lo que va a ser su itinerario revolucionario, reacio al cliché e iconoclasta. Ramón sentencia "Somos la juventud española que pide ya su puesto en el combate. Nuestro encabezamiento lo dice todo: *Plus Ultra*. Anhelamos en todos los órdenes el *más allá*", en un deseo de transcendencia que es opuesto en principio al reclamo de modernidad que más adelante encabeza<sup>51</sup>. La distinción que oponía Baudelaire a la modernidad en *El pintor de la vida moderna* (1863) era la que definía a esta como "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable". Ramón apuesta por la transcendencia y la bagatela.

En la trayectoria de Ramón vemos un espíritu marcado por conflictos que le hicieron decantarse progresivamente por el recogimiento, ante las circunstancias acaecidas en España. No parece encontrarse en su extensa obra texto alguno sobre la Guerra Civil, sobre Franco o el gobierno de Perón, pero a través de sus millones de líneas se marcan ideales y comportamientos en los que podemos seguir el proceso de un Ramón sensible ante los acontecimientos. Como explica Ionana Zlotescu en la web de la Real Academia de Historia<sup>52</sup>.

---

<sup>49</sup> Activista es una palabra que entrecomillamos aquí en referencia a su actividad pública incansable. Para Miguel Pérez Ferrero su fe en la labor social del arte se ve reflejada en su constante difusión escrita para todos los lectores, en su deseo de ser comprendido y llegar a cuantos más mejor a través de su lenguaje imaginativo. Este activismo le lleva a explorar otros formatos como la radio o el cine para que su comunicación sea más rápida y directa.

<sup>50</sup> En un estudio prolongado y con mayor detenimiento habría que pensar con rigurosidad la evolución política (y apolítica) en Ramón, no como se ha prodigado hasta ahora en una generalización de opiniones sin matizar, tildando la actitud de Ramón con fáciles conclusiones sin contraste alguno en sus textos. Normalmente se hace una lectura fácil de su actitud moral o ética con respecto al conflicto bélico en España y su relativa posición a la deriva, omitiendo la compleja situación personal que Ramón tuvo que lidiar a través de las encruzijadas de su vida.

<sup>51</sup> "En su revista *Prometeo* va publicando ensayos que propugnan y a la vez ejemplifican la rebeldía moral y literaria: «Mis siete palabras» (1910), *El libro mudo* (1910 pero 1911 en libro), «Palabras en la rueda» (1911, luego incluido en *Tapices*, 1913).

Recuperado de: <https://www.upf.edu/web/elensayoliterario/gomez>

<sup>52</sup> Web de la Real Academia de la Historia <http://dbe.rah.es/biografias/10901/ramon-gomez-de-la-serna>

Ramón, fiel a su independencia y libertad de criterios, se desprendió desde el primer momento de cualquier resquicio de atadura social, aunque fuera idealmente. En *El libro mudo* (1910) había declarado haberse muerto “civilmente” y mantuvo para siempre esta automarginación ante todo lo que no fuera el mundo de la creación artística. Declaró ser sólo “literato” y renunció desde el primer momento el ejercicio de la abogacía para el que se había formado en la Universidad, rechazando después tanto el puesto de secretario particular ofrecido por Canalejas como heredar el acta de diputado del padre. Al recibir del ministro Indalecio Prieto un destino de oficial técnico en la Fiscalía del Tribunal Supremo, en lugar de seguir (teóricamente) como auxiliar pidió la excedencia, que le fue denegada: cesante hasta 1931 consiguió la excedencia definitiva en 1933. En textos posteriores confesó que sólo anhelaba encontrar la “voz del silencio” y gozar del “espectáculo de la vida” ya que la vida “es todo, menos lección de cátedra” (Zlotescu, 2014).

Si bien es cierto que nunca "militó" en sentido estricto en ningún partido ni ideología (más allá del propio activismo artístico), deben señalarse los múltiples puntos en común que lo anexionan a la vida cultural<sup>53</sup> representativa del escenario liberal de su época. Ramón presintió las revueltas advirtiendo algunos de los males que fueron aquejando al individuo en los tiempos de Primo de Rivera y de la República.

Mi sintomática de la posible revolución que venía, residía en detalles ajenos a la política, en la espesa multitud de mangantes que rodeaban al cuartel de la Montaña hacia la montaña del príncipe Pío - siempre soñaba que el 'boina chica' robaba la trompeta y se apoderaba del cuartel-, en los que se aproximaban a las garitas, en lo escrito en las garitas vacías, en los que iban por el rancho -y de los que desde niño había desconfiado-; todo ese parasitismo al que no prestaron atención los que debieron prestársela.

(Gómez de la Serna, AM 1948)

A tenor de las acciones y decisiones que tomó durante momentos conflictivos, se nos presenta Ramón como un personaje burlescamente "apolítico" pero firmemente ético, deseoso de que sus palabras impacten en todos los ánimos y sean sustrato vital del que beban tanto sus coetáneos como los futuros lectores. Dejando de lado las cuestiones sobre España que a todos los intelectuales del momento les preocupaban, Ramón es esencialmente individualista, salvaje e indomable, siguiendo el Robinson Crusoe<sup>54</sup> que proclamará Giménez Caballero, en un encuentro contradictorio entre apátrida y español exaltado. Su posición a lo largo de los años oscila entre un continuo avance (vanguardia) y un retiro a tiempo (retaguardia), saliendo a la luz pública y ocultándose en su despacho a salvo en su "torre de marfil".

Ramón se inicia en el campo público marcado por el impulso político de su padre, escribiendo hasta 1908 en el periódico republicano *La Región Extremeña*, con ideas propias de un revolucionario anárquico. Como explica Ioana Zlotescu, Ramón denuncia las “convenciones artificiales” en torno a la patria, el clero, la universidad, el parlamento o a la guardia civil (RAH, 2014), influido por el dramaturgo noruego Henrik Ibsen y Friedrich Nietzsche.

Para hacer justicia, no deberíamos hablar tanto de filiaciones políticas en Ramón como de opciones y posiciones literarias. Todas sus energías fueron encauzadas hacia su íntima práctica artística imbuido en una escritura nocturna alucinada (escribía hasta el alba) y durante el día (a partir de las dos de la tarde) volcado en una expresión pública abierta al mundo, participante de todo lo que le rodeaba. Estos polos opuestos,

---

<sup>53</sup> Ramón era conocido por toda la élite cultural española, influyendo sobre la mayor generación de literatos que pudo cohabitar en el s. XX (los que venían del '98, los del '14 y todavía los jóvenes del '27), en una suma ingente de artistas, pensadores y creadores que estuvo marcada por su quehacer y su ejemplo vital.

<sup>54</sup> Nueva imagen del héroe moderno que crea Ernesto Giménez Caballero en su libro de igual título.

concéntricos y excéntricos, le colocan en una especie de ermitaño *showman*, un dandi castizo, un independiente singular con vocación colectiva.

Desde temprano Ramón difundió las ideas más desorbitadas que caían entre sus manos; abrigó con alegría el Futurismo publicando los manifiestos explosivos de Marinetti, de tintes como sabemos expresamente belicistas, aunque Ramón rechazara la violencia "manso, al llegar a Italia con sus declaraciones en favor de Mussolini y de Primo de Rivera, Ramón se reserva el armar la trifulca divertida y amable que escapa a los códigos" (AM, p. 534). En la botillería de *Pombo* Ramón prohíbe hablar de política, en los demás cafés madrileños se apoltronan guaseándose como directivos "Los que no entraremos nunca en el Congreso nos sentábamos en el Suizo como en aquellos divones, alrededor de las mesas de tipo regio (...) Nosotros, que somos ex-diputados o una cosa así, sin haber sido nunca diputados, íbamos al Suizo para culotarnos como políticos, para tomar ese tono tabacoso y empañado, que es el tono político". De hecho Ramón no comulgará ni con unos ni con otros en el antro de la armonía que era su café, donde intentará solucionar contrarios.

Nosotros mantenemos la serenidad de la vida y yo, cuando se anuncia una gran amenaza sobre nuestro pensamiento y esa civilización que amamos, desdén la amenaza y procuro dar a todos la sensación de estabilidad. No me he equivocado. En la hora germanófila yo no desconfié ni una noche de la victoria aliada, y en la hora bolchevique yo no creí ni un momento en el triunfo universal del bolcheviquismo. Siempre contra las grandes avalanchas de insensatez, en *Pombo* no ha oscilado la luz. (Gómez de la Serna, 1924, p. 8)

En carta a su mujer Luisa confiesa un estado de estupefacción máximo antes de la Guerra Civil española "Voy a tener que clausurar mi tertulia porque los españoles quieren matarse unos a otros. En *Pombo* y no por cuestiones políticas -pues yo tenía hacía años abolida la política y sobre todo el hablar de comunismo- había volado una botella y una silla. A continuación de ese estado de cosas y ánimos vino la revolución. Fue una sorpresa. Yo confundía unas cosas con otras. En la Revista de Occidente caía en grandes errores políticos. Estaba errorizado y horrorizado". Pero este perderse desorientado sin encontrar rumbo en su cuarentena contrasta con un precoz discurso de 1905 donde esgrime el ideal que le acompañará toda su vida como profundo intelectual.

¿Quién soy? Un joven de diez y siete años que recopila unos trabajos en parte ya publicados, y los ofrece a las gentes, descubriendo reconditeces de su alma. (...)

En la confusión circundante va sustituyendo a las revoluciones sangrientas, la revolución de las ideas, de las almas: en esa revolución tomaremos parte desde nuestra modestísima posición de soldados bisoños, en este papel humilde que contendrá nuestros primeros tanteos, nuestros torpes ejercicios. Desmintamos la opinión que se tiene de la juventud española, y que la supone sin amor al estudio y al trabajo, sin ojos para el ideal: demostremos peleando, aunque seamos derrotados, que no hemos muerto en la inacción, que nuestros cadáveres no estaban de espaldas al ideal...

(Gómez de la Serna, 1905)

Ramón relata cómo su padre Javier Gómez de la Serna y Laguna sufrió su adscripción a los asuntos del estado. La revista de 1908 *Prometeo*, fue fundada y dirigida por su padre abogado, figura espejo en su vida: "en Javier Gómez de la Serna encontramos a un político de turno con un perfil bastante singular, al que podemos considerar a la vez dentro (políticamente) y fuera (intelectualmente) del sistema en su paradójica condición de candidato a Ministro con veleidades de "intelectual" disidente" (Navarro, 2002). Javier Gómez de la Serna que escribió en el primer número de

*Prometeo* un artículo titulado así mismo *Política*, murió de forma prematura en 1922, dejando huérfano a Ramón cuando tenía 34 años. Con influencias del partido liberal, seguidor de Sagasta y de Canalejas, llegó a ser funcionario del Gobierno del Ministerio de Ultramar, director general de Registros y del Notariado, abogado y diputado. Pero tuvo un difícil desencuentro en la cámara y abandonó la militancia política para siempre, hondamente defraudado. Este episodio familiar en la vida de Ramón, el de ver a su padre derrotado anímicamente por las intrigas políticas en el Parlamento, marcará la vida de un niño escéptico ante la vorágine de poder e intriga que había acabado por desbancar a su padre de las Cortes.

La evolución seguida por Ramón a lo largo de estos años lo llevará del krausismo humanitario de sus comienzos a la demagogia radical del republicanismo, para, finalmente, acabar desembocando, tras una progresiva identificación con el modelo de "intelectual" finisecular encarnado por Unamuno y Azorín, en una actitud de crítica radical de la sociedad burguesa de raigambre claramente nietzscheana. (Navarro, 2002, p. 27)

En el jardín del Retiro se reflejaron las primeras aspiraciones antidiplomáticas de Ramón, un espacio enmarañado y selvático de esparcimiento, sede a su vez de actos protocolarios y uniformados de Estado (como desfiles que organizaba el partido de Unión Patriótica en 1924). Este gran parque le proporcionó el marco ideal para uno de los capítulos más alucinados de su juventud. Según lo relata Ramón en sus memorias

Era anarquista y niño en el Retiro, ese jardín público que tanta influencia tiene en el escritor madrileño. El escritor cortesano es en definitiva mezcla de Retiro y jaqueca, mezcla de Retiro y desengaño, mezcla de Retiro e ilusión (...) Entre Retiro y acratismo osciló la gran anécdota de mi adolescencia, la que provocó que pasase al otro lado, hacia la juventud más literaria que política, ya humorística. (Gómez de la Serna, AM, p. 233)

Ramón describe en *Automoribundia* cómo pasaba sus mañanas en el Retiro, emplazamiento predilecto para soñar y practicar diversiones inofensivas, juguetonas o pintorescas acompañado de sus colegas amateurs y diletantes.

El grito de nuestra madrugada era ¡vamos a desayunar al Retiro!, grito un tanto falaz, porque después no desayunábamos sino que jugábamos a saltar los bancos mirando *el mar* del estanque (...) Todos leíamos *Tierra y Libertad*, y nos íbamos a sentar por las tardes al Retiro frente a la casa de fieras para ver pasar los coches de la aristocracia. Buen sitio para los que éramos el eslabón entre fieras y hombres. (AM, p. 230-231)

Una mañana apacible de primavera Ramón se aleja de sus padres a hurtadillas yendo hasta los jardines del Buen Retiro, donde se celebra en el pabellón de ópera un primer encuentro histórico para anexionarse socialistas y republicanos. En el público se encuentra una representación de anarquistas y entre ellos infiltrado, el joven Ramón. La situación más descollante de ese acto tuvo que ver con el grito que propinó súbitamente el adolescente ante la multitud concentrada, provocando una algarabía y desbandada entre policías y asistentes al mitin.

Mis compañeros de oscuro e incomprensible anarquismo tenían un palco alto, donde la consigna disolvente era evitar esa unión por lo que tenía de principio de un futuro gobierno. ¡Qué lejos estaba entonces de todo frente popular!

De nuestro palco partían interrupciones, y cuando se fueron a aprobar las conclusiones, yo –yo mismo– inicié con un grito inusitado la contienda general que hizo que acabase el acto en el mayor desorden. Ya me creía un héroe cuando la policía llegó a nuestro palco y nos detuvo a todos. (Gómez de la Serna, AM, p. 234)

Según cuenta el escritor, fue detenido y llevado por la fuerza hasta la comisaría más cercana. Una vez dio su nombre y quedó libre, el altercado parecía haber quedado en anécdota cuando meses más tarde su padre que ejercía aún de político, recibió una nota que ponía "citación del juzgado por escándalo público", con semblante pálido inquirió a su hijo, que le explicó lo sucedido.

Él arregló aquel asunto, y a la luz imborrable de aquel despertar catastrófico yo vi el feo contorno de la adolescencia inconsciente y tenebrosa y no volví más con aquellos seres que entonces me di cuenta de que no tenían cara, ni panorama espiritual, ni sentimentalidad, ni ternura alguna, llevando solo entre ceja y ceja la idea atentatoria y sanguinaria. Gracias que en aquella época, como no estaba aún organizada la anarquía por los especuladores de las fuerzas ciegas, la catastrofidad de aquellos hombres y de los adolescentes como yo pasaba, se desvanecía, no llegaba a cumplir su ciclo tremendo. (Gómez de la Serna, AM, p. 235)

Las dotes antioratorias en Ramón quedaron patentes en este capítulo donde el joven escritor, al más estilo *anarco punk*, boicoteó una reunión clave para la futura alianza estratégica de Gobierno. Pero aquel momento hizo madurar y escarmentar a Ramón, alejándole de cualquier convicción por el poder. Desde el margen y en su torre de concentración, búnker de fantasía donde se cobijaba, su despacho fue el verdadero segundo retiro de Ramón. Pero en su fuero interno, en su arte y en su literatura, no dejará nunca de sortear el orden normativo y de provocar un desenfreno caótico, desde una subversión íntima más cercana a los postulados de la acracia que la anarquía, aunque ambas posturas nieguen la autoridad del Estado en pos de la autoorganización. La acracia ramoniana no admite coacción ni coerción de ningún signo que justifique una agresión, ni afiliación ciega a una organización violenta.

Este prescindir del poder supremo y sus normas, destacando la razón ilógica humana, será propio de la corriente de vanguardia dadaísta. Tristan Tzara dará gritos de insumisión, liberándose de todo, exclamando para subrayar lo absurdo "Si la ausencia de sistema es todavía un sistema, por lo menos es el más simpático". Ramón firmaría a buen seguro palabras en este sentido.

En 1927 *La Gaceta Literaria* hizo una encuesta recogida en portada y dirigida a la "juventud española" para indagar cuestiones relacionadas con la política. Preguntaban si esta debía tener presencia en la vida de los escritores, y Ramón, que de joven tenía poco (treinta y nueve años), recogió el testigo de la propuesta. Las preguntas que se formularon fueron las siguientes;

1. -¿Debe intervenir la política en la literatura?
2. -¿Siente usted la política?
3. -¿Qué ideas considera fundamentales para el porvenir del Estado español?

Ramón contestó:

I. -En el total de su obra, el literato debe sentirse sobrepuesto a la política y lejano a ella. A veces, quizás con visión más certera que todos los políticos, debe ser el indicador y el sobrepasador, pero todo con desinterés, desde lejos, viviendo de la literatura, obligada subsidiación, a no ser que se suponga que todos los literatos hayan de ser ricos herederos.

Cuando toda la intensidad e ingenio de la vida no bastan para la vigilancia literaria y su estar, levantando siempre un plazo general, no se puede calcular lo nefasta que sería la promiscuidad política, sobre todo hoy, que la política no es ya lo que era, sino que se ha complicado con la aglomeración de problemas y conflictos de la vida moderna.

Ya el literato, fuera de ese papel de avisador o de precursor genial, no tiene que ver nada con la política, que se ha vuelto tan técnica, tan acendrada, tan filosófica, tan ordenada y tan insensible a los adjetivos, que está necesitada de todas las vigiliadas para poder llegar a la matizada confección del articulado de todos sus proyectos.

Hoy no se pueden alternar dos cosas, porque todo se ha vuelto arduo como nunca lo fue y hay que contestar constantemente a numerosas preguntas literarias y políticas, siendo la vida del hombre tan corta o más que fue siempre.

II. –No quiere decir lo anterior que el literato no sienta la política, sino que tiene que ser el espectador sumo y, por lo tanto, no mezclarse en ella, evitando la política de arbitraje o la llamada política genial, que tanto daño en la continuidad de la vida española.

El literato debe sentir la política como un asalto a la vida de unos hombres en los que cabe juzgar las intenciones y las capacidades.

El literato debe sentir como drama, comedia o apología las horas políticas, porque es el espectáculo que educa más en la psicología del mundo, en que el escritor es principal crítico biológico.

Quizás el literato pueda ser buen juez de políticos, pero mal político, porque al ser político se enturbiaría su condición de literato, a no ser que, como Azorín, continuase tan sordo a la política, que sólo resultase en el hemicycle cronista y espectador, que en premio a sus observaciones hubiese sido trasladado más cerca de las discusiones.

El literato de libros debe sentir la política con más responsabilidad y sublimación que ningún político, pues es deber del libro mantener en perspectiva la mayor libertad y dar un ensayo de mejor vida que la que alienta en la realidad.

El libro debe ser crisol en qué probar y atisbar el grado de valor y posibilidad de las cosas, y hasta lo que quizás no sea posible nunca en la vida, debe serlo en el interior de los libros, donde debe mantenerse la mayor libertad, como cultivo nítido que a veces puedan venir a buscar en la obra literaria los mismos políticos.

Yo comprendería muy bien un político conservador que, dándose cuenta de que la política está hecha para actuar sobre todos y los libros sobre muy pocos, estimulase una literatura de ideas avanzadísimas.

El libro es la bola nigromántica en qué leer y entrever el porvenir.

III. –A la tercera pregunta, usted perdonará que no le conteste, porque sería hacer un programa, el *programa*, lo que hay que dejar a los políticos para que en alguno de sus sectores los puedan criticar los literatos, observadores objetivos de la vida, entregados a una vida desinteresada en móviles y aprecio, siempre metidos en una independiente bohemia.

*La Gaceta Literaria* (15 de noviembre de 1927)

Con estas palabras respondía claramente el escritor, expresando una rotunda negación a que la literatura interviniese directamente en la política, y viceversa. Sin embargo a la segunda pregunta sobre si "sentía" la política respondía que, por supuesto, ya que como espectador y crítico la padecía a distancia pero afectado. Ante la tercera y crucial pregunta, ideas para el futuro estado español, Ramón se abstiene a contestar. Tres años más tarde de esta entrevista y toma de postura, encontramos una carta<sup>55</sup> manuscrita de Ramón dirigida de su puño y letra a Manuel Azaña, con fecha de 1 de octubre de 1930. Son dos cuartillas escritas con tinta azul oscuro sobre papel azul claro, aún conservadas en la BNE y que transcribimos.

*Tutor 18*

*Madrid (8)*

*Mi querido Azaña*

*Acabo de llegar estoy algo acatarrado y no me atrevo a buscarte para darte un abrazo por tu gran éxito del domingo. Por varios lados he oído decir, –excuso decirte si con alegría–, que lo mejor de todo había sido tu intervención. Como lo reconoció el público colmándote de aplausos. Mil cariñosas enhorabuena.*

---

<sup>55</sup> Se puede consultar en la Sala Cervantes del edificio central de la BNE, en un legado caligráfico único, no solo poco comentado sino que creemos que no publicado en ningún volumen hasta la fecha.



*Mi felicitación también por "La Corona" (estos entre dos aguas como Villanueva, república "y corona").*

*Al llegar me encontré el ejemplar que has tenido la bondad de dedicarme, lo leí a escape. Me hizo la misma excelente impresión de la vez que te la había oído leer a ti. Hay que Verlo en el teatro. Creo tiene gran plasticidad, además de su ambiente poético. El "sereno" graciosísimo. Uno de estos días te mandaré mi "Ley del Parado" –Está tirándose la obra. Tengo miedo.*

*A Lola nuestros afectos. Te reitero la cariñosa felicitación y te envío un estrecho abrazo.*

*Ramón*

Esta breve y sorprendente carta a Azaña, demuestra un Ramón vulnerable y cercano al poder. Ramón se encuentra cómodo hablando de tú a tú a su amigo<sup>56</sup> y editor Azaña, que había publicado por capítulos su novela *La Quinta de Palmyra* en el periódico *La Pluma*, y que se convertirá en el futuro presidente del Gobierno de la Segunda Republica española.

En la carta, Ramón menciona una obra teatral, se refiere a la pieza dramática *La Corona*, que Manuel Azaña escribirá en 1928. La faceta de escritor y traductor le canjeó a Azaña el Premio Nacional de Literatura (con sus libro *Vida de Don Juan Valera*). La historia de la representación de esta obra es un hito dentro de la producción literaria de un presidente español. Dirigiendo el país, Azaña decide estrenar una pieza teatral con argumento también político. Así, se dirige con todos los honores del Gobierno a la ciudad de Barcelona, donde preside el palco del Teatro Goya en el estreno de la obra.

El sábado 19 de diciembre de 1931 la compañía de Margarita Xirgu estrenó en el Teatro Goya, de Barcelona, una obra dramática del primer jefe del Gobierno constitucional de la República y ministro de la Guerra, Manuel Azaña: *La Corona*. Fue un acontecimiento político y social. Se agotaron todas las localidades, e incluso hubo incidentes ante las taquillas, al pretender muchos ciudadanos conseguir una inútilmente. En el palco de honor se encontraba Francesc Macià, presidente de la Generalitat, con su esposa y su hija María, y no faltaron las autoridades barcelonesas. (Vilar, 2011)

El 12 de abril de 1932 (celebrando las efemérides de la República), se reestrenará la obra en el Teatro Español de Madrid, con el cuñado de Azaña, Rivas Cherif, de director de escena y de nuevo interpretado por Margarita Xirgu, quien mostró su desacuerdo con la obra al no dar relevancia a ninguna mujer. El primer acto de la obra será una historia aburguesada de amor muy del gusto de la época pero sin mayor trascendencia. El momento importante se produce en el segundo acto, donde Azaña muestra a un despótico rey que cede su poder a una princesa y reflexiona sobre la libertad, la tiranía y la política.

No se mantuvo en cartel mucho tiempo, ni siquiera el mismo Azaña quedó convencido, según relató, culpándose de no haber estado en los ensayos, ya que no lograba transmitir la idea que había concebido en el texto. La burguesía que se deleitaba en ese momento con las comedias nada comprometidas de los hermanos Álvarez Quintero, Carlos Arniches, Pedro Muñoz Seca o Jacinto Benavente, no vio con buenos ojos un teatro político de parte del dirigente del país, pero aún así la obra fue aplaudida. Según testimonio del mismo Azaña;

---

<sup>56</sup> Y no es de extrañar pues ambos compartían características; por generación rondaban la misma edad (ocho años mayor Azaña), ambos habían estudiado derecho y se habían implicado en la vida política y literaria de su tiempo. Los dos van a consolidar sus parejas (Luisa y Lola) a los cuarenta años, y ambos compartirán hasta ese aspecto particular de hombres orondos y carismáticos.

Escribí La Corona en febrero del 28. Me ocupó las tardes de veinte días. Es lo primero que he hecho para el teatro. Comencé por la escena primera del acto primero y la obra me salió toda seguida, [...] Leí el primer acto a unos amigos, que lo encontraron bueno; pero entre bromas y veras, alguno me retó a que escribiese el segundo, diciéndome que no me creía capaz de hacerlo igual que el primero. Lo escribí. Y al necesitar un tercer acto, recuerdo que hice un esfuerzo de imaginación para levantarlo sobre los dos primeros, como quien levanta una cúpula. Esto está razonado en el acto tercero mismo, con palabras del duque Aurelio.  
(Azaña, OC 2007, p. 875)

En 1938, sumida España en plena Guerra Civil, Manuel Azaña dio un discurso en Barcelona que fue grabado por las cámaras de la Movietone Fox. Serán las últimas palabras de un presidente republicano que morirá a los pocos meses de un infarto al corazón, consecuencia del trauma y dolor que le causó el conflicto. Una vez pasó como exiliado la frontera con Francia, el presidente murió<sup>57</sup>. Recientemente se encontraron imágenes de este documento, pero sin el sonido. la Universidad de Alcalá y la Asociación cultural Foro del Henares ensamblaron el celuloide con el audio que se conservaba en los fondos de RTVE, dando por vez primera un vídeo inédito del presidente.

La secuencia transcurre en el Ayuntamiento de Barcelona, el 18 de julio de 1938: Manuel Azaña pronuncia, desde el Ayuntamiento de Barcelona, el más célebre de sus discursos, conocido como el de las tres 'pes' (paz, piedad, perdón). El audio se conservaba en los archivos de Radio Nacional, pero no había imágenes que acompañaran al sonido hasta que Jesús Cañete, coordinador de actividades culturales de la UAH, encontró en la Filmoteca Nacional de Madrid un documental grabado en su día por la BBC. El resultado es una breve vídeo, de unos 40 segundos de duración, que constituyen el único documento audiovisual que se conoce de Manuel Azaña.<sup>58</sup>

En el fragmento de discurso restaurado, Azaña exclama ante la audiencia;

*A pesar de todo lo que se hace para destruirla, España subsiste. En mi propósito, y para fines mucho más importantes, España no está dividida en dos zonas delimitadas por la línea de fuego; donde haya un español o un puñado de españoles que se angustian pensando en la salvación del país, ahí hay un ánimo y una voluntad que entran en cuenta (...)*



Documento inédito del discurso de Manuel Azaña desde el Ayuntamiento de Barcelona (1938). Video Youtube

<sup>57</sup> Su viuda Lola Rivas Cheriff lo recuerda en un documental "Mujeres para una época" creado por RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/mujeres-para-una-epoca/mujeres-para-epoca-20101012-1817/900744/>

<sup>58</sup> Canal youtube de la Universidad de Alcalá de Henares, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=a2-PSyXDw1E>

Sabemos que Ramón, gracias a haber sido cofundador del Pen Club<sup>59</sup> de escritores, pudo escapar a tiempo de España como hicieron muchos de los intelectuales en el inicio de la contienda "incivil" como diría Unamuno. En las memorias de Iliá Ehrenburg, escritor muy politizado que conoció a Ramón leemos "Creamos la Asociación de Escritores [...] Me reuní con mi viejo amigo Gómez de la Serna, que evitaba la política; conseguí convencerle para que ingresara en la asociación"<sup>60</sup>. Días más tarde aparece como firmante de un manifiesto de la Alianza de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura. En el mismo se exponía la gravedad de la situación con estas palabras;

Se ha producido en toda España una explosión de barbarie en que las viejas formas de la reacción del pasado han tomado nuevo y más poderoso empuje, como si alcanzasen una suprema expresión histórica al integrarse en el fascismo.

Este levantamiento criminal de militarismo, clericalismo y aristocratismo de casta contra la República democrática, contra el pueblo, representado por su Gobierno del Frente Popular, ha encontrado en los procedimientos fascistas la novedad de fortalecer todos aquellos elementos mortales de nuestra historia, que por su descomposición lenta venían corrompiendo y envenenando el pueblo en su afán activo de crear una nueva vida española. Contra la auténtica España popular se ha precipitado para destruirla o corromperla, envileciéndola con una esclavitud embrutecedora y sangrienta, como la de la represión asturiana; este criminal empeño de una gran parte del Ejército, que al traicionar a la República lo ha hecho de tal modo que ha desenmascarado la culpabilidad de su intención, agravándola con la de traicionarse a sí mismo en la falsedad de los ideales patrióticos que se decía defender, sacrificando la dignidad internacional de España y ensangrentando y destruyendo el suelo sagrado de su historia. Y esto con tal ímpetu desesperado, demoledor, suicida, que la trágica responsabilidad delictiva de sus dirigentes lo ha determinado con características vesánicas de crueldad y de destrucción acaso jamás conocidas en España; en una palabra: fascistas.

Contra este monstruoso estallido del fascismo, que tan espantosa evidencia ha logrado ahora en España, nosotros, escritores, artistas, investigadores científicos, hombres de actividad intelectual, en suma, agrupados para defender la cultura en todos sus valores nacionales y universales de tradición y creación constante, declaramos nuestra unión total, nuestra identificación plena y activa con el pueblo, que ahora lucha gloriosamente al lado del Gobierno del Frente Popular, defendiendo los verdaderos valores de la inteligencia al defender nuestra libertad y dignidad humana, como siempre hizo, abriendo heroicamente paso, con su independencia, a la verdadera continuidad de nuestra cultura, que fué popular siempre, y a todas las posibilidades creadoras de España en el porvenir.

---

<sup>59</sup> Encontró la salvación gracias al congreso del *Pen Club* que se celebraría en Iberoamérica. Ramón tuvo la excusa para partir inmediato del país, teniendo que abandonar su casa de la calle Velázquez con Luisa Sofovich vía barco desde Alicante y luego subiendo al transatlántico "Belle Ile" en el puerto al sur de Francia.

<sup>60</sup> Ehrenburg, I. (1985) *Gentes, años, vida. Memorias 1921-1941*. Barcelona: Planeta, pág. 164. Agradezco esta cita a Miguel Molina que me la ha proporcionado.

Emiliano Barral, escultor  
Luis Quintanilla, pintor  
Sender  
Angel Ferrán, escritor  
**Ramón Gómez de la Serna**  
Sánchez Arcas, arquitecto  
Vicente Salas Viu, escritor  
Miguel Pérez Ferrero, escritor  
Luis Lacasa, arquitecto  
Carlos Montilla, ingeniero  
J. Prados, catedrático de Universidad  
Juan María Aguilar, catedrático  
José Fernández Montesinos, escritor  
Santiago Esteban de la Mora, arquitecto  
A. Rodríguez Moñino, catedrático y escritor  
Rodolfo Halffter, compositor  
Rosa Chacel, escritora  
Timoteo Pérez Rubio, pintor  
Carlos Díez Fernández, médico  
Concha Albornoz, escritora  
Blas J. Zambrano, maestro nacional  
José Ignacio Mantecón, archivero  
Antonio Porras, escritor  
Luis Buñuel, realizador cinematográfico  
Rafael Dieste, escritor  
Antonio Sánchez Barbudo, escritor  
Rosario del Olmo, periodista  
Rodríguez Leona, pintor  
Miguel Prieto, pintor  
Ramón Iglesia, bibliotecario  
Alfonso R. Aldave, escritor

Rafael Sánchez Ventura, profesor  
Adolfo Salazar, escritor  
Gustavo Durán, compositor  
Juan Chabás, escritor  
Delia del Carril, pintora  
Emilio Niveiro Díaz, escritor  
Julio del Camino, escritor  
José Ribas Panera, escritor  
Pedro Garfias, escritor  
Jaime Menéndez, escritor  
José Herrera, escritor  
María Angela del Olmo, actriz  
Eduardo Ugarte, escritor  
José Ramos, periodista  
Acario Cotapos, músico compositor  
María Alfaro, escritora  
Luis Pérez Infante, escritor  
Joaquín Villatoro  
Rogelio Martínez Casanova  
Santiago Ontañón, pintor  
Carmen Muñoz Manzano, inspectora de  
Primera Enseñanza  
Emilio Delgado, escritor  
Armando Bazán, escritor  
Xavier Abril, escritor  
A. del Amo Algara, escritor  
Luis Cernuda, escritor  
Manuel Altolaguirre, escritor  
María Zambrano, escritora  
W. Rocés, catedrático  
José Bergamín, escritor.

Como por premura de tiempo y dificultades de comunicación no se han podido recoger más firmas, se advierte a todos los que quieran sumar la suya a este manifiesto lo hagan enviando su adhesión a la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, Castellana, 18.  
*La Voz* (30 de julio de 1936)

Se dice que Ramón pasó dos días rompiendo papeles y borradores de libros antes de huir de Madrid, una pérdida irreparable. Según lo explica Laurie-Anne Laget en prensa;

Su salida de Madrid fue voluntaria, no forzada. Los contertulios del Café de Pombo se inclinaron más por el falangismo que por el bando republicano, pero Ramón pertenecía a la Alianza de Intelectuales Antifascistas y al PEN Club. Hasta en eso se revelaba como un exiliado excéntrico. Gómez de la Serna era un manantial de requiebros. Un dandi vanguardista que pocas veces se posicionó en declaraciones, pero sí en actitudes. Ni se le ocurrió regresar. Pese a la nostalgia, pese a los ofrecimientos de muchos amigos que lo querían de regreso en la España franquista. Se marchó en circunstancias muy diferentes de las de otros escritores que identificamos con el exilio. Y durante su estancia en Argentina la percepción política de su figura fue marcadamente distinta de la que se tenía de otros expatriados.  
*El País* (19 de enero de 2017)

Si bien es cierto que la actitud que mantuvo con lo político fue de distancia y en cierto modo incredulidad o descrédito, en el manifiesto de 1930 sobre el humor expone su verdadero pensamiento utópico; "el único partido que hará posible y soportable la vida, será el partido humorístico"<sup>61</sup>. Sus palabras están repletas de alusiones a la

---

<sup>61</sup> Remitimos al lector al capítulo Gran Plano (1.7), donde recogemos el texto inédito sobre el humorismo, escrito por Ramón seguramente durante la Primera Guerra Mundial, antídoto contra todos los conflictos y escudo ante la mentira política.

libertad y de crítica a lo mediocre, fuera en el contexto político o en el seno del gobierno de turno.

Ramón pasará desde 1936 en el exilio casi un tercio de su vida, la etapa comprendida desde el inicio de la guerra hasta su muerte en 1963, a los 74 años. En este periodo escribe para diversos medios, su escritura se reparte en encargos de periódicos de ideologías liberales y también de fascistas españoles. Participa en revistas con tintes anarquistas como *Nueva Cultura*, y más adelante publica durante el periodo franquista en revistas del régimen como *Arriba*, lo que genera que los exiliados republicanos recelen de un lado y que los nacionales en España mantengan también sospechas, una marginación más que siente en Buenos Aires como inmigrante, aunque se nacionalizara argentino.

A las puertas de la guerra, Ramón testimonia como firmante de un manifiesto<sup>62</sup> en el que se denunciaba el "monstruoso estallido del fascismo" que venía a arrasar y a destruir España. Cuatro años antes, escribe un artículo increpando al que se está convirtiendo en el proto fascista modélico, Ernesto Giménez Caballero.

Aparte de lo que hacen los creadores de nueva política –a los que admiro–, lo que hacen todos esos otros que se dedican solo a ver la política –cuando hay quienes solo tienen el deber de votar por los más radicales– me parece algo así como lo que hacen esos desocupados que ven asfaltar las calles parados al borde de las aceras y ocupando todo su día en eso. (...) Hay que hacer más, hay que hacer otras cosas. España es el país de los géneros literarios nuevos, de las místicas que llegan al de la especulación ejemplar, de las flores al mismo tiempo que los frutos, del acrecentamiento de los clásicos, del modelo de ser con la vista puesta a las estrellas del futuro.

*La Gaceta Literaria* (15 de febrero de 1932)

Ramón expresaba el espíritu del artista que salta a través de los siglos para llevar el único testigo de lo aún no concebido, de la creación nueva y la esperanza poética. Lo expone claramente ante una inminente Guerra Civil que acecha a las puertas, tan solo dos meses antes de julio del '36.

El destino astral de los acontecimientos quizá tiene una trayectoria marcada, pero siempre se ha entretenido el paso de ese destino con una amenidad que ahora falta, que es lo que más echamos de menos.

Esos creadores de densidad espacial son los que buscan ahora con ansiedad, los que realizaron todas las experiencias en un solo sentido, y ese fenómeno, que no es solo individual, sino de cooperación colectiva de los hombres en su condición especial de "contemporáneos", es el que esperamos que suceda y que no se embote ni se aplaque.

La defensa de eso, que no es cultura ni es sentimentalismo, sino pura invención y reinención del poético estímulo de vivir, es lo que más nos preocupa a algunos, que no creo que podamos ser arrasados, ya que velamos, en silencio y en éxtasis, en los puentes del tiempo, viendo pasar el río por sus ojos.

Lo único que no puede morir –porque es la vida misma, mientras la vida exista– es la voluptuosidad del mundo como imagen iluminada, como observancia lograda, como amorosidad expresada, como locura teatral, como novela novelesca, como declaración con sentido singular, como olvido de la muerte, gracias a las Gracias.

El valor contemplativo que tiene la vida es lo que tiene de más heroico y lo que la hace imperecedera como guardadora de secretos, de ternuras, de inspiraciones y de sobreposiciones.

¿Podrá alguien cortar esa cabeza contemplativa que emerge sobre todas las cabezas? Nadie, porque esa cabeza no tiene un solo hombre, sino que es la cabeza genérica de lo que sobrevive.

---

<sup>62</sup> Publicado en el periódico *La Voz* (30 de julio de 1936).

¡Que nos diga algo! ¡Que, como la esfinge de todo tiempo, dé a muchos los temas de cada día, para solazar el vacío en que, a lo más, nos llegará, como por un ventanillo de prisión, el pan de cada día!.  
*Ahora* (30 de mayo de 1936)

Ya en 1931, el escritor no tenía dudas en abrazar la revolución esperanzadora que estaba sucediendo en España. Al poco de instaurarse la República el 14 de abril de 1931, Ramón celebra en "Mínima iconoclastia" los escasos actos vandálicos que han ocurrido, como el derribamiento de dos esculturas monárquicas de sus pedestales. En su lugar irrumpe una felicidad pacífica de pueblo libre.

En la noche de la proclamación de la República volvía a probarse después de tan larga abstinencia, el gusto de la libertad, y corría el entusiasmo como solo corre en fechas tan excepcionales. Aquella multitud que recababa para Madrid su designación de capital sentía una alegría sin violencia, que nos animaba a todos en su ceñido contacto. Nadie atropellaba a nadie y no hubo las manos señaladoras del saqueo y la venganza que en otras épocas de la Historia y en motines menos victoriosos y unánimes, llevaron a la muchedumbre a casa de algunos proceres, arrojando sus muebles por los balcones.  
*Crisol* (23 de abril de 1931)

El libertario independiente, señala en este mismo artículo, es el que se da cuenta de que hay que dar un aire lírico a esta libertad. Ramón continúa su defensa de la separación entre el político y el escritor, justificando su propia toma de posición contemplativa. Pero en el último párrafo esboza un itinerario utópico para la política, una idea no exenta de posibilidades: la fundación de un partido renovacionista que recogiese "ese sentido de alegría lírica por la libertad".

Sin que el escritor deje de vivir en cierto apartamiento de la política conceptual y legisladora debe cantar y propulsar por medio de actos líricos esa libertad conseguida. Viviendo en la libertad, oteando sus anchos campos, no hay más que ensancharlos, sometiéndose al más esencial instinto de conservación. Sólo pueden dar ese puro lirismo a la libertad los que no han tenido nunca ninguna concomitancia con el poder caído, sino la más acrisolada objetividad librepensadora.

(...)

El político tiene que trazar reglas y acudir a los conflictos, pero el escritor, elevando ánimos, debe solazarse del advenimiento milagroso, para que nada lo desvanezca, ni pueda desdibujarse el arco iris de lo sucedido.

No debemos asombrarnos del nuevo proselitismo, pues, es natural que los pesimistas y los escépticos de buena fe, al encontrarse en posesión de la libertad gracias a una revolución legal, se entreguen a ella sin reparos.

Los que sólo temían la revolución, porque al fracasar pudiese traer la inquisición o porque en el muro de la supuesta realidad reaccionaria iban a estrellar su cabeza los amigos más queridos, tienen que entregarse al entusiasmo libre y sin reservas, al ver que el muro, en vez de ser de hierro, era de sedalina y se ha rasgado, mostrando los campos de promisión a través del más rápido umbral, siendo lo más importante haber entrado en los nuevos panoramas.

(...)

Si yo no tuviese que preparar en estos precisos momentos las conferencias que voy a dar en la Argentina, dentro de unos días, fundaría un partido juvenil que recogiese este sentido de alegría lírica por la libertad; el partido del renovacionismo.

Esta posibilidad renovacionadora bendice la hora presente y la dignifica sobre todos los peros que se la puedan poner, preñándola de futuridades.

La inspiración ha de ser más destacada que nunca, desprendiéndose el estilo de aquella hipocresía que tenía aun en las obras más sinceras, y debía haber todos los días fiestas proclamativas con coros juveniles.

Después de la erupción –¡tan justificada!– de las malas palabras, mezcladas al entusiasmo, la de las mejores palabras mezcladas al entusiasmo igual.

*Crisol* (23 de abril de 1931)

Recién desembarcado en Buenos Aires por vez primera para ofrecer sus conferencias, Ramón celebra la incorporación de la nueva bandera republicana con estas palabras; "Creo ser de los primeros que vienen a América con una nueva bandera en su maleta de viaje: la roja amarilla y morada, que con el significado de este último color habla de nuestras gestaciones: de proyectos para el porvenir, de seriedad y de preocupación por los problemas que hay que resolver" *La Prensa* (8 de junio de 1931). Así daba la bienvenida a la nueva combinación cromática en un amplio artículo de título "La franja morada".

La bandera tricolor complica la vida española, añadiendo un color en discordia, una raya más en el espectro de las ideas y de las creaciones.

La bandera bicolor, roja y amarilla, presentaba una monotonía ce-- sangre de represiones encerrando la marillez soleada de la patria. Sangre de violencia gubernativa y sangre de Marruecos. Dos vallas de violencia y la arena patria en medio. Horrible callejón sin salida al que el morado da escape.

--- que han de sufrir mucho con la renovación de los poetas de Juego Floral, que tenían rimados sus versos llamando "roja y gualda" a la bandera. ¡Pero, qué le vamos a hacer! Ahora es roja, gualda y morada. Necesita ondear sobre a lo largo de la poesía, ocupando la más ancha denteladura del poema.

Aquella bandera era algo simplista y estaba demasiado congestionada. Teníamos que salir de la trinchera tiránica y caminar hacia un porvenir cuajado de misterios, pero resolutivo y lleno de esperanzas. Era flamenca y excesiva la existencia de color repetido.

Hay quien cree ver en el morado huellas de Castilla; pero sin que eso dejara de estar bien, pues Castilla puede ser cerebro liberador, como fue cerebro de engrandecimientos pasados, y tiene derecho de representación en la tricomía. El morado es un color noble, pensativo, cargado de ideas.

No ha de ser la bandera sólo un fácil adorno de gallardetes, una excitación vacua de chinchines, o un aperitivo banal de paradas vistosas, sino que ha de tener ese lado oscuro y cerebral que sugiere evoluciones, meditaciones y apetencias de progreso.

El morado es color pensador que pone presente al futuro y en el que está superpuesta, como en maculadura insistente, la programación de la nueva vida.

La bandera española ha ganado con ese color, y en vez de ser bandera de toros y de sumisión al poder de la monarquía y a sus desatentados alardes de conquista, se presenta como bandera de un pueblo que se encarga de sus destinos y que comienza la introspección, trágica a la vez que alegre, en su propio destino.

En vez de enseña festera es enseña formal, que puede flamear sobre los conflictos de la vida nacional, proponiendo soluciones, exaltando la inteligencia sobre la bravura.

Como cada cosa llega a su tiempo, esta bandera ha llegado cuando ya estaban desprestigiadas las alharacas patrióticas que distraían al dramatismo de la situación interior, poniendo la atención en la toma de lejanos horizontes.

La otra bandera era bandera de almenas y ésta es bandera de centros sociales, de grandes edificios culturales, con ceño de humanitarismo en su morado.

Al verla moverse en lo alto de los edificios de la República, he reconocido en ella el signo intelectual gracias a la complementación del color sin latiguillos y toda España me parece más solemne y más consciente bajo esas tres rayas que se ayudan, pues sin haber perdido arrebatos y optimismo, la frente patria que se revela en ese lienzo extendido en el aire asume la conciencia de su libertad y los profundos deberes que entraña esa libertad.

*Crisol* (19 de mayo de 1931)

Durante el periodo de exilio, Ramón regresará solo una vez a España, y lo hará en plena dictadura franquista. La actitud que toma de aceptar la invitación y honores en un país dictatorial es vista por una parte de sus seguidores como desleal a sus ideas. En la prensa le anuncian vivamente con loas y respeto.

Hoy lunes, a las siete de la tarde y por carretera procedente de Bilbao, llegará a Madrid Ramón Gómez de la Serna, que viene a España invitado por el presidente del Ateneo y director general de Propaganda, don Pedro Rocamora. Los ateneístas de Madrid y la vieja tertulia de Pombo ruegan a todos los que quieran acudir a recibirle que se encuentren en el hotel Ritz esta tarde, a las siete, donde amigos y admiradores tributarán un cordial homenaje de bienvenida al genial escritor.

*Hoja del Lunes* (25 de abril de 1949)

En el viaje fugaz le impresiona sobremanera el país que encuentra, y al poco aborta conferencias programadas, desengañado al ver sus camaradas de Pombo transformados y el ambiente politizado. Regresa a Argentina antes de lo previsto dejando atrás su añorada patria, "una ráfaga de encantador espanto" fueron sus propias palabras como síntesis de su visita a España. Cuando llega a Madrid es recibido por todo lo alto con varias fiestas y homenajes, incluyendo una invitación oficial ofrecida por Francisco Franco en el palacio de *El Pardo*, el 25 de mayo de 1949, donde Ramón le obsequiará con un libro en mano, no sabemos cual. Ramón comentará a Rafael Florez<sup>63</sup> sus impresiones sobre el Caudillo; "Flamígero y augustal. La imagen de la confianza de un Augusto, que sabe lo que quiere y quien le quiere. Posiblemente un Augusto, por ser el último que vamos a tener en Occidente"<sup>64</sup>.



Ramón en recepción del *Palacio de El Pardo* con Francisco Franco. Archivo general

Para finalizar esta panorámica política de Ramón. Según palabras de Román Gubern en un mail personal que me dirige el 19 de noviembre de 2019, al hilo de preguntarle por las vicisitudes del escritor, el gran teórico del cine español me contesta; "Ramón no era genioide sino un genio de verdad; regresó a España con mal pie. Hay un Ramón pre-guerra y otro post-guerra. No hacía vanguardia, sino que era vanguardia". Pensamos que algunas de las causas de ese "mal pie" deberían de ser analizadas desde el punto de vista anímico del propio escritor, ese *Hombre perdido* retirado al olvido, adoleciendo la pérdida del ideal fantástico de otro tiempo y sobre todo, la tristeza por vivir en esta última etapa en un exilio forzado del ánimo. Estas palabras de 1947 escritas por Ramón para la *Revista de Occidente*, reflejan su sello inconfundible, dando un perfil del gran político-filósofo que pudo ser Ramón; "Lo importante es el sentido de la vida, ese sentido logrado sobre la imposición de una clase a otra, ese sentido sin deformar las categorías intelectuales. ¿Por qué ante la confusión del presente, que es su estilo, hemos de ir a arrasarlo todo, en vez de desintrincarlo y convivirlo?".

Como hemos intentado sostener acudiendo a sus propios gestos y palabras, leyendo en el conjunto de su vida, son numerosos los textos donde el escritor expresa su ideal y su itinerario ideológico. Ramón nos muestra siempre un hombre democrático,

<sup>63</sup> Flórez, R. (1988). *Ramón de Ramones*, Madrid: Bitácora.

<sup>64</sup> Ver la ficha pdf de Miguel Molina Alarcón en el podcast de la radio del Museo Reina Sofía RRS [https://radio.museoreinasofia.es/sites/default/files/audio/material/experimentacion-sonora\\_1940-1952\\_miguel-molina.pdf](https://radio.museoreinasofia.es/sites/default/files/audio/material/experimentacion-sonora_1940-1952_miguel-molina.pdf)



partidario del consenso en la discusión, de la alegría en la perturbación, del buen ánimo y la concordia en tiempos de furor. Ramón defiende el espíritu nuevo, la vanguardia que garantiza la concreción en altura de lo poético, y esa postura pasional del arte que él simboliza será legítima y a la par, política.

Yo, que por necesidad de la vida tengo que estar más en medio de las disputas de lo que quisiera, tengo que defender siempre la posición de los que quieren vivir entregados sólo a su especulación ideal, metidos en su alquitara de ensueños. No hay por qué conminar a esos poetas queriéndoles llevar forzosamente a la política cuando no poseen el arte de los propagandistas políticos, tan numerosos en España, y cuando, como votantes, votarían con los más liberales en el momento decisivo.

Aquí, que hay que meterse con los que no leen, ni escriben, ni piensan, ni comprenden; aquí, donde hay tanto reaccionario y tanto profesional de la nada, es absurdo meterse con los que ya hacen lo más liberal que pueden hacer en su dedicación, deshaciendo las formas antiguas y abriendo brechas libres por donde se verá el porvenir, que es la visión del más suelto y avanzado espacio de libertad que puede ofrecerse en la contemplación. ¿Cómo no asegurar que todo arte de vanguardia es arte liberal, por el sólo hecho de ser de vanguardia, y de ser disociador y de abrir sentidos de insospechable tolerancia en las almas en que logra prender?

No se puede oír decir en un banquete que las vanguardias literarias son cretinas, y en otro que son invertidas, para atraer la fácil adhesión de los que no las conocen.

Una emoción de respeto debe silenciarnos, por lo menos, ante esos jóvenes dispersos, lejanos a toda contratación, de vida material difícil, y que sólo buscan lo nuevo con angustioso afán.

Son la selección más martirizada de la vida, y han de vivir lejos de todo comicio para poder apresar las ondas que sólo capta el alma desligada de todo lo que no sea pasión por el arte y de todo apremio sectario y propugnante.

Un hermoso rasgo anecdótico del filósofo o del poeta es el que lo pinta dedicado a sus especulaciones o prestando el oído a su inspiración cuando suena el cañón de la guerra o la fusilada de la revolución en su misma calle, lo cual no obsta para que yo crea muy hermoso también que el sabio o el poeta abandonen su meditación y su independencia a los imperativos de la acción.

*El Heraldo de Madrid* (14 de enero de 1929)

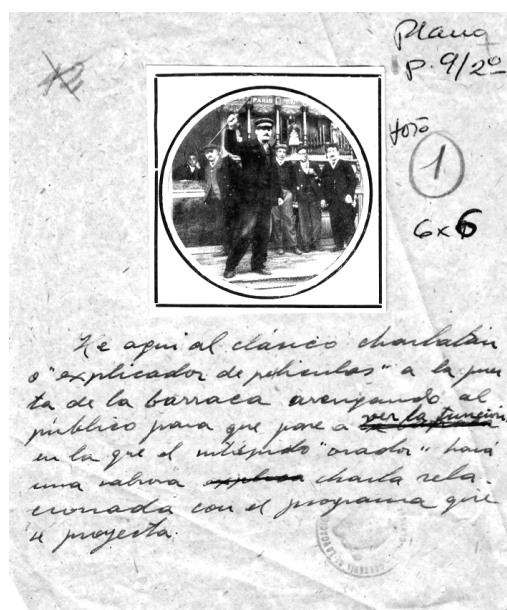
Ramón sostendrá siempre esta opinión, y en los años de *El Orador* cristalizará su mejor obra, un testamento oral ejemplificando su visión ante la realidad política y su manera de posicionarse como poeta, como artista, como ser libre. El último párrafo revela un sentido abierto ante la posibilidad de la acción en la contemplación, sin ser contradictorias ambas opciones, siendo complementarias e incluso necesarias la una de la otra.

Según sus palabras recogidas en 1935 Ramón comenta "yo soy sobre todo consecuente... más que fiel, que es una cosa servil, consecuente. Consecuente conmigo mismo y con mis puntos de vista, desinteresados y modernos, consecuente en el apartamiento de las gentes y en la abominación de los intelectuales cursis..." (Suero, 2009). Este Ramón "consecuente" será puesto en duda por algunas voces que le han criticado y por algunos de sus actos incongruentes, pero la historia de sus gestos y la firma de sus textos rubrican un mismo sentimiento que se sostuvo a lo largo del tiempo.

Ramón que usaba tinta roja para escribir sobre sus cuartillas amarillas, trocó el color rojo con el paso del tiempo a tinta verde, el color de la esperanza y el color por el que sentía esa dulzura y templanza (que le remitía la costa portuguesa). Su último deseo fue que le enterraran en Madrid, en la misma tumba de Larra, y en la capital descansa en el cementerio de San Isidro. Su credo quedó inquebrantable "Mi fe en la España de siempre es absolutamente desinteresada. Pienso seguir viviendo de mis greguerías, encantado con que se haya salvado lo que yo he querido que se salvara: ¡la España eterna!".

#### **4. PERFORMANCE DEL DISCURSO**

#### 4.1. Los explicadores en el tránsito del cine mudo



"He aquí al clásico charlatán o 'explicador de películas' a la puerta de la barraca arengando al público para que pase a ver la función en la que el intrépido 'orador' hará una sabrosa charla relacionada con el programa que se proyecta".

Archivo Carlos F. Cuenca. Fototeca Filmoteca Española.

En el cine primitivo habrá una figura fundamental muy ligada a la conferencia cinematográfica que será la de los explicadores<sup>1</sup>. Esta función de médium entre el espectador y la pantalla dará gama de interpretación (aún sin pretenderla) ante la sucesión de imágenes móviles del lienzo blanco. La actividad conferenciante como orador para films (Noël Burch habla de los "profesionales del discurso") se convirtió en una actividad normalizada y reconocida por las productoras, quienes contrataban y anunciaban sus nombres. Estos explicadores profesionales eran incluidos como reclamos para las sesiones, y el público se iba fidelizando a una marca de films y al presentador que las precedía.

Los explicadores eran parte del engranaje industrial de la producción-exhibición de las cintas, participando de manera crucial en el éxito de estas. Sánchez Salas (2004) ha desgranado su rol y alumbrado la configuración de su oficio con un ejemplo significativo. Se trata de la narración literaria *¡¡Al Cine!!* novela teatral escrita en 1907 por Ramón López-Montenegro, que suponía una recreación del espectáculo en su contexto, mostrando en escena al explicador en acción.

El explicador no tenía un guión por lo general pero se podía servir de libretos resúmenes de la película que hacía la productora para leerlos ante el público, así como de sus propios recursos (chistes, comentarios, intersecciones o diálogos con las escenas).

<sup>1</sup> Para tener una idea de los explicadores ver el inicio de la película *Vida en Sombras* (1949) de Llorenç Llobet-Gràcia, donde aparece una secuencia descriptiva homenaje al antiguo maestro de ceremonias de cine de barraca. Online en <https://www.youtube.com/watch?v=HVVCMwOow9A>

Antes de la aparición de los intertítulos de las escenas que eran redundantes y explicativos, el explicador era un recurso necesario para animar la sucesión de mímica silente que aparecía en la sala. Debido a que gran parte de la platea era analfabeta a principios de s. XX, los explicadores tenían la imprescindible misión de ayudar a leer también los intertítulos en el idioma local, pero aprovechaban y no solo hacían el doblaje, sino que añadían sus propias ideas, expresiones, carácter, timbres o discursos sobre la película. Esta capacidad interpretativa dotaba al espectáculo de una doble autoría (poniendo en entredicho lo que hoy entenderíamos como *copyrights*) donde los presentadores dirigían la atención del observador y lo llevaban hacia el terreno artístico que querían.

Se ha datado su periodo de actividad en apenas una década, durante el Hollywood clásico de los años 1908 con las películas de D. W. Griffith a 1913 donde se irían poco a poco sustituyendo por aparatos electrónicos. Fue la introducción de gramófonos e inventos sincrónicos como el Vitaphone o Phonofilm absorbiendo la expectativa por el nuevo cine sonoro, cuando se prescindió de la presencia de explicadores, desapareciendo la peculiar y fundamental tarea manual de estos. Nadie pareció ver entonces la diferencia radical que acusaba su extinción. El cine era deudor de la experiencia única de percepción que propiciaban y la nueva técnica uniforme que se establecía aniquilaba esa ideosincrasia. Con el sonoro, la contingencia del espectáculo desaparecía para globalizar la sala, queriendo producir el mismo resultado. No tenemos noticia que fueran defendidos por ningún comité de empresa (seguramente estos característicos actores quedaron en paro) o que el público les echara de menos, pero entre la nostalgia que se sentía por la pérdida del cine primigenio se encontraría la desazón por la desaparición del mago de la linterna mágica, ese jefe de pista cine-circense que tanto entretenía.

Los explicadores llegaron a ser unos funcionarios del cinema, empleados públicos que hablaban junto a la pantalla contando de viva voz algún pasaje del film. Ellos serán los mensajeros privilegiados reforzando o refutando el mensaje de la película. A estos peculiares personajes les correspondía emular sonidos y experimentar libremente con ellos durante las sesiones de cine mudo, mostrando performances muy parecidas a nuestras sesiones de arte sonoro en directo.

Las anécdotas suelen hablar de un explicador que debía tener voz potente que dominara sobre todos los ruidos de la sala, y un verbo fácil que le permitiera no sólo realizar un discurso atractivo, sino también reaccionar y responder ante los comentarios que le dirigía el público, con el que en ocasiones se establecía un juego de réplicas y contrarréplicas. Un puntero, instrumentos para imitar los ruidos que se veían pero no se oían en la pantalla -bocinas para reproducir el ladrido de los perros u otros animales, una rueda hueca de madera con perdigones en su interior para reproducir el sonido del mar o las clásicas cáscaras de coco para simular el galope de los caballos- e incluso megáfonos eran algunos de los artilugios que ayudaban al explicador español en la realización de su tarea<sup>2</sup>.

Comenta Carlos Fernandez Cuenca<sup>3</sup> (1950), que en los cines ambulantes primitivos españoles, con su arquitectura precaria y efímera de feria, se colgaban las telas de proyección al lado del intérprete, quien la dotaba de vida. Estas figuras que se extinguieron de la actividad cinematográfica vuelven hoy en una lógica

---

<sup>2</sup> Ver el texto online del profesor Daniel Sánchez Salas: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-figura-del-explicador-en-los-inicios-del-cine-espanol-0/html/ff8c2250-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_4.html#I\\_2\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-figura-del-explicador-en-los-inicios-del-cine-espanol-0/html/ff8c2250-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_2_)

<sup>3</sup> Ver su *Historia del Cine* Vol. II, p. 42, Carlos F. Cuenca fue el primer director de Filmoteca Española en época de Franco.

reincorporación a las artes escénicas. Sin presupuestos aceptables para pequeñas compañías o artistas en solitario que deciden hacer intervenciones habladas, las artes contemporáneas rescatan esta labor, ya que en el origen del cine el dispositivo de explicación tenía una deuda con lo teatral<sup>4</sup>:

Hay que reconocer la importancia que los explicadores tuvieron, en España como en todas partes, en el incremento de la afición del público a las exhibiciones cinematográficas, pues hasta 1910 no se generalizó el empleo de los letreros intercalados en las películas, para aclarar todos los pasajes de la acción que lo necesitaran. Los mejores locales de aquel tiempo no pasaban de ser toscos barracones de madera, con suelo terroso, bancos de tablas, una gran sábana blanca y una minúscula cabina de proyección; a la puerta se ponía una pizarra con el cartel del día, escrito más o menos elegantemente con pintura azul, ocre o blanca; complemento de los cines más selectos hacia 1906 era el orquestrión con movibles figuras cubiertas de colorines, que a la entrada de los barracones atraía al público con las melodías de moda.

Así, más o menos, eran, en Madrid el cine Proyecciones, el del Retiro, el de la calle de la Encomienda, el de la calle del Duque del Alba... Y el explicador actuaba en ellos sin rehuir nunca la presencia física; lejos de perorar detrás de la pantalla, como parecería lógico y como algunos intentaron con general descontento, debía cumplir su misión paseándose por uno de los pasillos laterales de la barraca. (Fernández Cuenca, 1950, p. 42)

Entre los explicadores más famosos de la vida cinematográfica madrileña se encontraban Federico Mediante Noeda o Julián de Ajuria. También fue explicador Tomás Borrás durante un verano en el Retiro en el que adoptó ese rol improvisado "Al público no le gustaba el tono declamatorio y mucho menos las sutilezas poéticas", así que según sus propias palabras, la táctica consistía en ser cómico populista de perfil independiente.

Cuanta más chungu madrileña –más éxito se lograba (...) Mis comentarios gustaban mucho al público, y hasta muchos años después no me di cuenta de que el motivo determinante de esta aceptación consistía en que yo acentuaba la comicidad de los fantasmas proyectados en la sábana blanca poniendo en ridículo a los personajes más que explicando seriamente sus andanzas. (Fernández Cuenca, 1950)

La función del explicador aún pervivía en los años treinta a tenor de testimonios encontrados en las presentaciones que introducía el Cineclub, formas de oralidad que se mantenían simultáneas con los nuevos aparatos técnicos. El gesto, aunque sin intención de ser arte, era singularmente creativo.

La sesión 20ª del Cineclub Español se celebró el sábado día 11 de abril en el Palacio de la Prensa (...) Se recorrieron las cortinas y una figura apareció en el escenario ante la pantalla, una figura real, no de espectro cinematográfico. En el programa se leía: "A la antología de films de dibujos animados antecederán unas palabras del escritor Samuel Ros". En la figura se destacaba el blanco de una corbata. Yo vi el blanco de la corbata como veo en la pantalla blanca –en espera– colores rojos y revolucionarios del cinema.

Samuel Ros dijo en pocas y precisas palabras lo que sugerían los films de dibujos animados; orientó sobre ellos, buceó en su pasado, contempló su presente y atisbó su futuro.

*La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1931)

El personaje explicador, a medio camino entre acompañante, comentador o doblador

---

<sup>4</sup> Es curioso como uno de los recursos que podrían haber sido más explotados, el del "explicador acusmático" oculto detrás de la pantalla para que solo su voz se transmitiera por la sala (a modo de altavoz humano, sin saberse de dónde provenía la voz), no tuviera éxito y sí la figura del relator expuesto al público, ya no en el proscenio sino como ilustra Fernández Cuenca desde un "pasillo lateral" donde buenamente pudiera interactuar. Pero un ejemplo excepcional de explicador acusmático sí lo encontramos en 1929 con Ricardo Urquijo introduciendo en directo y sin ser visto el film *T.S.H* de Walter Ruttmann.

de la pantalla, libre y excepcional interventor en todo caso, coprotagonista del espectáculo, colocará su silueta a la misma altura que las figuras de celuloide. La sombra del explicador arrojada sobre *l'écran* será una imagen icónica, siendo este primer explicador el prototipo del futuro conferenciante-performer.

Siguiendo esta tradición que se remonta al género del vodevil, musical o de varieté, Ramón va a actuar delante del proyector de luna, como veremos más adelante, haciendo un cine de atracciones, parodiando de paso a un curioso y fantástico espectro<sup>5</sup> proyectado sobre la pantalla.

---

<sup>5</sup> El tema del espectro y del reflejo atrapado en el espejo estará presente en muchos momentos de la literatura ramoniana, como en el que explica su salida de París dejando su resplandor transparente al pasar por la calle "Una profunda emoción dejó en mi espíritu ese viaje de despedida a través de París, despidiéndome a mí mismo en aquel reflejo de lunas de escaparate, en que quedaba mi imagen como desencarnada de mí mismo" *La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1928)

Hablar en público es ser autor, porque el orador va improvisando lo que dice: y también comediante, porque eso mismo que dice lo adereza con ademanes y expresiones.  
(Zamacois, 1920)

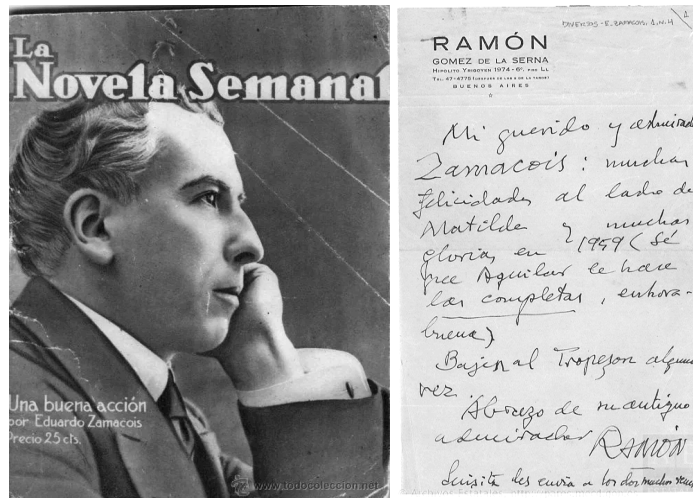


Imagen del escritor Eduardo Zamacois en *La Novela Semanal* (fondo todocolección).  
Carta de Ramón dirigida a Zamacois "Mi querido y admirado Zamacois, muchas felicidades al lado de Matilde y muchas glorias en 1949 (se que Aguilars le hace las completas, enhorabuena). Baje al Tropezón alguna vez. Abrazo de su antiguo admirador RAMÓN. Le sigue desear a los dos, Ramón 20/06/49". (Archivo Histórico Nacional)

Un ejemplo particularmente llamativo de experimentación con el cine mudo que derivó en una ingeniosa práctica fílmica, fue la que llevó a cabo el escritor español Eduardo Zamacois<sup>6</sup> quien planeó unas conferencias que irían ayudadas o mejor dicho, "adornadas" con proyecciones cinematográficas rodadas por él mismo. Estas disertaciones orales durarían entre diez y quince minutos intercaladas por cortos documentales que previamente había filmado mudos. Según señala Zamacois, las imágenes harían una especie de ilustración de lo que acababa de contar, teniendo su espacio separado de la palabra oral, no entremezclada.

Luego me acercaría a una mesa para apoyar el botón de un timbre que repicaría dentro de la caseta del operador, en el acto el teatro quedaría a oscuras y sobre la pantalla aparecería la confirmación o ratificación gráfica de cuanto yo acababa de exponer. Después, a una nueva señal, la sala volvería a iluminarse, para que yo continuase hablando, y así, con estas alternativas de sombra y de luz, hasta concluir. El espectáculo podría durar muy bien tres horas, cuatro horas...

*Nuevo Mundo* (24 de junio de 1921)

Zamacois estaría lejos de los planteamientos vanguardistas, pero podríamos efectivamente identificar sus acciones ante la pantalla como conferencias dramáticas tal y como las exploramos actualmente. Aunque su voluntad fuera más orientada a la publicidad de los escritores, el dispositivo que llevó a cabo por ciudades mostrando

<sup>6</sup> Una sucinta biografía de Zamacois aparece en la hoja de *Castilla* (19 de octubre de 1924) donde se describe "Salió de Cuba a los tres años, cumplió los cuatro en Bruselas, de los cinco a los nueve vivió en París, a los diez llegó a Sevilla, su patria adoptiva, donde se hizo bachiller, a los quince años entró en Madrid, licenciándose en filosofía y letras y estudiando cuatro años de medicina, a los veintiun años abrió las alas y se posó en París...". Zamacois, con apellido francés conservaría el pasaporte cubano aunque nacionalizado español, como exiliado de la república moriría en Argentina en 1971. Para una documentación extensa sobre su obra literaria ver la tesis doctoral de José Ignacio Cordero Gómez (2007).

estas cintas tienen un proceso experimental que a la vez de pragmático fue muy original.

Eduardo Zamacois, personaje cosmopolita, escritor en periódicos y novelitas adscrito al relato erótico y al naturalismo de cuño francés, se interesó vivamente por el cine. En 1916 ya había rodado un documental sobre el torero Belmonte, pero sería en *Escritores y Artistas Españoles* (1920) donde hace un repaso a los intelectuales más prestigiosos de la época: Santiago Rusiñol, Vicente Blasco Ibáñez, Emilia Pardo Bazán, Mariano Benlliure, Amadeo Vives y Manuel Linares Rivas. (Canovas, 1995, p. 31)

En la crónica<sup>7</sup> que le dedica la revista *Nuevo Mundo* en 1921, Zamacois relata para los medios lo que ha sido su odisea literaria y cinematográfica en Iberoamérica. Acaba de pasar cinco años de viaje por tierras de ultramar, lo que le había reportado un éxito inusitado. Para ello el joven escritor se arma de valentía e ilusión por un proyecto pionero consistente en filmar a personalidades de la cultura española. Grabados en sus actividades cotidianas serían mostrados como seres cercanos en su día a día, mientras el escritor en su labor de orador relata de forma también amena pero didáctica y sobre todo, divulgativa, la literatura española con las pericias de sus protagonistas: Benito Pérez Galdós, Joaquín Dicenta, Emilia Pardo Bazán, Felipe Trigo, Valle-Inclán, Pío Baroja, Ramón y Cajal, los hermanos Quintero, Manuel Machado, Blasco Ibáñez, Emilio Carrère, Julio Romero de Torres, Jacinto Benavente, Mariano Benlliure, Santiago Rusiñol, Amadeo Vives, José Villaespesa, etc<sup>8</sup>.

Zamacois realiza una labor publicitaria creativa, un *marketing* para sus compañeros de profesión nunca antes ingenjada, pero por su innovación visionaria y arrojo individual surgen recelos y silencio alrededor de él, quien se marcha de gira apenado porque las casas editoras españolas no le hayan escuchado en su idea de enviar los libros en el día del estreno de las películas. Según Zamacois "Eran millares las personas que se me acercaban para que yo les diera el medio de poder adquirir libros castellanos, para que les prestara los que yo llevaba. En las calles, en los trenes, en los teatros, me pedían copias de las poesías españolas que yo recitaba, y que les era imposible adquirir de otro modo"<sup>9</sup>.

Tal y como encontramos en "La alegría de andar"<sup>10</sup>, un texto ameno y autobiográfico, Zamacois relata sus pericias como improvisado orador cinematográfico ultramar. El plan consistía en demostrar documentalmente la nueva literatura española. Así el proyecto cine-oral tuvo su mismo día de ensayo general y estreno en Puerto Rico, primera etapa de una *tourné* muy esperada ante un público a rebosar que le esperaba en el teatro. Sus charlas familiares tuvieron títulos como "Mis contemporáneos"<sup>11</sup>,

---

<sup>7</sup> En *Nuevo Mundo* (24 de junio de 1921), se ilustra la página con imágenes de algunos de los negativos de las películas realizadas por Zamacois y una fotografía del autor.

<sup>8</sup> En *Popular Film* (23 de septiembre de 1926) se citan también los rodajes a Guimerá, Blasco Ibáñez, Inurria, Amadeo Vives, María Guerrero, Margarita Xirgú o Borrás. En *Nuevo Mundo* (22 de junio de 1917) se resalta la imposibilidad de rodar a más poetas jóvenes por la falta de presupuesto, otras por la negativa de sus retratados y ocasiones que desconocemos "Entre los escritores de primera línea falta uno, que por ningún motivo debió quedarse en España: Unamuno"

<sup>9</sup> *Nuevo Mundo* (24 de junio de 1921). El entrevistador, Julián Fernández Piñero se despedía de Zamacois sugiriéndole un buen consejo que podría paliar la ignorancia del país al que pertenecían todos los artistas que difundía "Deje la carabela audaz de los argonautas atlánticos y embárguese en cualquiera de los malos vagones de un ferrocarril español y descubra la España del pensamiento y del arte a los millones de españoles que la ignoran (...) Hay cientos de pueblos en España donde no conocen el nombre glorioso de Galdós, e ignoran a Baroja y ni sospechan a Cajal...".

<sup>10</sup> Zamacois, E. (1920). *La alegría de andar. Obras Completas I*. Madrid: Renacimiento.

<sup>11</sup> O también "La España trágica" que retrataba el tema del toreo. En otro momento describen la conmoción de ver autores ya fallecidos en la pantalla "Trigo, Dicenta: los dos muertos, paseando en un gran automóvil rojo, color de sangre, por una carretera solitaria que sombrean álamos altos y estrechos como cipreses... La emoción de la escena anterior se renueva en ésta, y el



donde el autor explicaba cómo recreaba a los autores.

En estas pláticas donde lo personal y anecdótico constituiría precisamente lo culminante, habría vistas fijas que reproducirían la imagen de los mejores escritores españoles modernos, cuando eran jóvenes, y otras que darían a conocer su escritura, pues juzgué interesante insinuar aquellas relaciones estrechas que, según los grafólogos, medían entre el carácter y la letra de los individuos. Finalmente las proyecciones cinematográficas mostrarían a cada artista en su intimidad y con toda la suprema emoción de su propia vida, es decir: escribiendo o dictando una poesía, o dirigiendo un ensayo, etc. (Zamacois, 1920, p. 79)

En su experiencia como orador amateur, Zamacois confiesa "yo no soy orador, y al no serlo, es evidente que no pertenezco al grupo de esos señores que peroran al final de los banquetes. No me gusta el *champagne*; en cuanto a don Emilio Castelar, tampoco me entusiasma". Ya que nunca había hablado en público hasta ese momento, se lanza a la experiencia sabiendo que podía fracasar "yo que no había hablado nunca en público...;nunca!...ni siquiera en los banquetes". Así explica su salto al escenario:

Tenía los labios secos, y en el espíritu un vacío que no he sentido jamás. Al mismo tiempo experimentaba en los músculos faciales una extraña tirantez: sin duda la sangre había huído de los capilares; debía de estar lívido. Continué hablando despacio, pero sin equivocarme: a ratos observaba que ciertas palabras de las más corrientes se me olvidaban, se me escabullían, por obra de no sé qué extravagantes fenómenos de amnesia cerebral; pero al punto hallaba otras, y la disertación proseguía mansa. También en virtud de esos pasmosos "desdoblamientos" que tiene el espíritu, volvía a meditar en lo que mis oyentes pudieran estar pensando de mí.

—¿Me encontrarán bien?...¿No comprenderán que mi traje lo he adquirido esta tarde en un bazar de ropas hechas?...¿No se me conocerá demasiado el miedo que tengo?...

(Zamacois, 1920, 89)

Para acentuar los recursos escénicos, Zamacois leía los versos de *La musa del arroyo* de Emilio Carrere, mientras el poeta bohemio aparecía en la pantalla con capa española cruzando calles en las que sonaba el violín de un mendigo ciego (que alguien tocaba en directo entre bastidores). La crítica le fue positiva, si acaso se apuntó la brevedad de esas apariciones "El público lector hubiese querido ver más detenidamente a sus muñecos-escritores, verlos en más aspectos de su vida diaria, y que no hubiesen faltado tantos". Entre los literatos lamentablemente no filmados, Ramón, que pese a ser buen amigo de Zamacois no figuraría en la lista de documentados ni narrados por él. En sus respectivos exilios bonarenses, Ramón convida en una nota a Zamacois a verse en el restaurante que tenía este último en su edificio, *El Tropezón*<sup>12</sup>, donde se reunían artistas, escritores e intelectuales.

Años más tarde, en 1934, vemos a Zamacois preparando con el empresario Soro de los Santos "inventor de ciertos equipos y aparatos fotográficos" según el periódico<sup>13</sup>, una nueva aventura esta vez por tierras de Oriente en yate privado, llevando los rollos de películas y su oratoria a otros continentes "Yo quiero hacer de Zamacois un gran director cinematográfico", dice Soro, y como el escritor no puede publicar todo lo que deseara en su pugna con las editoras comenta, "ante el panorama que ofrece la literatura en España, yo me inclino con muchísimo gusto hacia el cine".

---

conferenciante mismo no puede substraerse a ella: una actualidad trágica palpita en estas escenas" *Nuevo Mundo* (22 de junio de 1917)

<sup>12</sup> Allí tenía su mesa Carlos Gardel, el café que permanecía abierto 24h a principios de siglo, reabrió renovado en el año 2017 y en el mismo emplazamiento de la avenida del Callao 248.

<sup>13</sup> *El Heraldo de Madrid* (6 de diciembre de 1934)

## 4.2. Negras confesiones para *El Cantante de Jazz (The Jazz Singer)*

El jazz es una orquesta para las grandes cataratas, para las grandes selvas en silencio, cuyos músicos no conocían el papel pautado ni las notas, y de ahí el desorden y desmemoria que reina en cada partitura.

(...)

Todos los reclamos de cazador que se venden en las tiendas de caza, el de abubilla, el de pinzón, el de tordo, el de perdiz, etc., toman parte en el concierto jazzbandero.

—¿Que es lo que ha sonado ahora?

—Un grito de polichinela.

Ramón Gómez de la Serna. Jazzbandismo. *Ondas* (9 de febrero de 1929)

El jazz, sin embargo, no puede ser lo último; habrá nuevas generaciones de sonidos, sonidos vibrantes superiores al aparato auditivo, y de los que ya se han hecho algunas experiencias matando a un camello en el parque zoológico y a un pez en una pecera.

Esos sonidos no habrá que oírlos y, sin embargo, traspasarán todos los tímpanos y atravesarán todas las porosidades.

Las matracas, los marimbáfonos, los vibráfonos y los tribáfonos quedarán postergados, y los doctores, que ya han llamado al jazz "afección cardiaca y locura puestas en música", no sabrán qué decir.

Ramón Gómez de la Serna. Jazzbandismo II. *La Gaceta Literaria* (15 de febrero de 1929)



Estreno de Al Johnson en *The Jazz Singer*, *La Pantalla* (23 de junio de 1929)



Fotogramas del film *The Jazz Singer* (Alan Croslan, 1927)

Se reconoce oficialmente que el arranque del cine sonoro (habría que matizar que en su versión gramofónica) lo protagonizó el largometraje emblemático *El Cantante de Jazz (The Jazz Singer)*<sup>14</sup>. Se estrenó en el mes de abril de 1927 en Nueva York con el lanzamiento al mercado de la proyección comercial de la película. El debut hizo su aparición de la mano de la productora Warner Bros y estaba realizado con discos sincrónicos adaptados por el sistema Vitáfono. La cinta protagonizada por el consagrado actor de music-hall Al Jolson<sup>15</sup>, contenía escenas musicales compuestas por Louis Silvers donde cantaba en apenas algunas ocasiones puntuales, como la del famoso solo *Mummy* que cierra el film, y tan solo una escena hablada<sup>16</sup>, la del protagonista charlando con su madre. La película tenía entonces una configuración pseudo-sonora, o parcialmente sonora.

El guión de Alfred A. Cohn giraba entorno a la vida de Jack Rabinowitz (Jack Robin). Hijo de un cantor de sinagoga judío ortodoxo es recriminado por su padre al decantarse por la música jazz y enamorarse de una muchacha inglesa. El amor que profesa por la chica se contrapone en paralelo a la devoción por su madre judía. Jack logra al final reconciliarse con su progenitor, que rechazaba el enlace y la música negra, y cantar en un musical convertido en hombre de color delante de su enamorada y de su madre conmovida. Los hermanos Warner, de familia judía, pusieron sobre la mesa la cuestión de la identidad norteamericana como fusión de varias etnias y la superación de lo racial como eje narrativo.

*El Cantante o Cantor de Jazz* como se llamó indistintamente en España, fue estrenada en Londres en otoño de 1928 en el Picadilly Theatre, aterrizando finalmente (y de manera forzosamente aparatosa) en el Cine Callao de Madrid un 13 de junio de 1929. La sala madrileña no contaba con sistema de proyección adaptado a Vitaphone, con lo que se preparó para el momento un acompañamiento de discos gramofónicos con un aparato español recién patentado, el llamado Melodión. Este sistema era un invento local del ingeniero español Antonio Graciani, distribuido por Exclusivas Diana, que resultó ser, para disgusto de su inventor que lo ponía en marcha en tal magna ocasión, un sonoro fiasco<sup>17</sup>. Así se reflejó en las crónicas:

En Madrid se ha estrenado un nuevo aparato que es una desdicha. Empieza la proyección del film acompañada de un desagradable e ininterrumpido ruido de gramófono, que se soporta pacientemente aguardando el instante de escuchar al formidable Al Jolson en sus famosas canciones, y entonces llega el verdadero y definitivo desencanto. Continúa, invariable, la musiquilla ratonera, y la voz del gran cantante –motivo de su incorporación al nuevo arte– permanece en el misterio, para nosotros. ¡Tan fácil como hubiera sido colocar un disco suyo en el mal aprovechado gramófono!. El público habría recibido mucho mejor la película con una sencilla adaptación musical– aunque no fuera ésta tan perfecta e inteligente como la realizada por Ricardo Urgoiti para *Avaricia*, en su exhibición del Cineclub– franca y lealmente anunciada. Estas mixtificaciones, que defraudan al espectador, a todos perjudican, y no comprendemos cómo ha podido permitir la Casa Warner la exhibición de *El cantante de jazz* en condiciones tan desfavorables para el éxito futuro de su producción hablada.

*La Pantalla* (23 de junio de 1929).

---

<sup>14</sup> El mito que señala este film como primero en la lista del cine sonoro es controvertido en tanto y cuanto los sistemas gramofónicos se publicitaban como parlantes como reclamo del público pero la idea novedosa del nuevo cine sonoro se sostenía en la aplicación técnica óptica que podría acoplar ambas bandas, fotogramas de audio e imagen juntas.

<sup>15</sup> La vida de Al Jolson había sido en sí misma también cinematográfica, según relataban en prensa "Nacido en los barrios bajos del Este de la ciudad neoyorquina, el niño llegó a ser por intuición el artista de variedades mejor retribuido y apreciado (...) firmando un contrato con la Warner dándole ocasión de ganar el tentador sueldo de 17.500 dólares semanales".

<sup>16</sup> Hasta entonces la Warner había estrenado películas sonoras en EEUU como la famosa *Don Juan* en 1926 con sonido de disco sincrónico durante casi 3 horas, pero no tenían escenas habladas, solo música y efectos acústicos.

<sup>17</sup> Tal fue el sinsabor que causaron las dos proyecciones del film en Madrid que al volver a proyectarse en 1931 tuvieron que cambiarle el título para disimular, empleando *El ídolo de Broadway*.

Pero al mal pie con el que se vio en Madrid *El Cantante de Jazz* le precedió otro fracaso en la sonorización de la misma película unos meses antes de su estreno comercial, de nuevo en la capital. El 26 de enero de 1929, los jóvenes promotores de *La Gaceta Literaria*, inquietos por ver las nuevas aportaciones del cine sonoro, se anticiparon a que estuvieran listos los salones de cine y proyectaron la cinta con música tocada en directo por una orquesta dentro del programa del Cineclub Español<sup>18</sup>. El evento fue promocionado como modernista, pero defraudó enormemente ya que las canciones que cantaba Al Johnson no pudieron escucharse, siendo el resultado "tedioso, pobre y de extrema retaguardia". Eso sí, la prensa elogió enormemente la entrada que Ramón hizo a la película, pues el escritor se travistió de hombre negro.

Como prólogo a *El cantor de Jazz*, Ramón Gómez de la Serna dió una conferencia pintado de negro. Quince minutos para desenvolverse como negro. Tuvo el joven maestro felices y atrevidas frases de humor, que se aplaudieron mucho y que provocaron con frecuencia risas estruendosas. A modo de notas utilizó los pizarrines, y era un negro auténtico, no ya sólo por su aspecto, sino por sus andares, gestos y actitudes. "Esta proeza me aleja definitivamente de la Academia", dijo, entre ovaciones, e improvisó algunas greguerías sutiles y admirables.  
*ABC* (30 de enero de 1929)

El Cineclub convocó su segunda sesión en el teatro del Palacio de la Prensa<sup>19</sup> con este reclamo especial jazzístico y Ramón se preparó para tal evento con todo su armamento performativo de "loco cantor". En el escenario de la gran sala de cine se presentó como maestro de ceremonias, teloneando el estreno y aprovechando dicha situación para explayarse sobre sus ideas musicales del Jazz, en negro confesional. En el discurso aprovechó para dar una visión tolerante, no segregada ni racista del ser humano<sup>20</sup>, simulando o más bien calcando al actor Al Johnson pintado como él, de falso hombre negro. Aquel día el cine del Palacio de la Prensa reunió a cuatrocientos invitados que clamaron al ver la oscura aparición de Ramón, que tenía reservada media hora para su intervención aunque finalmente utilizó unos breves pero intensos 15 minutos para hacer de *speaker* y comentarista.

Gómez de la Serna vistió frack negro y piel tamizada de betún, cara y manos que también se tiñeron. Según la crónica "su pelo tropical resaltaba como nunca sobre el mate humano de la cara. Las patillas se elidieron. El éxito de la entrada en escena fue colosal. Y mayor cuando rompió con las primeras imágenes de Jazz, extraídas de una negra pizarra". Al final tuvo que salir a saludar repetidas veces debido al éxito. Según la crónica recogida en la revista de actualidad gráfica *Caras y Caretas*, escrita por Juan José de Soiza Reilly:

Una conferencia de Ramón es una enseñanza de oratoria. Las ideas juegan en sus labios. Y para que esas ideas se desarrollen en un paisaje adecuado, Ramón las estiliza exteriormente. No me canso nunca de *escucharlo*, porque, además, lo *veo*...

Oratoria del cinematógrafo: Aparece Ramón en el escenario de un cine de Madrid: el Cine Club. De smoking correctísimo. ¿Cómo debe hablarse en un cinematógrafo? De negro. De color agujero. Y bien:

---

<sup>18</sup> El Cineclub Español, dirigido por Ernesto Giménez Caballero y Luis Buñuel era un ciclo de sesiones cinematográficas para socios con vocación de minoría. Fue creado el 28 de diciembre de 1928 al amparo de la revista defensora de ideales progresistas y de vanguardia *La Gaceta Literaria*, periódico fundamental en la intelectualidad española. El movimiento literario creado desde *La Gaceta* en 1927 dio el pistoletazo de salida a la creación de las revistas profesionales de cinematografía (*Nuestro Cinema*, *Popular Film* o *Cinegramas*). Este periódico junto a la *Revista de Occidente* promocionó el espíritu modernista en las artes.

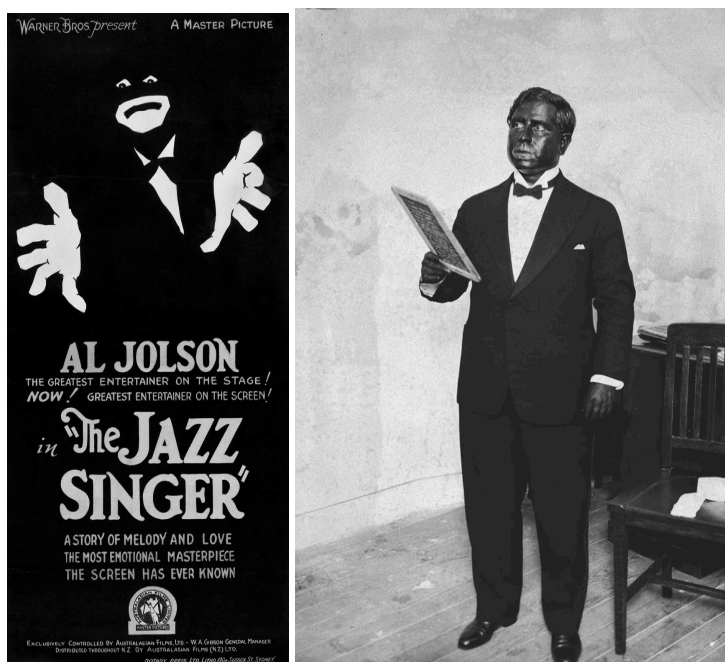
<sup>19</sup> Según *La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1929), el Sr. Sobrado empresario del Palacio de la Prensa, organizó los preparativos para tener dispuesto el personal, la luz y la calefacción, revistiendo el local de un aspecto solemne y espléndido.

<sup>20</sup> El carácter abierto y tolerante que muestra el escritor en este acto choca con sus comentarios misóginos, despectivos y violentos en ocasiones hacia la mujer y los homosexuales. Sería interesante estudiar desde la perspectiva psicosocial y desde su propia historia personal esta contradictoria reacción en Ramón.

Ramón sale a escena con la cara pintada de negro. Las principales ideas de su discurso las trae escritas sobre una pizarra para que la blancura de su idealismo se destaque sobre el negro fondo de su atmósfera. Habla del cinematógrafo con idea de negro. Son voliciones que se adaptan al color de la sala y al color del alma de la gente.

- *Un espectador delante de la tela donde se proyecta un beso o un crimen* – me dice Ramón, –es para mí tan negro como yo dando mi conferencia.

*Caras y Caretas* (13 de julio de 1929)



Póster original del film *The Jazz Singer* y foto de Ramón posando para la cámara en enero de 1929 en el estreno del film en el Cineclub. (Foto colección ABC)

En la sesión del Cineclub, que duró poco más de dos horas (dio comienzo a las 15.30h para terminar a las 17.45h), también se programaron dos films documentales experimentales, *La Zone*, que se vinculó a la idea de lo periférico reflejado en los suburbios y traperos de París, así como *Noche Eléctrica*, metáfora urbana del "Paisaje eléctrico del hombre nuevo" como describían los programas. Una reminiscencia familiar para el público latía en estos films<sup>21</sup>, como si les hablara directamente a los espectadores madrileños. Los principales temas ramonianos yacían implícitamente proyectados, espacios y obsesiones de objetos marginales como en el Rastro (que sería alter ego de *La Zona* de Georges Lacombe), o los rótulos luminosos que se anunciaban en Sol (igualando la *Noche Eléctrica* de Eugen Deslaw), así como el mundo alocado del Jazz que en la capital irrumpía con fuerza en escenarios nocturnos y teatrales.

La orquesta contratada para esa noche tuvo que tocar partituras jazzísticas y hebreas ensayadas para la ocasión y "puso todo su empeño en adaptarse a las enormes dificultades de estos tres films, tan diferentes y desconcertantes". La cabina de proyección del Palacio de la Prensa no estaba por entonces equipada con el sistema acústico Vitaphone, por lo que fue sustituido por el ensemble de quince músicos profesionales dirigidos por el maestro Coronado, añadiendo canciones hebreas y de

<sup>21</sup> Según Gubern la performance de la conferencia negra de Ramón fue bastante meditada, pues el cartel de la sesión pareció hecho a su medida "En realidad, el diseño de la sesión había sido, conscientemente o no, muy ramoniano" (Gubern, 1999, p. 286)

jazz que la acción sugería "Este añadido espurio contribuyó a alimentar una ruidosa protesta del público, disconforme además con la programación de un film tan comercial, que se manifestó en forma de ruidoso taconeo" (Gubern 1977, pp.15-286).

Pese al éxito ramoniano, las reacciones ante la película de la Warner fueron, al igual que su reestreno meses después, negativas. En prensa se leía "El cantor de Jazz no tuvo fortuna en Madrid. Sólo en el Broadway, donde le repartieron tantos puñados de dólares como aquí pisotones". Parece que la gente no supo advertir que el Cineclub aportaba este film de repertorio, ante todo, para que Gómez de la Serna pudiera hablar. Pues de no ser sobre un asunto de Jazz, Ramón no hubiera accedido a presentarse en aquella sesión. El ruidoso altercado secundado por la protesta del público fue respondido por un contrariado Ernesto Giménez Caballero<sup>22</sup> quien replicó en su periódico:

Para usted, *Cantor de jazz* es algo manido y vulgar. Está usted en su derecho. Por lo menos es una opinión que sale de la cabeza. No de los tacones, como salió de algunos espectadores de corrida de toros, con un sentido todavía infame de la cultura. Sepa, amigo, que *Cantor de jazz* fue, ante todo, el pedestal para que el gran Gómez de la Serna pudiera apoyarse y dar un espectáculo que vale más de tres pesetas, ciertamente. (..) Y que yo, director, organizador de todo esto –como premio y justicia de ímprobos esfuerzos que usted tal vez no guste reconocer– he sido el tiro al blanco de una serie de malas pasiones que andan hoy sueltas por Madrid en forma de tacones, contra eso que se llama vanguardia malamente y que no es, en el fondo, sino la lucha eterna del que deshace contra el que hace.  
*La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1929)

En el titular *Negras confesiones de Ramón* aparecido días después, el autor reproduce lo que pudo decir en voz alta durante la conferencia en el Palacio de la Prensa, más o menos exacta. Ramón se descubre en la sinceridad y *parresía* que le caracteriza, confesando no querer mostrar lo trucado por la retórica tradicional, la palabra tergiversada del conferenciante. Él se define como un no-orador, del género "balbuciente", pero entregado con generosidad y sentido al lance del escenario. Ramón recalca que es importante el tono de la conferencia más que el propio discurso, encontrar ese algo detrás de las palabras, valorar la confección en ese equilibrio temporal del que se expone:

Una de las cosas que más irritan en mí es que descompongo la seriedad y tiesura de los otros y sus chaquets y levitas, siendo el mayor peligro de mi oratoria que es jazbandática y tiene suprimido el halago sentimental.

Yo he admitido la calidad de académico de la academia francesa del humorismo, porque aquellos académicos llevan una zanahoria en vez de un espadín.

Todos quieren encontrar cosas nuevas, pero no tienen nueva generosidad en su vida privada y mantienen las mismas hipocresías en medio de la vida superada que les gusta espectar.

¡Lo necesitada que está la vida de nuevas experiencias e intentos, de tocar nuevos cielos, de abrir nuevas cajas de sorpresas!

Hay que predisponerse en contrastes y que la vida literaria tenga un valor espectacular, haciendo que alcance la metáfora combinaciones siderales. ¿Prenderíais los antiguos y simples cohetes en la ciudad moderna? ¡Qué vergüenza sería!

Nos insultarán con las mismas palabras que hemos salvado de la nada, pero hay que demostrar que hay otra vida fuera de toda convención, en la plena desenvoltura consciente y educada.

---

<sup>22</sup> La columna firmada por la editorial (Giménez Caballero) acaba con una profecía entorno a los llamados así mismos Vanguardistas, el envés de una cara ya desfasada que critica; "Lo que ignoran esos vanguardistas, esos normales, es que las revoluciones en arte y en política, se hacen sin tacones, con mentes educadas, con alma noble, con heroísmo, en sagrado silencio iluminados". Extrañas palabras del que luego fuera el impulsor del movimiento de sublevación fascista.

Cada cosa sencilla me ha costado una heroicidad, pues todos creen en la seriedad humana y se asustan en el momento de cometer el más mínimo atentado práctico contra ella.

Mi tiempo no es de este tiempo, pues aún no se ha reconocido que el hombre es toda su providencia y, por lo tanto, puede absolverse de las peores bromas.

Hay que abrir nuevos trasluzes a la vida y crear nuevas categorías en la renuncia absoluta de las antiguas.

Yo ya me pongo al otro lado, a un lado allí, que es donde está la entrevisión del porvenir de su aire libre.

Mis conferencias no han de servir para engañar a nadie ni para chocar, sino para mostrar el tono de una sinceridad no *trucada* por la oratoria, realizando ilusiones joviales de la palabra y procurando, en vez del orden de los colorcitos, el que todo esté devuelto a sus ángulos y a sus aristas.

Tiene que estar muy compensado todo y que el corazón del conferenciante no traicione al público.

Yo no soy orador, pero sostendré siempre que la oratoria que no vaya por este camino no es oratoria. Esta manera que yo preconizo es muy perfecta, pero sólo en su sentido, tanto, que un orador perfecto en otro género será siempre mucho peor que uno balbuciente en este.

Una de las cosas más insoportables es no ver la espontaneidad, la franqueza desenvuelta, y los que más interesan, por eso, en el público son los que aprecian el tono de una cosa y no tienen tan en cuenta el discurso.

Difícil es hablar frente a una sábana de proyectar películas, porque se destaca uno frente a ella como la mosca más irresistible, la mosca que se posa en la pantalla. Poniendo terciopelos detrás del estrado del orador no se sabe cuánto gana.

Sólo una vez he hablado frente al encerado blanco, y fue disfrazado de negro, pintado hasta el alma. Quería hablar del jazz y que se me creyera un poco más y no se desconfiase de mí cuando hablase de las selvas vírgenes y del Missisipi.

Realicé aquel acto también para contrastar todas las cosas y se viese prácticamente la escasa diferencia que hay entre el hombre blanco y el hombre negro, moviendo a los públicos a mayor piedad. Además, siempre fiel a mi teoría de que mientras no se entre en una época de humor y verdad, la vida no estará libertada, y de nada servirá la promulgación de la ley más liberal.

Esos amigos que se acercan a uno y le dicen: "¡Qué pálido estaba usted durante las conferencias!", no pudieron agredirme con esa exclamación en aquella perorata.

A aquella conferencia llevé un insulto escondido, que hubiera lanzado al que me interrumpiese un: "¡Borocotó anababá!" que hubiera hecho polvo al enemigo.

Negro de escribir, de sentirme incomprendido y de esperar, me siento verdadero negro, risa por fuera y la más triste pasión por dentro.

Pude tener en aquella sesión la mano más expresiva del mundo, la mano negra que señala en los mapas, en los bosques inexplorados, en las salidas del mundo y la salida para caso de incendios.

En aquella conferencia hubo algunos párrafos oscuros, pero se debieron a mi arrostrada obscuridad y a que en las pizarras en que llevaba escritos los puntos de decir –las pizarras estaban creadas para ser el guante conferencial de los negros– se borraron algunos conceptos y se operó una corta refracción extraña.

Ya sabía yo que siendo negro se corría el peligro del linchamiento, pero siendo intelectual el peligro es el mismo que siendo negro, y muchas veces había corrido ese albur.

Quizás me excedí un poco en las negruras, pero es que yo quería ser de las regiones centrales de la nigricia, del sitio más negro de los negros.

Temí en aquella sesión memorable que al convertirme en negro iba a ver el mundo como a través de unas gafas ahumadas, y me asombró verlo todo nítidamente recortado en la luz, perfilada la vida como antes de ser negro. ¡Qué evidente sorpresa y qué irritada piedad al ver que sólo nos diferenciamos de ellos por el traje de la piel o por la piel del traje!

No hubo muy malos comentarios a aquella conferencia, pero los nacionalistas dijeron: "¡Ya es ocurrencia del Cineclub la de traer un orador negro cuando tenemos tan buenos oradores blancos!"

Mis palabras fueron mayores que nunca, y las oes, sobre todo, fueron oes mayúsculas.

Aquella tarde, cuando no encontraba una palabra, daba un razpazo al aire y la arrancaba al cerezal de las palabras.

Aquella tarde comprometí más mi entrada en la Academia y mi posible viaje a Norteamérica, pues las aduanas de Nueva York no podrán olvidar que yo "fui negro una vez", así como en el caso de un amigo mío no olvidaron que había sido amamantado por una ama negra.

Pero una mayor piedad por el negro debió quedar en sala, y la protesta más viva por eso que se hace con los negritos recién nacidos al arrancarles el cuero cabelludo para forrar los gabanes astracanados"

Gómez de la Serna, R. *La Gaceta Literaria* (15 de febrero de 1929)

Leemos frases deslumbrantes en este texto<sup>23</sup>, entre ellas las que ponen el dedo en la yaga de la intolerancia norteamericana (Ramón duda que en EEUU le dejen entrar después de lo dicho) y nuestro autor critica de forma explícita el racismo (en una época que la palabra "raza" era ensalzada de forma positiva como común denominador ligado a la patria). Es más, Ramón arremete contra los conservadores recordando que aquellos nacionales de ideología conservadora serían los primeros que protestarían para procurar un orador blanco, censurando e impidiendo que fuera uno de color. Vemos también la postura política utópica que marca la filosofía ramoniana "mientras no se entre en una época de humor y verdad, la vida no estará libertada, y de nada servirá la promulgación de la ley más liberal". Ramón escribió dos textos más en *La Gaceta Literaria* titulados *Jazzbandismo* (I y II), donde comentaba sus experiencias Jazzísticas<sup>24</sup>.

Hay referencias cruzadas y lugares comunes en ambas conferencias: las negras confesiones y su charla fonofilmada de *El Orador*. Vemos de nuevo la mano expresiva esta vez mano negra, (así era como apelaban a la ortopédica del productor Vitores). La sinceridad de su modo de pensar en nueva y negra estética<sup>25</sup>. Ramón comenta que es la primera vez que habla delante de una "sábana blanca", iluminado como una mota negra (una mosca ante el chorro de luz). La segunda vez que se enfrentará al proyector y su resplandor blanco será en el estreno de su ópera prima.

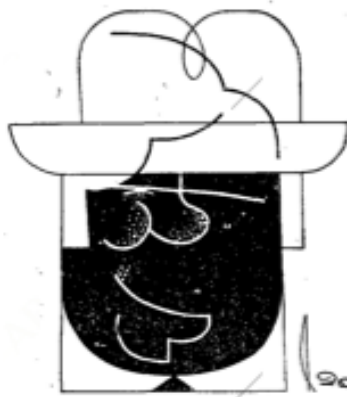
---

<sup>23</sup> Tengamos en cuenta que desde el día de la presentación de su charla, Ramón tiene 15 días para "estilizar" su discurso, incorporando y matizando las palabras que pudo haber dicho en vivo.

<sup>24</sup> El tema del Jazz en Ramón tiene una larga trayectoria, apareciendo textos y dibujos suyos sobre este género musical en la revista *Ondas* así como en su libro *Ismos*, entre otros. Ver el texto en *El Liberal* (29 de octubre de 1921).

<sup>25</sup> Hasta hace poco no se concibió en España una exposición de arte contemporáneo sobre temática afroamericana, esta se concibió en el museo CA2M de Móstoles por Manuel Segade, focalizada en el baile subversivo del Vogue con un aire festivo y mostrando la historiografía de las revueltas que se protagonizaron por los derechos de los colectivos negros y personas LGTB. Ver el catálogo de la exposición de descarga libre en <http://ca2m.org/es/item/2944-elements-of-vogue-libro>





RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, NEGRO DE "JAZZ" EN EL "CINE-CLUB", POR CERRIÁN

po, el Ramón antonomástico, RAMON, en suma, con mayúsculas, ha ungido de su inquietud fecunda al cine, como un día ungió al circo. Los ritos de Pombo se repiten, renovados siempre sobre aras nuevas, en las que el culto adquiere, también siempre, insospechables maneras. Ahora es en el ara cinematográfica en donde Ramón oficia. El cine está de enhorabuena al tener oficiante tan conspicuamente original y sugestivo.

Luis de Gahnsoga.

Dibujo y reseña sobre Ramón en *Blanco y Negro* (27 de enero de 1929)



Raspúta, el monje torturante y torturado, ha penetrado ya en los dominios de la leyenda. Después del trabajo de los historiadores, el de los novelistas; y ahora, finalmente, otra vez el cinematógrafo, dándole nueva vida, resucitando hiebras, ligeros, instantes. En Berlín, Nicolai Mailhoff acaba de filmar unas "Aventuras amorosas de Raspúta". Aquí le vemos encarnado el admirable papel y en compañía del príncipe que con halagos y sonrisas lo logró evencenar.

## CINCO MINUTOS DE INTERVALO

EL CINE AL DIA; ES DECIR, LA SATISFACCION DE ESA CURIOSIDAD QUIRASALTA AL ESPECTADOR CADA VEZ QUE LA SALA SE ILUMINA.

### ELOGIO DE CARLITOS

Carlitos Chaplin es el hombre que ha perdido su centro de gravedad: no se acuerda que lo ha acollado su su bastoncillo.

Nuestros niños se reirán de nosotros que nos reímos de Carlitos.

Exista un instante mecánico: el cine, Carlitos apareció; termino el séptimo arte.

Carlitos nos venga de todos los puntapiés que perdonamos al prójimo.

Pío Baroja no es el primer novelista hispano que aparece en la pantalla como actor, Eduardo Zamacois, hace ya algunos años, filmó y "jugó a pasar tres noches entre nosotros una interesante adaptación de su turbante novela *El otro*.

Lionel Barrymore dirigió la filmación de una cinta parlante, *Madame X*, en la cual es principal intérprete el hijo de Douglas Fairbanks.

Según una reciente estadística, en el mundo existen alrededor de 130.000 salas destinadas a los espectáculos cinematográficos. La cifra de los espectadores asciende, diariamente, a unos veinticinco millones.

El monje Raspúta ha entrado en los dominios de la leyenda. En Berlín se acaba de estrenar con gran éxito *Las aventuras amorosas de Raspúta*. La trama es, al parecer, de primer orden, y en ella ha puesto toda su habilidad Nicolai Mailhoff, el director de escena que, además, interpreta el difícil rol del célebre monje.

Pío Baroja ha estrenado su *Zafra del aventurero*. Ya ha dado qué hablar Baroja al telegrafo y a los comentaristas. Baroja es, siempre, el mismo escéptico; pero, Baroja, enemigo y aliado del cine, tal como lo es del teatro, no podrá negar el gran partido que se ha sacado de su admirable novela.

En el prólogo de *Sinfonía de la ciudad*, una película que no ha obtenido la aceptación que, en verdad, se merece, aparecen algunas escenas pertenecientes a una película de hace veinte años. Cinco minutos de contraste y curiosa comparación. Bien estaría que, de vez en cuando, y a título de curiosidad, se brindara al público una muestra de aquellas quince cintas que colman los programas de principios de siglo.

La *Juana de Arco* de Drejer, con la Falconetti, será estrenada en los comienzos de esta temporada. Un dato interesante para los aficionados a la psicología femenina. El verdugo, en una escena, corta de verdad y tan despididamente como su colega evocado, la cabellera de la hermosa e inteligente actriz.

A los alemanes les seducen las películas históricas y de gran espectáculo. La Emecka, de Munich, para celebrar sus diez años de existencia, ha preparado un *Hüterloos* escrupulosa y hábilmente realizado.

Paul Negri actuará en *Un collar de la reina*.

Los comienzos de Evelyn Brent no fueron de los más fáciles. Pasó grandes penurias y, por dos veces consecutivas, intentó suicidarse. Convaleciente aun, fue desahogada por von Sternberg, y de buena a primeras recitó en *Las noches de Chicago*.

Ramón Gómez de la Serna, disfrazado de negro, pronunció un discurso en el Cine Club de Madrid.

Soubryr Mónica, con Monte Blue y Raquel Torres, recordará a aquella Mónica que tan poco duró en nuestros salones. Tiene, naturalmente, más argumento. Es más artificial. Pero será tan bella como aquel poema en el que cada escena era una pincelada de Paul Gauguin.

En Francia las autoridades no tienen ningún género de contemplaciones con aquellos films donde se achacan defectos o se hacen burlas y críticas a la nacionalidad y sus instituciones. Así, *La Legión Extranjera*, la dramática obra de Lewis Stone, está terminantemente prohibida. Pero los críticos la ven en Alemania; o, como en el caso del también vedado *Acorazado Potemkin*, en las salas de reuniones

"Ramón Gómez de la Serna disfrazado de negro, pronunció un discurso en el Cine Club de Madrid". *Caras y Caretas* (6 de abril de 1929)

### 4.3. Programa de la 15ª sesión del Cineclub: Palacio de la Prensa

Y su lógica toda: la de Salvador Dalí y la de Luis Buñuel. La de dos jóvenes artistas, que es de creer estén ya convencidos -como lo estoy yo- de que el único modo para que el público llegue a distinguir algún día lo auténticamente valioso de lo falso, es inventando la película en relieve. Tan en relieve, que se corte la escena mala de pronto y surja de la pantalla una mano real que alcance al espectador torpemente aferrado a lo vulgar y anodino, y tras atizarle fenomenal mamporro en mitad de la cara - que le duela, pero sin dejarle <<k.o>> -le espete: <<¡Esto es muy malo: pésimo; procura no olvidarlo!>>...

Luis Gomez Mesa. *Popular Film* (1929)



Gran Vía, Cine Palacio de la Prensa y Plaza de Callao.  
Fotografía aérea de Josep Gaspar i Serra.  
*Nuevo Mundo* (22 de febrero de 1929)

En el Cineclub se presentaron en un periodo de más de dos años, entre diciembre de 1928 y mayo de 1931, veintiuna sesiones celebradas la mayor parte en el Palacio de la Prensa y el Cine Goya de Madrid, con un total de ochenta films proyectados. La escaleta del Cineclub<sup>26</sup> se dividía entre un film documental, uno de vanguardia y otro de repertorio. Según ellos mismos lo anunciaban, el programa contenía películas comerciales o inéditas seleccionadas según el criterio de calidad "algo de ser representado excepcionalmente, sea o no inédito en España". Así aparecía reflejado en su prensa cineclubista-gacetista, abriendo un amplio abanico que incorporaba las carteleras de películas de alta cultura con titulares más populares. Entre las películas internacionales se distribuyeron las de países extranjeros con regímenes controvertidos como Rusia, Alemania o China, que se traducían al español, incluyendo sin marginar films cómicos norteamericanos, cine documental, de dibujos animados, así como producciones de vanguardia (caso de *El Acorazado Potemkin*).

El Cineclub Español nació espontáneamente: como una sección o rama de La Gaceta Literaria, organismo que ha significado en España, como es sabido, el germen de toda la España actual, joven y renovada. Esto fue en el otoño de 1928. Tres personas contribuyeron a su fundación: el director, señor

<sup>26</sup> Para más información; Hernandez Marcos, J. L., Butron, L. (1978). *Historia de los cineclubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura. Si se desea consultar el glosario de textos que se escribieron a raíz de las sesiones, consultar Sánchez Millan, A. *La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y "La Gaceta Literaria"* (nota informativa). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa-0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa-0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

Gimenez Caballero; el colaborador Luis Buñuel, que había realizado ya algún ensayo en la Residencia de Estudiantes, y el entonces redactor jefe, C.M. Arconada. Un gran apoyo encontró inmediatamente en numerosas personas y personalidades. Y en algunos periódicos como El Sol, que lo apoyó decididamente desde el primer momento.

*La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1931)

Según se recogen de las crónicas del Cineclub, una película de título *La mano*<sup>27</sup> se exhibe en Madrid en dos ocasiones durante los meses de marzo y abril de 1930. Con toda posibilidad las proyecciones correspondan a películas mudas famosas de la época de igual título, pese a la suposición generalizada que durante tiempo ha prevalecido creyendo como posible que fuera el film de Ramón. En estas páginas desestimamos que aludan a *El Orador* pues si así hubiera sido, con toda seguridad algún crítico habría reseñado su presencia en las páginas de la crónica, como sí aconteció en la 15ª sesión, donde se describió sucintamente con todo lujo de detalles la proyección del corto ramoniano.

La única proyección de *El Orador* de Ramón que fue reseñada en el periódico, y por tanto documentada, se dio en la sesión del sábado 29 de noviembre de 1930. Ese día a las 3:45h de la tarde se estrenó el corto de Vitores en la 15ª sesión del mítico Cineclub Español, antesala del cine de vanguardia en nuestro país. Y que sepamos por los datos ofrecidos hasta la fecha, no se volvió a proyectar en otro cine ni en más sesiones hasta su recuperación en versión digital.

Se inauguraba entonces el tercer año de la temporada cineclubista en el Palacio de la Prensa de la glorieta de Callao, en la Gran Vía madrileña. Para tal evento se anunció con dos meses de antelación la llegada de Ramón<sup>28</sup> "que actuará dentro y fuera del film". En el anuncio de *La Gaceta* se hacía alusión a la actuación de Ramón de forma ambigua, pues daba a entender que aparecería tan solo en el corto de Giménez Caballero *Esencia de Verbena*. Leyendo en contraste con lo que luego ocurrió, podemos suponer que Ramón estaría preparando su *show* y no sabría por entonces cómo intervendría, quizás también el anuncio era una forma voluntaria de no mencionar el corto que serviría finalmente de anticipo al film documental.

## EL CINECLUB

INAUGURACION DE LA 3.ª TEMPORADA — 15.ª SESION

El sábado 29 de noviembre, a las cuatro menos cuarto de la tarde, comenzará la 3.ª temporada de nuestra institución, en la Sala sonora del PALACIO DE LA PRENSA (Plaza del Callao).

**PROGRAMA**

PRIMERA PARTE

DIBUJOS SONOROS.  
REPERTORIO RISO (sonoro): LES TARTARES, de Tchardynine, 2.000 metros.  
(Primer film realizado por la República soviética de los Tártaros.)

**DESCANSO**

SEGUNDA PARTE

DOCUMENTAL: ESENCIA DE VERBENA, de E. Giménez Caballero. Poema documental de Madrid con la intervención presencial y cinematográfica de RAMON GOMEZ DE LA SERNA, que actuará dentro y fuera del film. (Este film pertenece a la Cooperativa Internacional de Cineclubs, y ha sido ya proyectado con éxito en les Ursulines de París y en otras Salas especializadas.)

VANGUARDIA: T. S. F., de Walter Ruttmann (sonoro). Esta magnífica banda de vanguardia radiocinematográfica será presentada con un comentario breve de RICARDO URGOTT.

(Véase plana 6.ª)

Anuncio de la 15ª sesión del Cineclub.  
*La Gaceta Literaria* (15 de noviembre de 1930)

<sup>27</sup> Hay que matizar la coincidencia de varias películas tituladas también *La mano* que en esa fecha estaban en los circuitos de exhibición. Gubern (1999, p. 342), cita las posibles películas que pueden corresponderse, como la española *La mano*, realizada por Julio Rosset en 1916 para Patria Films, y más turbadoras *La main*, producción de Le Film d'Art de 1909, o *La Main* de E. E. Violet de 1910.

<sup>28</sup> Se harán eco anunciando el evento los periódicos de *La Voz* (21 de noviembre de 1930) y *El Heraldo* de Madrid (26 de noviembre de 1930). En ambos se remarca la presencia "cinematográfica" de Ramón que actuará dentro y fuera del film.

La marcada jornada estaba dedicada a la "Exaltación del Documental" en la gran sala de proyección del Palacio de la Prensa, denominada Sala Sonora. En esa tarde se anunciaban, por orden de aparición, una primera parte con dibujos sonoros, un film de repertorio ruso (sonoro) *Los Tártaros*<sup>29</sup>, la aparición de Ramón jugando con la pantalla (se suponía que en *Esencia de Verbena*<sup>30</sup>) y el film de Walter Ruttmann *T.S.F* (con efectos y paisajes sonoros) presentado por Urgoiti. La sesión se completaba con el radio-film sonoro que cerraría la tarde, un ejemplo del cineasta experimental Walter Ruttmann, presentado por la voz de Ricardo Urgoiti. El cine expande el universo sónico no solo en el concepto de sincronía sino en el de la transferencia de imágenes visuales a imágenes acústicas.

Aunque la gran pantalla de un auditorio era el medio natural de proyección para el cinematógrafo, el cine contó con otras estrategias de transmisión de su contenido y, paradójicamente, la radio, medio acusmático por excelencia, fue observado como medio capaz de trasladar al oído un cine imaginado. Se trataba de crear un cine para el oído cuya formalización mentalmente se consiguiera por medio de la escucha a través de auriculares o altavoces. Walter Ruttmann fue un creador de cine para el oído (...). (Ariza, 2013, p. 58)

El director de Unión Radio, Urgoiti, tomó un micrófono y comentó la película que se vería a continuación en formato acusmático, sin que se le viera en la pantalla ni en presencia en ningún momento, por lo que el público estuvo en completa oscuridad escuchándole durante el tiempo de presentación. Urgoiti explicó cómo el film sonoro se producía en el encuentro de la radio y del cine, declarándose ferviente entusiasta, para los amantes de la radio, existía un cine radiado. Los ruidos mecánicos, ambientes o de animales se apreciaron con perfecta calidad, en la fotogenia se realizaban intercambios metafóricos muy del gusto surrealista (por ejemplo en un plano se intercambiaban las piernas de una mujer por tubos de fábrica).

"Hojas de viaje" o "T.S.F" –por ser la radio, el locutor de una estación emisora el indicador de la ruta–, con su hermana mayor "Melodía del mundo", es una cinta turística, documental, cultural.

Es una excursión por Alemania.

El locutor, ante el micrófono– en el Cineclub proyectamos la versión francesa por no existir una española–, anuncia el recorrido: Stuttgart, Colonia, Hamburgo...

Y el espectador contempla esas ciudades y oye sus ruidos, su animación, su respirar, su vida.

Gómez Mesa, L. *La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1930)

Acto seguido se proyectó el breve entremés ramoniano de título *El Orador*. Los cinco minutos que duraba la cinta fueron no obstante ampliados a quince por el autor. ¿Cómo se consiguió aumentar su proyección? a través de un truco muy efectivo que Ramón decidió aplicar en vivo. Repitió la cinta tres veces, como veremos un poco más adelante.

Nos llama la atención cómo Gubern (1999, pp. 352) señala que la proyección fue "accidentada, por mor de la imperfección de la nueva tecnología sonora" lo que daría pie, según el autor, a las "piruetas ramonianas". Disentimos en este punto, no sabemos por qué duda de que fuera un hecho conscientemente construido como ejercicio

---

<sup>29</sup> La primera película *Los Tártaros*, aunque vendida como soviética según relata Gubern (1999), era de producción Ucraniana. Fue programada por Juan Piqueras que le dio una atención pro-revolucionaria, no tiene sin embargo buena acogida por parte de la crítica especializada ni en esos momentos tuvo la de Gómez Mesa, que se mostró reservado con ella. La cinta es interesante porque con su marcado acento político supuso un preámbulo de carácter riguroso y social, dando paso sin querer al choque de Ramón.

<sup>30</sup> Para el film Ramón charlará improvisando en formato distendido acompañando a las imágenes. Para *Esencia de Verbena* el truco funambulista que Ramón se inventa en *El Orador* no hubiera sido válido pues era mudo, no se había grabado ningún diálogo o voz previamente, y las pocas ocasiones que aparece Ramón no se justifican para jugar con el film.

estético. Gubern no parece atenerse a *La Gaceta*, que a tenor de las descripciones detalladas, expone un triple ejercicio de Ramón con una intención y realización conceptual. Ramón no pudo improvisar una estructura tan bien planteada, con una lógica formal en tres partes diferenciadas y con un sentido concreto dirigido a explorar los trucos funambulistas del lienzo, con unos recursos fantásticos del directo.

En *El Sol* (30 de noviembre de 1930), se reseñó escuetamente la experiencia del día anterior "En la segunda parte, Ramón Gómez de la Serna, en presencia personal y cinegráfrica, hizo un monólogo, 'El orador', que dijo con su proverbial expresión humorística". Curiosamente en un artículo de la misma hoja aparecía un texto ramoniano "Teatro de fantoques" en la que el autor escribía;

Estamos dejando pasar sin nuestra iracunda protesta mucho teatro bajuno de circunstancias, mucho teatro rural que deja grasientos los espíritus como un papel en que fue envuelto un chorizo.

Por todo eso es grato anunciar que se prepara un teatro de fantoques espirituales.

Bajo la protección de la Sociedad de Cursos se está preparando el tinglado de la nueva farsa. García Lorza es el poeta milagroso que maquina las bases de la nueva sala, y lo secundan el pierrotesco Almada y el extraño Lacasa.

La embocadura estará hecha de un cielo, a cuyos lados caen dos cortinas, y de lo celeste colgará un gran espejo rococó, cuya luna se pondrá a la hora de la representación, apareciendo dentro del marco diademado del espejo la comedia de monigotes.

Gómez de la Serna, R. *El Sol* (30 de noviembre de 1930)

Se presenta a continuación la idea de sustituir el telón por un espejo, para que los espectadores entiendan su rol de actores antes de que empiece la comedia. El elemento especular "da la idea de suplantación y al mismo tiempo de cosa sucedida en el revés del tiempo". La metáfora de la inversión permite a Ramón encontrar la clave de un más allá posible en el escenario donde improvisar los juegos y sus contrarios. Por eso exactamente la osadía que el escritor realiza delante de su cortometraje no es una invención agitada o nerviosa motivada por problemas, fallas o pormenores técnicos. Su desplante delante del foco en blanco fue premeditado y con la alevosía propia de un poeta que se ejercita en una greguería física, en una doble pirueta mortal.

Que *El Orador* se proyecte en 1930 supone una demora de más de dos años con respecto a su rodaje en 1928, y que su existencia no aparezca reflejada en los medios hasta justo ese momento, provoca algunos interrogantes. Por un lado es sorprendente que no haya quedado mayor testimonio de su recepción en prensa, no solo de esta primera exhibición y por lo que sabemos único estreno, sino en otras ocasiones, hecho más que probable ya que Vitores y sus compañeros de la Hispano de Forest proyectaban sesiones de cine sonoro en las que podía haberse incorporado entre el repertorio.

El dato de su lanzamiento en el Cineclub coincide con la fecha de dimisión del presidente Primo de Rivera, que se produce en enero de ese año 1930<sup>31</sup>. No obstante es a priori imposible concluir esta coincidencia como vinculante (una posible censura del régimen), sino más bien pensar que se debiera a otros factores. Feliciano Manuel

---

<sup>31</sup> Este hecho hace cuestionarnos si pudo tener que ver algo la censura del régimen, el inmediato fallecimiento del dictador o las posibles controversias que suscitara mostrar ambos discursos del fonofilm, los del presidente del gobierno y Ramón, juntos.

Vitores dio pases en muchas localidades españolas durante sus giras de promoción<sup>32</sup> pero en sus números de *varietés* (jotas, rondallas, cuplés, etc), no aparece especificado ni el corto de Ramón, ni el del presidente ni el de Ortega y Gasset. Por otro lado no se explicitaban con detalle todos los títulos de los cortos en la prensa, ya que se destacaba más el invento del Fonofilm que los temas de sus rodajes, con lo cual queda abierto el interrogante de si pudieran estos fragmentos haber sido exhibidos en más ocasiones. Podría ser que *El Orador* apareciera camuflado entre los discursos oficiales de Primo de Rivera, Céspedes o Machado, o junto a los cuentos de Ramper (por presentarlo entre los humorísticos). O puede que Vitores no tuviera como prioridad principal entre sus actividades exponerlo, pero es muy extraño ya que sería una promoción del más famoso escritor de vanguardia, que le proporcionaría audiencia y dinero. La pregunta sigue sin cerrarse, ¿por qué invirtió su esfuerzo, tiempo y dinero Vitores en rodar a Ramón si luego no sería proyectado más que en una ocasión?

Pero más allá de su posible impacto en salas convencionales (si como nos preguntamos fue exhibido en pases comerciales), donde el film cobrará realmente sentido será dentro del selecto marco vanguardista del Cineclub madrileño, con un público ávido de experiencias nuevas. El Cineclub Español se jactaba de ser uno de los organizadores de los Congresos Internacionales de La Sarraz (Suiza) y Bruselas (Bélgica), "dando una nota de primera fila con su estructura y actuación", perteneciendo así mismo a la C.I.F.I (Cooperativa Internacional del Film Independiente). Es por tanto, desde este cariz experimental, independiente y elitista donde podemos encuadrar al film.

En *La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1931) se hace un balance de las tres temporadas celebradas con éxito del Cineclub, señalando sus orígenes, la cantidad de films proyectados, título de los mismos, la antología de dibujos animados, etc. En un desglose se señala que el Cineclub ha introducido por vez primera el cine ruso, el cine chino, el cine surrealista, el cine documental, la revaloración del cine mudo, el cine educativo y por último (punto siete) el cine sonoro de vanguardia.

#### PRIMERA TEMPORADA

Durante su primer año, el Cineclub tuvo un carácter casi popular, como protesta al cine excesivamente censurado. Se daban sesiones los domingos por las mañanas. Pronto las provincias españolas manifestaron deseo de colaborar y pudieron dar algunas sesiones.

#### SEGUNDA TEMPORADA

La segunda temporada hubo que modificar el sistema de concurrencia. Ciertas protestas apasionadas – muy naturales en este espectáculo– pusieron en peligro la vida del Cineclub frente a la Dirección de Seguridad. Además, la exhibición de films rusos prohibidos debía ir condicionada por un número reducido de espectadores. Por vez primera en España el Cineclub presentó dos films soviéticos.

#### TERCERA TEMPORADA

Esta tercera temporada que ahora termina ha transcurrido con una modificación fundamental: el abonado al Cineclub, poseedor de Carnet de cineclubista, ha tenido derechos especiales, además de

---

<sup>32</sup> En las giras de presentación Vitores trabajaba exhibiendo los cortos en las ciudades del centro y zona norte de España que le pertenecían por convenio, ya que en el contrato Feliciano y sus socios de la Hispano de Forest se habían repartido la península por áreas. En ningún periódico hemos encontrado alguna referencia a la proyección del corto más que en el Cineclub Español.

asistir a las siete sesiones ordinarias de la temporada. Además, el Cineclub ha germinado en múltiples () mas, especialmente educativas, y hoy se dan sesiones populares en casi toda España.

Según la crónica se nombran las figuras que realizaron cine en su papel de explicadores; "El Cineclub consiguió interesar en ensayos cinematográficos conferenciales a las siguientes personalidades" y se cita una extensa lista de los autores que introdujeron su palabra junto a la pantalla. La lista de comentaristas y oradores fueron: E. Giménez Caballero, Ramón Gomez de la Serna, Pío Baroja, Federico García Lorca, Benjamín Jarnés, Rafael Laberti, Luis Buñuel, Julio Álvarez del Vayo, marqués de Guad-el-Jelú, Luciano de Feo, Eugenio Montes, doctor Lafora, doctor Marañón, Ricardo Urgoiri, Miguel Pérez Ferrero, Germaine Dulac, Luis Araquistain, Samuel Ros, Conchita Power<sup>33</sup>, o Mantilla.

Entre los industriales, empresarios y organizadores que pasaron por el Cineclub se destacan nombres como Urgoiti, Armenta y casas como la Metro, Diana, Julio César, Cinaes, Renacimiento, España-Film... pero lamentablemente, no aparece referencia al Cinefón ni a la Hispano de Forest Fonofilms<sup>34</sup>.

En la nota de su expansión y difusión en provincias se citan ciudades como Barcelona, Málaga, Oviedo, San Sebastián, Sevilla, Zaragoza, Valladolid, Teruel, Bilbao, Logroño o Valencia que fueron sedes temporales para el Cineclub. Este hecho hizo que la distribuidora Cinaes se interesara programando sesiones especiales con carácter comercial, con llenos de público "El Cineclub ha abierto, pues, un mercado, una afición, un negocio para las Empresas españolas de cine" se elogiaban. No solo eso sino que era un promotor del cine social educativo, creando un comité para el mismo, y difundiendo los films de manera pedagógica (esto es, como propaganda del país) "de todos estos elementos citados sabemos que cualquier gran Empresa productora de cinematografía nacional habrá de servirse. Varios de tales elementos están ya gestionando trabajos financieros y de estructuración para que España cuente pronto con una gran producción nacional".

En el último apartado de la sucinta historia del Cineclub, se tenía planeado enumerar los abonados, los asistentes y fieles que lo hacían posible, pero por falta de espacio no pudo aparecer una lista de nombres que nos habría arrojado más luz al respecto de sus protagonistas.

Aunque entre sus socios no todo fueran buenas críticas, ya que por entonces las voces saltaban automáticas desde el patio de butacas mostrando sus enojos ante espectáculos *non gratos* y se vivían verdaderos momentos de pataleos y abucheos en directo. En una sección de la prensa titulada "Voces, sombras y vistas del cineclub" leemos este descreimiento firmado por Pérez Ferrero ante la programación;

Ahora está de moda el Cineclub ¡quién iba a decir—bueno, no era tan insospechable—que el snobismo iba a ser el mejor colaborador de una estética más actual que porverinista!. Pero siempre ha sido así el snobismo...

*El Heraldo* de Madrid (29 de diciembre de 1930)

---

<sup>33</sup> Bajo este denominativo no sabemos a qué "Conchita" puede referir, siendo extraño que Concha Piquer interviniese con sus cortos del Fonofilm. En todo caso, fue la única mujer en aparecer de directora o anfitriona comentarista de films (siempre que el pseudónimo de Mantilla no encubriera a otra dama)

<sup>34</sup> Este dato nos hubiera corroborado la presencia de Vitores en la proyección del Cineclub.

Con virulencia de público enojado arremetían los espectadores hacia la proyección de un film si no estaban de acuerdo con la muestra, así pudo haber ocurrido en *El Orador*, pero no fue el caso, pues tuvo gran acogida. Este enfurecimiento sí que tuvo lugar en 1930, y de manera escandalosa, en el estreno de *L'Age d' Or* de Buñuel en París. Giménez Caballero llega a elogiar la actitud del público que emula e incluso supera la propia doctrina del surrealismo. Y así lo relata Salvador Dalí:

—Dime, dime, gran Dalí, ¿qué ha pasado? —digo yo, sabiéndolo ya todo—. ¿Podrías explicarnos con algo más de detalle el escándalo que la Prensa ha descrito rápidamente a propósito de vuestro film?

—Se trata de una violenta agresión de los *camelots du Roi*, perfectamente organizada. Sesenta *camelots*, a un momento dado, interrumpieron la proyección de *L'Age d'Or* con un formidable escándalo de silbidos y gritos, echaron tinta sobre el ecran, al mismo tiempo que bombas de gases nauseabundos. Los espectadores que trataron de reaccionar fueron violentamente agredidos. La Exposición de pintura surrealista, instalada en el vestíbulo del cine, fue casi absolutamente destruída (triturada). La Exposición de libros, documentos, revistas surrealistas, instalada en el bar, fue igualmente hecha añicos. Naturalmente, fueron rotos todos los cristales, fotografías de los surrealistas, etcétera.

*La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1930)

En Madrid sin embargo el ambiente de peligro en el Cineclub no parecía fuese tan radical, pese a que las películas ofrecidas en este espacio artístico fueron los films más innovadores del momento, y en sus pantallas se ofrecieron las primeras exhibiciones de Sergei M. Eisenstein, René Clair, Jean Epstein, Walter Ruttmann o Fernand Léger entre otros<sup>35</sup>. En este contexto quedaba claro que la peliculita de Ramón iba a ser un éxito, tan bien precedida y ambientada por las cintas innovadoras de la época.

En el contraste de luces y sombras, la atronadora voz de Ramón destacaría con un rompedor discurso hecho para unos oídos castellanoparlantes con vocación universalizadora. El contenido subversivo de su mensaje quedaría en un primer instante "rebajado" gracias a su presencia cómica, equilibrada pero a la par poderosa, elegante y aparentemente digna de cualquier mandatario (hasta el momento fatal del graznido). En el fondo Ramón va a soltar una bomba de mano de igual calado que las imágenes escandalosas de sus vecinos surrealistas, pero sin pretensión de escándalo y con más efectividad, pensamos, dando en la diana justa, en el lugar exacto que comunica a través de los siglos. El habla de Ramón traspasaría la pantalla, siendo capaz de conectar vivamente con nuestra realidad. Si *Un Chien Andalou* es visto como film de culto, *El Orador* todavía se experimenta como un film cercano, fresco, hecho en la inmediatez del momento. Esa conexión es la que parece que se ha perdido en otras obras aparentemente transgresoras, como pudo ser el caso de *L'Age d' Or*, que ya en su día fue desmontada críticamente por Giménez Caballero.

Yo quiero ante todo decirte, Dalí, que así com en *Un chien Andalou* vuestra violencia y vuestro instinto eran sinceros, geniales, en *L'Age d' Or* me parecen mixtificados (...) Creo que es el film más profundamente burgués que se ha hecho hasta la fecha nunca. Y cuya esencia no os pertenece ni a ti ni a Buñuel. Creo que sois unas inocentes víctimas de un cabaret ideológico, de un paraíso artificial, de una edad de oro que no soñáis en el fondo, porque si la soñáseis estaríais en el arroyo de París, muertos de hambre y frío, ensuciándoos en la vida con todos vuestros espamos intestinales. Y no es así. No es así. Tienen razón los *camelots* del rey en denunciaros violentamente. Me gustaría que la censura permitiera vuestro film en España, y que no me pidiérais 50.000 francos por una copia, para demostraros la cosa.

*La Gaceta Literaria* (15 de diciembre de 1930)

---

<sup>35</sup> Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-vanguardia-cinematografica-en-el-cineclub-espanol-y-la-gaceta-literaria-nota-informativa-0/html/ff903890-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>



## ESPECIFICACIÓN DE FILMS PROYECTADOS EN EL CINECLUB ESPAÑOL

### Films de vanguardia:

L'Étoile de mer  
La nuit électrique  
Entr'acte  
Ombres et lumière  
Cristallisations  
La marche des machines  
La Tour Eiffel  
Chute de la Maison Usher  
Un chien andalou  
La fille de l'eau  
Un cuento de Poe  
Le Petite Gay  
La Perle  
T.S.F  
Esencia de verbena  
**El orador Bluff**  
Le Ballet Mécanique  
Architecture  
La Cocquille et le Cleryman  
Thème et variation  
Arabesques

### ANTOLOGÍA DE DIBUJOS ANIMADOS

Films chinos: La Rose de Puchui, La Rose qui meurt  
Films biológicos: La pieuvre, Hyas Le Bernard, Hemorragie d'un chien, Der Mensch.  
Films cómicos: Sandalio, Harri Langdon, Charlot, Buster Keaton, Tancredo, Snub Pollard, Harold Lloyd, Robinet, Bébé Daniels, Glend Tryon.  
Films rusos: La aldea del pecado, Iván el Terrible, Tempestad sobre el Asia, La revolución rusa, Los tártaros, La línea general, La madre.  
Films culturales: Películas científicas ("Luce" y "Ufa").

Como podrá observarse, el Cineclub ha introducido en España por vez primera: 1) El cine ruso, 2) El cine chino, 3) El cine superrealista, 4) El cine documental, 5) La revaloración del cine mudo, 6) El cine educativo, 7) El cine sonoro de vanguardia. Pero sigamos examinando su valor

### EL CINECLUB HA SIDO LA PRIMERA ESCUELA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA

En efecto, con toda certeza y orgullo puede afirmarse que el Cineclub ha sido la primera escuela cinematográfica española. El seminario o laboratorio donde se ha revelado la generación posible y actual de cinematografía española.

### Films documentales:

La zone  
Moana  
Escenas de la Pampa  
María, la hija de la Granja  
Amante contra madre  
Zalacaín el aventurero  
La dama de las camelias  
Historia de la brujería  
Noticiero  
La mano  
Historia del Cinematógrafo

Fuerza y belleza  
Documento de la Gran Guerra  
Operaciones quirúrgicas

Films de repertorio:

Tartufo  
El cantor de Jazz  
Matías Pascal  
El hombre de las figuras de cera  
Avaricia  
Sombras  
El secreto del Dr. Caligari  
La sonriente madame Beudé  
Sous les toits de París  
Un chapeau de paille de l'Italie



Imagen de la portada de *La Gaceta Literaria* (1 de octubre de 1928)

En 1928, el mismo año del rodaje de *El Orador* las películas españolas realizadas superaron la veintena, un número muy notable que resalta cómo la pequeña industria española estaba en alza antes de la crisis económica mundial. Los títulos impresionados fueron<sup>36</sup>;

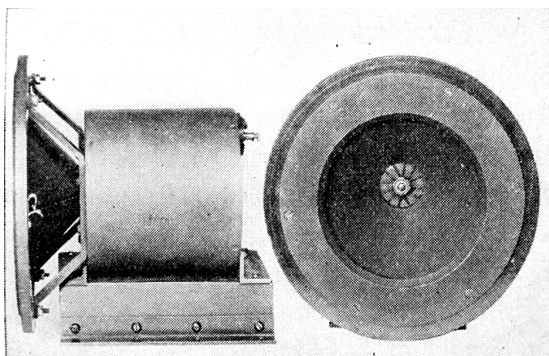
*Almas Errantes* - José Martínez Botey  
*Corazones sin Rumbo* - Benito Perojo  
*El Charlot Español Torero* - José Calvache  
*El León de Sierra Morena* - Miguel Contreras Torres  
*El Lobo* - Joaquín Dicenta  
*El Orgullo de Albacete* - Luis R. Alonso  
*El Tren o La Pastora que supo Amar* - Fernando Delgado  
*En la Sierra de Bravía* - Luis R. Alonso  
*Fabricante de Suicidios* - Francisco Elías  
*Fatal Dominio* - Carlos Serra  
*Justicia Divina* - Pepín Fernández  
*La Condesa María* - Benito Perojo  
*La Pata del Muñeco* - Javier Cabello Lapiedra  
*La Puntaire* - José Claramunt  
*La Sierra de Aracena* - Carlos Emilio Nazari  
*La Última Cinta* - Francisco Gargallo  
*Las Estrellas* - Luis R. Alonso  
*Los Lagarteranos* - Armando Pou  
*Los Misterios de la Imperial Toledo* - José Buchs  
*No Hay quien la Mate* - Joaquín G. Glez / Antonio Martínez Virel  
*Pepe-Hillo* - José Buchs  
*Rosas y Espinas* - Antonio Sánchez  
*¡Viva Madrid que es mi Pueblo!* - Fernando Delgado

Hay que matizar que estas películas fueron todas mudas o sonorizadas en otros países como Francia. Los metrajes con sonido óptimo no se implantaron totalmente hasta 1932 en España y el resto de países.

---

<sup>36</sup> Listado configurado en base al libro de González López, P., Cánovas Belchi, J.T. (1993). *Catálogo del cine español, volumen F2, películas de ficción* (1921-1930), Madrid: Filmoteca Española.

Los aspectos técnicos que rodearon la proyección de *El Orador* son interesantes para comprender mejor su proceso de realización y difusión, ya que los materiales con los que trabajaron nos hacen imaginar cómo se visualizó en su época. Para empezar, la velocidad a la que se imprimían los fotogramas en 1928 era variable, principalmente se rodaba en formato mudo (21 fotogramas por minuto), pero Vitores señala que él toma las imágenes a ochenta pies por minuto, esto determinaba el tono y timbre en el que se percibía la voz del registro. Si se proyectaba a esa misma velocidad el resultado sería el esperado, si era más rápido o lento el giro de la bobina en los aparatos proyectores, incidiría en la calidad de la voz y el sonido en general. Otro aspecto importante a señalar es el teñido de las películas en la era muda, según dependiera si era una escena inquietante o de amor, los colores que filtraban el tono general eran cálidos, tierra o fríos. El cortometraje de *El Orador* debió de tener un ligero virado amarillento, efecto que se ha perdido con el posterior volcado a b/n.



Proyectores del libro *El Cine Sonoro y la Radiovisión*, Agustín Riu, 1935.  
Primeros altavoces dinámicos, desarrollados Chester W. Rice y Edward W. Kellogg  
en el laboratorio de la General Electric en New York, 1925.

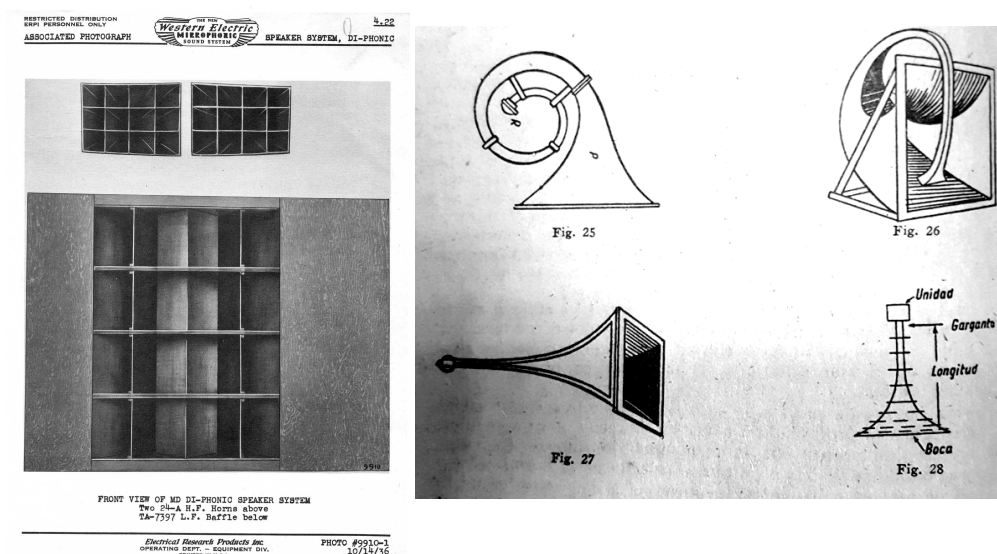
En carta titulada *Apuntes para Argentina*, Feliciano Vitores, apurado por los problemas que encuentra con el flujo de películas que le envían desde ultramar, escribe sus dudas a la compañía del fonofilm bonaerense, ofreciéndonos a su vez valiosos datos técnicos.

Velocidad toman sus películas, la de esta se toman a 80 pies por minuto. Qué clase de bocinas usan y cuántas, aquí usamos dos Western Electric, con bocinas en forma de corneta, de un metro de largas, colocadas una a cada lado de la pantalla, y otra Rice Kellogg en la parte de abajo. Tendría mucho interés en un plano detallado del amplificador que ustedes usan, con la marca del material que usan, así como la clase de válvulas y la resistencia que le ponen según trabajen con célula de potasio Americana o Inglesa, en esta usamos la Inglesa con sistema óptico.

(Archivo Vitores, s.f.)

El sistema de amplificación que se usó en la proyección de *El Orador* tendría que haber sido el que Vitores empleaba de manera corriente para el Fonofilm u otros aparatos muy similares. Queda la duda de saber si para la proyección performativa en el Palacio de la Prensa, el mismo Vitores pudo haber estado presente colocando los circuitos eléctricos para la reproducción en la sala.

Los altavoces eran la clave para una buena transmisión y sonoridad<sup>37</sup> del espectáculo y el ojo de diana al que apuntaban finalmente muchas de las quejas emitidas por críticos y periodistas. Los pitidos, chasquidos o altas frecuencias daban como resultado impactos repentinos en los oídos, con el consecuente malestar y enfado del público. Los altavoces se instalaban generalmente detrás de la pantalla y a ambos lados de esta, por lo general Vitores empleaba las cornetas Westerns en el lateral tapadas, y en el proscenio colocaba un Rice Kellogs. No nos cabe más que deducir que para *El Orador* se tuvieron que emplear similares aparatos.



Bocinas y altavoces Western Electric, año 1936. Diagramas del libro de 1946 *Cine Sonoro II. Aparatos de proyección*, Barcelona: Bruquera.

En "La elección del altavoz", Ramón cuenta con su particular radiohumor cómo la compra de los altavoces a la hora de seleccionar un transistor adecuado en la tienda se hacía por aquel tiempo difícilísima. Todos ellos de formatos inverosímiles y de marcas diversas para lograr finalmente "soplillar" el audio hasta los oídos.

Los que más convencen al público son los que tienen más aspecto de embudos, por los que puede salir algo, como si fuesen, más que elemento vibratorio, resquicio por el que se escapan las emisiones. Lata entreabierta, ventanillo de los más allás. (...)

El altavoz tiene que ser recámara, y si puede tener algo que semeje una son mejor que mejor. Cada vez es mayor la confusión de los altavoces, como es mayor la confusión de los aparatos de calefacción. (...)

Yo he sufrido ese conflicto de los altavoces en las tiendas de surtido variado.

El uno parecía ya adormilado y no era difícil suponer que sería tardo en las emisiones, premioso en el decir, dispéptico en las sobremesas.

Aquel chiquitín tenía voz de ratón, y era como altavoz de ventrílocuo, viéndose que le salía la voz del ombligo.

Aquel otro tenía esa cosa triste de cuerno enlutado que tienen los altavoces en forma de trombón. El de más allá no infundía seriedad, por estar hecho con papel de seda. Pronto un niño cualquiera metería la cabeza por él, como clown gracioso del hogar.

<sup>37</sup> Su amigo y jefe provincial de Vizcaya, José Nebreda, sabía de las dificultades por las que pasa Vitores a la hora de presentar sus trabajos y le escribe confiado dándole la enhorabuena por las modificaciones que este realiza, que consiste en tapar las bocinas, ya que dan mejor resultado "Usted puede hacer películas de perfecta sonoridad" le anima en carta del 31 de enero de 1929.

En el reverso de una factura expedida por la Sociedad Ibérica de Construcciones Eléctricas "S.I.C.E", fechada el 8 de junio de 1931, F. M. Vitores compra varias válvulas UX (221, 250 y 227), y aboceta a lápiz una lista con más elementos que necesita. En esta columna aparecen los materiales eléctricos que componen su instalación. Todos estos objetos eléctricos nos indican la complejidad técnica que alcanzaba montar el cableado y correcto circuito de exhibición en la sala. Su lista se completaba con los siguientes aparatos:

lámparas de excitación Filip.  
1 chisme para luz de proyección con espejo y lámpara de 500 W.  
2 lámparas excitación casquillo alemán  
1 acumulador 6 Volt. Tudor monoblok nuevo  
1 termómetro americano  
1 voltímetro continuo 6-120 V.  
1 cuadro cargo con Voltímetro  
1 voltímetro continuo 6-60 V.  
45 o 50 metros línea gruesa  
50 o 60 metros 3 hilos  
1 motor  
1 BTH  
2 controles luz excitación  
2 lentes proyección  
1 termómetro de corriente  
1 garrafón con 1 o 12 litros electrolito  
1 lámpara V x 221 nueva  
1 lámpara V x 250 nueva  
1 lámpara V x 224 nueva  
2 lámparas de Forest  
4 lámparas de 250 a 500 W

Paralelamente, en una breve historieta ramoniana encontramos otro listado esta vez cómico que señala la complicación mecánica que entrañaba la transmisión "ondífera". Todos los elementos que sirven para componer un buen aparato se reúnen sobre la mesa del inventor, y la recepción asisten:

Don condensador variable.  
Don condensador mignon.  
Don transformador.  
Don Condensador fijo.  
Doña bobina.  
Doña Resistencia variable.  
Don Reóstato.  
Don Jack simple.  
Don Portaválvulas.  
Doña Válvula.  
Don Eliminador de placa.  
Don Rectificador.  
Señorita Galena.  
Señorita Borna.  
Don Conectador.

"La alegría infantil y efervescente de todos esos adminículos sueltos era de verse, como si aprovecharan los momentos antes de ser acharnelados y soldados en el fondo lóbrego y sarcófago de las cajas de ebonita" *Ondas* (9 de septiembre de 1928). Al final del cuento, el inventor apaga la rueda del altavoz ya que es el elemento que se

creo más importante y esencial en el circuito de sonido, y le advierte que sin su mano, no podrían conectarse entre ellos ni expandir las ondas.

En las facturas de Cándida Alcalde, gerente de la Hispano de Forest y mujer de Vitores, se describe el material completo para proyectar películas habladas, con fecha de 6 y 30 de junio de 1928. Se enumeran 12 baterías de 6 V. Exide, 1 Ohmetro de cuadrante Chavin Arnoux, 6 baterías de 60 V. Tudor, 4 baterías de 6 V (Tudor y Exide), 2 bocinas W. Electric y 1 Rice Kellogg, cables y cajas de empaque.

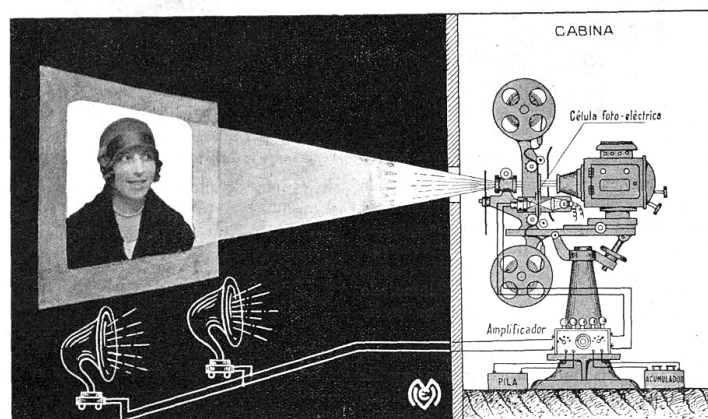


Fig. 6. — Sinopsis de la proyección fonocinematográfica

Imagen resumen del Fonofilm para ABC Blanco y Negro (28 de octubre de 1928) dibujado por el ingeniero D. Manuel Vidal Español.

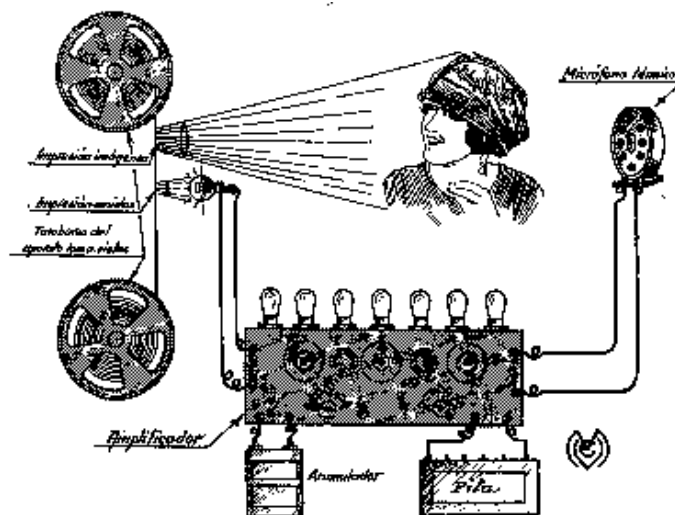
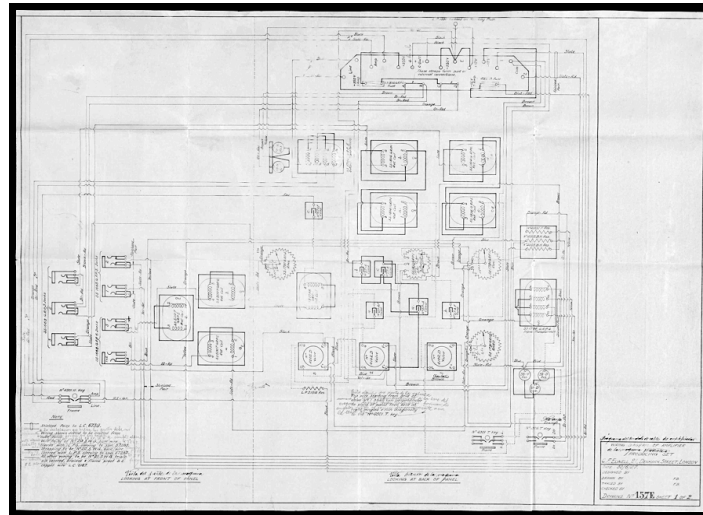


Fig. 4. — Esquema de la impresión del fonofilm.

Dibujo de la proyección del Fonofilm. Revista *Popular Film* (junio-julio 1927)

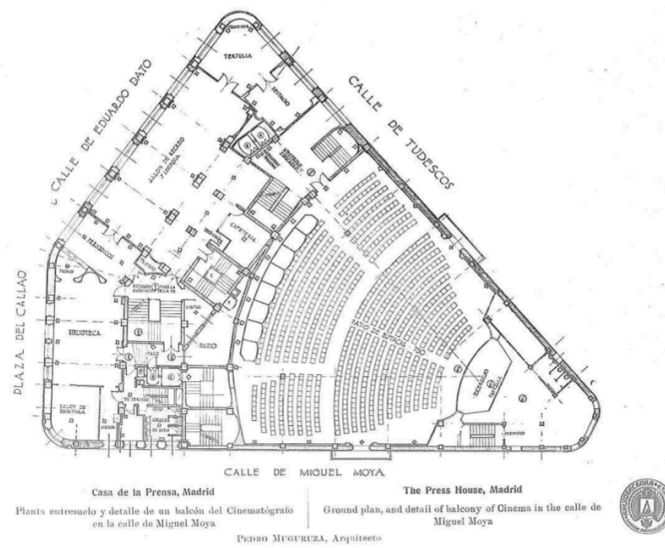
Con estas listas podemos hacernos una idea de la dificultad que entrañaba para una sola persona el conocer y manejar estos intrincados circuitos, que a su vez debían instalarse en las condiciones específicas de cada sala o teatro. En el legado de Vitores se conservan dos planos detallados con los cableados y el dibujo de los elementos conectores en inglés, con lo cual nos da la idea de la marca británica que distribuía al concesionario en Inglaterra. También sabemos por la correspondencia, que la

instalación se hacía en una noche y en ocasiones Vitores contaba con una ayuda de un trabajador de la misma British Talking Pictures, así como un traductor de inglés al español. En el Palacio de la Prensa se construyó la instalación sonora apropiada para sonificar la quinceava sesión del Cineclub, contando seguramente con la ayuda de asesores especializados. Entre los asistentes y en medio del patio de butacas se encontraría Vitores con casi total seguridad observando la performance de Ramón, por segunda vez.



Arriba, plano de circuitos y cableado para sistema de proyección del Fonofilm en sala. (Archivo Vitores, s.f. Filmoteca Española).  
Abajo, dibujo de Ramón "Sencillo dispositivo de un aparato superheterodino para aficionados" *Buen Humor* (21 de marzo de 1926)



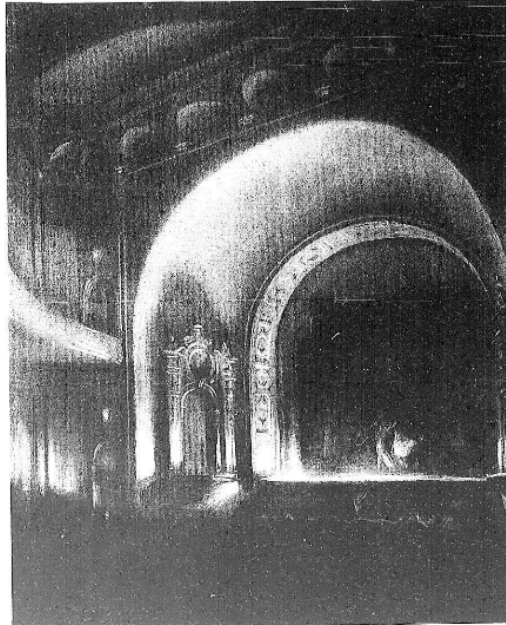


Plano de butacas del Cine Palacio de la Prensa, Revista de Arquitectura nº 1, 1929  
 Memoria de Madrid



Fachada principal del Cine Palacio de la Prensa,  
 Plaza de Callao, Madrid. Revista de Arquitectura nº 1, 1929  
 Memoria de Madrid

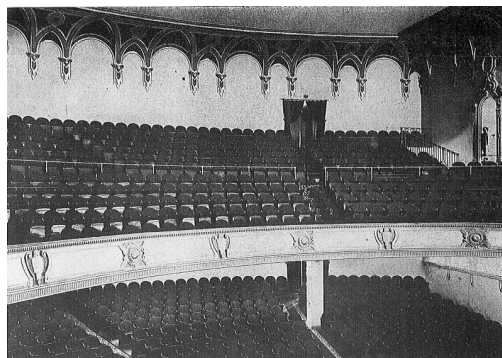
ARQUITECTURA  
ESPAÑOLA  
SPANISH ARCHITECTURE



CASA DE LA PRENSA, MADRID | THE PRESS HOUSE, MADRID  
PEDRO MOURULA, Arquitecto

AÑO VI, NÚM. XXIII, JULIO - SEPTIEMBRE MCMXXVIII  
MADRID  
Ayuntamiento de Madrid

Portada de la revista Arquitectura Española, nº 23, 1928.  
Embocadura del escenario del teatro-cinema donde Ramón Gómez de la Serna representó *El Orador* en la 15ª sesión del Cineclub, 29 de noviembre de 1930.



Aspecto general de la sala de espectáculos del Palacio de la Prensa, balcón del cinematógrafo. revista Arquitectura Española, nº23, 1928.

#### 4. 4. Performance del film *El Orador* (29 de noviembre de 1930)

El artista se debe poner frente al lienzo de la pantalla dispuesto a una originalidad y una realidad.  
Ramón Gomez de la Serna. *BP. Universidad de Pittsburgh*

Ésa es la única fechoría del estudiantado y la concesión de la primavera madrileña, las aceras volantes hacia una pantalla del cine de la vida.

Ramón Gomez de la Serna, *Piso bajo* (1961).

La historia del Cineclub<sup>38</sup> enumera cómo por sus diferentes sesiones aparecieron oradores de diversa índole para los estrenos cinematográficos, entre ellos E. Giménez Caballero, Ramón Gómez de la Serna, Pío Baroja, Federico García Lorca, Benjamín Jarnés, Rafael Alberti, Luis Buñuel, Julio Álvarez del Vayo, marqués de Guad-el-Jelú, Luciano de Feo, Eugenio Montes, doctor Lafora, doctor Marañón, Ricardo Urgoiti, Miguel Pérez Ferrero, Germaine Dulac, Luis Araquistain, Samuel Ros, Conchita Power<sup>39</sup> o Mantilla.

Sobre las maneras alternativas de "ver" el cine ya hemos comentado la especial atención que ponía Ramón en sucesos que hacían girar la percepción del espectador. Así su curiosidad al describir que el público podía disfrutar de las imágenes sentado detrás de las pantallas de verano, o los que veían sesiones continuas "Es bonito ver las películas al revés —primero el final y luego el principio—, pues así se redobra la experiencia y se ve bien cómo engañan las apariencias y lo arbitrario que es el Destino" *El Sol* (12 de julio de 1928).

En la misma *Gaceta Literaria* se encuentra el testimonio de Ramón sobre cómo intervino en vivo el día de la proyección de su película *El Orador* haciendo dos acciones performativas delante de su propio film. Ya hemos comentado cómo se encuentra repetida la idea de que fue una improvisación debida a un error de la proyección, que falló, achacando defectos técnicos la aparición salvadora del escritor. Este relato se ha extendido, como ya hemos comentado, a partir de Román Gubern que lo explicó así en *Proyector de Luna*<sup>40</sup>, pero parece más una idea posiblemente imaginada que la situación real a tenor de los dos documentos descriptivos que encontramos del evento. Tenemos la suerte de que el propio Ramón Gómez de la Serna relata su experiencia en el resumen que hizo de su intervención. El testimonio del autor es claro, Ramón expresa su voluntad al escribir que aprovecha el contexto propicio del Cineclub para dar su imagen con palabra de improvisación.

Aproveché el círculo de experiencias que es el Cineclub para hacer dos experiencias peligrosas; pero la emoción de arte y lanzamiento tiene que estar hecha de temeridad y temblor a la vista del público, y en todo acto de éstos debe quemarse uno a sí mismo. Con el ojo luminoso de gato para hablar en salas oscuras y ver lo que se solapa en la oscuridad, siempre propicia al disparo de algún maldito, encontré el público fiel y de selección que compone el Cineclub. Presentaba una película hablada que me hicieron en 1928 y di mi imagen con palabra de improvisación.

Gomez de la Serna, R. *Gaceta Literaria* (15 diciembre de 1930)

<sup>38</sup> *La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1931).

<sup>39</sup> No sabemos a quien hacían referencia con el pseudónimo de "Conchita Power", pero sería muy interesante descubrirla.

<sup>40</sup> "La proyección de *El orador* en el Cineclub resultó ser accidentada, por mor de la imperfección de la nueva tecnología sonora, y dio pie a algunas piruetas muy ramonianas" Gubern (1999, p. 352).

El episodio revulsivo ante la pantalla supone una experiencia de cine expandido tal y como lo concebimos hoy en día. Si bien antes Ramón había comparecido en directo ante el estreno de *El Cantante de Jazz*, en esta intervención daría un paso más allá. Según sintetiza Gubern (1999, p. 352-353), el momento inicial fue este; "primero el film compareció mudo ante los espectadores, mientras Ramón, en la sala, emitía una locución improvisada para acompañar a su imagen silenciosa en la pantalla" (es lo que hoy veríamos como un doblaje en tiempo real. Ramón se halla fuera de plano entre el público superponiendo su voz que suplanta a la original, en *voice-over*). A continuación el segundo movimiento; "Ramón apareció en persona ante el fondo blanco de la pantalla, mimando con gestos el comentario grabado en el film y que emitieron los altavoces, esta vez sin imagen" (por tanto hizo lo que llamamos hoy un *playback*, escuchando el audio y moviendo los labios al compás con una pantomima). Por último se proyectó el visionado completo; "Al tercer intento, el film se proyectó en su integridad audiovisual" (recobrando la proyección sonora íntegra con la visual). Ramón rememora así su "salto mortal en dos espacios", salto circense de trapecista cinematográfico:

Siguiendo los gestos lo más próximamente que me fue posible, pues hasta en las máquinas, cuando se desplaza el son de la imagen un cuarto de segundo, toda la isocronía se derrumba. Después, la película habló, y yo, sobre el "écran" iluminado, simulé seguir con gestos y movimientos de expresión el valor de las palabras, llegando por fin a un momento final en que la película se movió y habló sola. ¡Vivo de nuevo aquel traje a rayas ¡ay! ya desaparecido!

Quería yo hacer visible de ese modo un caso de desdoblamiento activo, salto mortal en dos espacios, en medio de la música callada, yo y mi yo suplantador, encarándose frente a frente, saltada de fuera a dentro la barrera de la cenefa enlutada de la pantalla y vuelta a saltar de nuevo de dentro a fuera, en cinemática torera y expuestísima.

El público supo premiar mi investigación de contrastes, uno de esos arrojos míos a que me lanzo con alegría y dolor, sin encubrir mi palidez, aunque no disimule tampoco mi sonrisa de sobrepuesto a todo. Gomez de la Serna, R. *La Gaceta Literaria* (15 diciembre de 1930)

Un caso de "desdoblamiento activo", del yo suplantador al original haciendo que no haya diferencia del personaje vivo del diferido. Así lo define Ramón como una "cinemática torera" en ese gesto de entrar al ruedo de la pantalla y salir de ella, pálido del susto pero alegre al salir ileso del entuerto. La investigación de contrastes fue una performance cinematográfica digna de la mejor escénica sonora. Ese gesto que como él dice, fue expuestísimo, al suponerle un lanzamiento al vacío, en un arrojito de dicha y dolor, quedará impreso como ejercicio fílmico pionero en la historia del cine sonoro español. Será una acrobacia, un malabarismo entre la pantalla, el sonido y su cuerpo, pese a haber sido concebido como una prueba y un ensayo de escritura más allá de la página "en medio de la música callada" como reza Ramón siguiendo el canto de San Juan de la Cruz<sup>41</sup>. El ejercicio es un modelo de diálogo con las posibilidades expresivas de lo escénico. Ramón coloca su voz renovada al guiñol de sí mismo que aparece en pantalla, para después exponer su cuerpo encarnando una doblez, una voz "otra", pasada, dotando de presencia ese timbre enlatado en el Fonofilm de hacía dos años. Así, Ramón juega con su yo muerto y su yo vivo, como en toda la obra literaria del autor donde desdoblándose en el instante, convoca de forma distante a la par que cercana, a su fantasma.

---

<sup>41</sup> Según su célebre poema del Cántico Espiritual "La noche sosegada, en par de los levantes del aurora, la música callada, la soledad sonora".

El crítico Luis Gomez Mesa destacó el gesto (o la gesta) como "curiosa nota documental", señalando muy acertadamente en el film su valor pionero; "*El orador* - breve película parlante (...) de greguerías acerca de la oratoria y sus cultivadores. Por la fecha de su impresión, de uno a dos años de delantera a la transformación del cinema en hablado y sonoro". Este dato nos sorprende, pues el propio periodista reconoce el acto anticipatorio de rodaje de la película, su primacía. Nos preguntamos, si este dato era sabido por todos, ¿cómo no se destacó y difundió mayormente?, ¿cómo no hablaron de *El Orador* en las revistas especializadas de cinema?, ¿por qué ese silencio entorno al film de excepción?. Luis Gómez Mesa fue el único que afirmó la aparición de Ramón en la pantalla hablada como empresa pionera, situándola en el marco de acontecimientos fílmico sonoros, escribiendo el título del cortometraje. A continuación el periodista detalló otro resumen de la performance, lo que viene a aclarar el mecanismo no como una loca táctica que suplía supuestos errores no declarados en la sala, sino que se colocaba voluntariamente en una disposición de desdoblamiento, muy ilustrativa de los intereses del escritor, que ya por entonces había estrenado su obra teatral de *Los medios seres* (1929)<sup>42</sup>. El autor traspasó a un lado y otro la tela de los sueños, en una poética corporal dedicada al séptimo arte en sus delirios de proeza, en total entrega a la audiencia, saltando la frontera que impone la convención del cine clásico.

Primero él en la pantalla, o sea su imagen, con mucho movimiento de labios, pero los altavoces obstruidos, en silencio, y su voz natural que repite en vivo, con pérdida de palabra que se lleva el viento, lo que dijo por el micrófono para ser conservado. Segundo: él en persona sobre el fondo blanco de la pantalla— que, sin los rayos proyectores de las miles vidas y ensoñaciones pelicularas, parece muerta— con una gesticulación demasiado rápida, acompañada, más que de su voz, de su eco, estruendosamente lanzado por los altavoces. Tercero y último: ya en manera usual y normal, en la pantalla su imagen, que se mueve y habla a la vez.

Gómez Mesa, L. *La Gaceta Literaria* (15 diciembre de 1930)

Que la acción de Ramón desglosara este aparato casi perfecto de dicción, doblándose en directo con los bafles apagados, superponiendo su cuerpo mímico luego delante de la pantalla, y por fin dejando la pantalla blanca "vacía" para dar paso al montaje definitivo, no hace más que contrastar un mosaico relacional (voz en off, voz on-line) que se convierte en un retablo de variaciones sobre los sentidos, un tríptico del oído donde la visión se forja a través de la escucha, formando una nueva presencia táctil<sup>43</sup>.

El sonido en ambas intervenciones es clave, en la primera porque el propio Ramón se dobla así mismo en directo, tiene que leer su discurso, volver a escribirlo para repetirlo<sup>44</sup> en vivo y que sus labios fotografiados coincidan con la palabra emitida en tiempo real. En la segunda intervención Ramón gesticula y habla sin emitir ruido, es un guiñol, un muñeco de sí mismo. Es una extraña réplica que parece oscilar entre lo

---

<sup>42</sup> En la obra *Los medios seres*, apelada "farsa fácil" Ramón empleó una caracterización simbólica para los actores pintados de blanco y negro por la mitad, "un recurso que expresaba plásticamente el sentido profundo de la obra: la insatisfacción del ser humano y su anhelo por encontrar a través del amor su otra mitad perdida". (Muñoz-Alonso, 2003, p. 2438).

<sup>43</sup> Giménez Caballero recalcará la dimensión del cine como cultural total, vital, "La primera cultura del hombre fue oral y auditiva. (...) Desde la aparición del cine, la cultura del hombre se convirtió primero en visual. Y luego, en sonora y audible" *Primer plano* (31 de enero de 1943). También Benjamín Jarnés en un artículo sobre cine de vanguardia "El nuevo poema lo oiremos con los ojos" *La Gaceta Literaria* (15 de noviembre de 1927), a lo que cabría responder en el año 2020, ya de la mano de los pronósticos ramonianos "El nuevo poema lo veremos con los oídos".

<sup>44</sup> Sobre la repetición en las artes en vivo ver Jones, A., Heathfield, A. (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect Books, The University of Chicago Press.

vivo y lo muerto, entre el medio ser de Ramón que está cosificado en la audición, y el que le queda, un resto con su imagen primitiva eliminada de la pantalla. La suplantación de lo vivo por lo ausente, de la presencia por lo inerte, convierte a la acción en fabulosa. Es el pasado quien guía la pantomima, es el sonido antiguo de su voz quien le dicta los movimientos, quien le anima ahora. Hay un encuentro misterioso por tanto de pasado y presente, en tiempos distintos que se cruzan simultáneos. En la operación se insufla energía por parte del cuerpo o de la máquina y se juega entre lo que está y no está. La cámara de proyección en ese día de pruebas de sonorización hizo las veces de cine mudo y de fonógrafo respectivamente, pues la experimentación permitió abarcar varias modalidades de experiencia y técnica audiovisual. Empleando los trucos de la teatralidad y de la magia escénica esta *performance* enlaza con las obras conceptuales hechas con lo mínimo, con los mecanismos de elipsis, de repetición y de doblaje estéticamente más próximos a los procedimientos dentro del cine performativo<sup>45</sup>.

Ramón revela una necesidad de aproximación directa con el público que la experiencia estética aún reclama, en la proposición de una construcción del cuerpo y la elaboración de una subjetividad interconectada con el medio plástico, sea físico o inmaterial. La identificación personaje artístico con persona es en el caso ramoniano una idéntica realidad. El ideal de integridad (su *parresía*) predominó en todos los aspectos de su vida, tiñendo de autobiografía sus escritos tanto en la ficción narrativa como en las descripciones de sus coetáneos. Lo que Ramón parece articular es un punto de vista simultáneo, desde el yo, que le permite en una doble distancia mantener un vínculo identitario a la par que, a través del humor, reirse de sí superponiendo un otro, copia del primero. El falso Ramón es en el fondo una sombra o un eco de él mismo que trata con afecto (desde el efecto).

En la novela de *El Incongruente* (1922), veremos al protagonista Gustavo pasar igualmente al otro lado de la pantalla, reflejándose a través de ella como si de un espejo se tratara. Porque como dice Ramón en otra ocasión, los que van al cine "se alimentan de fantasmas pasados por la luz", en la expectativa por poder entrar en la pantalla, en poder contagiarse de las vidas de los protagonistas. En otra greguería describe esta misma ansia que anima a adentrarse en el cinema "Colas de cine: colas de hambre de fantasía".

Aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo: y por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj.

Tenía realmente algo de trasunto de una cosa sucedida en otra encarnación, si los hechos y todo el ropaje de la película no fuesen contemporáneos. ¿Cómo podía ser él aquel personaje de película, cuando nunca, ni en sueños, había pasado por aquellos parajes ni había reconocido a aquellas gentes?

Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más él mismo en el gran espejo.

Gomez de la Serna, R. *El Incongruente* (1922)

Nigel Dennis<sup>46</sup> ha escrito con total claridad la evidencia que vincula a Ramón con la

---

<sup>45</sup> *Cine performativo o cine expandido* es un término que acuñó Gene Youngblood en 1960 para describir un cine ampliado, más allá de sus medios tipificados, y recursos de expresión, reivindicando otras formas y acontecimientos derivados donde la reinvención del dispositivo tanto de proyección como de recepción puede ser alterado.

<sup>46</sup> Andrés Trapiello recuerda su actitud llana y risueña pese a ser erudito profesor, autoridad mundial en las vanguardia literaria española del siglo XX; "Pero a Dennis lo que le importaba era averiguar cosas sustanciales: cómo la poesía y el arte mejoran la vida y cómo pueden salvarla, quiero decir, cómo podemos ser mejores, más fuertes y sensibles, asuntos con los que raramente puede nadie hacer una carrera académica". Recogido de El País, [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/18/actualidad/1366316160\\_447922.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/04/18/actualidad/1366316160_447922.html)

*performance* de nuestra época, señalando su vida como pura performatividad, "El aspecto performativo de la obra de Ramón puede llegar a verse como un elemento clave de su proyecto ya que constituye, a mi modo de ver, la más dinámica ilustración de su personalidad" (Dennis, 2006, p. 43). Los discursos de Ramón son acciones<sup>47</sup>, de tal manera que hacen lo que dicen y dicen lo que hacen, demostrándolo con objetos, con imágenes, ejemplificando un mundo nuevo a través del lenguaje. Si en la teoría de J. L Austin (1955)<sup>48</sup>, los enunciados realizativos potencian la generación de la realidad más que el hecho de describirla, Ramón transforma su realidad circundante constantemente. Ramón genera otra realidad (ultrarrealidad) a través de una "doble negación" (Huergo, 2020) que resulta la afirmación de la misma, pero esta vez por la imaginación, donde la acentuación extrema del realismo pone en evidencia su trama, su artificio, su ficción.

En *El Orador*, cuando nos afirma fehacientemente que hay que seguir un camino (señalando con el dedo índice el recorrido) nosotros somos impulsados isofacto por este enunciado. Así realiza el discurso, nos advierte a la par que nos seduce, nos lleva de la mano por el camino que su voz dicta. El tono de *El Orador* es doblemente complejo, sabemos que no es cierto, que es irónico, y lo miramos como tal broma, pero a la par algo trasciende su propia forma, y nos hace desvelar una estética de lo "real" manipuladora, siendo testigos de ella en una preocupante situación de escucha. Una vez atendido el corto, la sensación de satisfacción se conjuga con la sombra de una inquietud, que nos indica que algo preocupante yace implícito en todo discurso.

El film podía cualquier rastro de estilo decimonónico, no conservando ninguno de los *tics* manidos de época finisecular<sup>49</sup>, pero ni siquiera de vanguardista *strictu sensu* (las onomatopeyas de la gallina son todavía narrativas, icónicas), conservando una comunicación fundamentalmente sencilla y llana, lo que convierte a la cinta en una isla de celuloide extrañamente atemporal, no coincidente con las operaciones ruidísticas que se realizaban entonces.

Creada como una experiencia desnuda, un acto de Ramón de viva voz que encarna su personalidad, es íntegramente moderna al no seguir al pie de la letra las corrientes de época pero a la par también vecina a las estéticas posmodernas, al presagiar la actitud escénica de principios de s. XXI en España, como veremos. Es consabido que *El orador* posee una cualidad "expandida" (más allá del museo y sus convenciones) ligada a las formas de hacer arte en el espacio público. Ramón realiza un ejercicio visionario invadiendo el ámbito comunitario, en este caso en pleno parque público, confundiendo las fronteras entre arte-vida. El artista fuerza los límites de la realidad al máximo, poniendo en peligro su propio marco.

Por su genuina experimentación vocal dentro de la primitiva industria del cine hablado, la mezcla de expresiones de alta y baja cultura, la irreverencia, la libertad, Ramón nos hace experimentar un ejercicio de arte sonoro, anacrónico y

---

<sup>47</sup> Una de las diferencias entre oraciones performativas y descriptivas, según Austin (1955), consistía en que las primeras no se limitaban a cumplir una superposición objetiva de la realidad, sino que la confeccionaban en el instante de la enunciación. En el caso del discurso de *El Orador* es curioso cómo se corresponden ambas sentencias, por un lado Ramón describe cómo debe de ser un orador perfecto, pero lo describe tan al pie de la letra que lo imita y lo calca (lo sustituye, lo interpreta). Al hacerlo así su intención lleva implícita una performatividad del lenguaje al transformarse en una acción directa, cumpliendo la orden que él mismo dicta.

<sup>48</sup> Ver igualmente Searle, J. (2017). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Ediciones Cátedra.

<sup>49</sup> La simulación del discurso decimonónico, opulento, grandilocuente, es en este caso puesto en evidencia, con lo que se consigue desarticularlo.

protoperformativo. Este ejercicio como se vió en capítulos precedentes, tendrá un añadido interés al estar enmarcado dentro de unos discursos rodados a figuras intelectuales, de cultura popular y también del Gobierno, que producen un nutrido diálogo intertextual entre ellos.

Según Nigel Dennis (2002, p. 64) "La promoción de una nueva oratoria así como la vertiente subversiva que hay en sus conferencias, todo lo cual se transparenta en *El orador*, vinculan a Ramón con otros terroristas de la vanguardia europea de principios del siglo XX". Pero sin embargo, por ese carácter educado y pretendidamente inofensivo con el que se expresa, *El Orador* no suscita la controversia ni la agitación que otros films como *Un Perro Andaluz* van a generar<sup>50</sup>. Su postura no será pretendidamente política, aunque en el fondo sea una magnífica y efectiva crítica al poder. Por ello se entiende hoy como un cortometraje de bajo contenido agitador o subversivo, pero Ramón dejará en él las claves en el tiempo para una lectura no superficial, la marca adecuada para su interpretación, una hermenéutica poética que conduce al desmontaje del discurso político y de Estado.

La apariencia vanal del corto trasciende la época para comunicarnos una actitud estética que sintetiza los retos escénicos del presente. La forma de exposición ramoniana sin *atrezzo*, lidiando entre la realidad y la teatralidad, dibuja una fina línea entre el imaginario surrealista y lo que podríamos ver más allá, lo *transreal* del mundo aparentemente medio o cotidiano (para ello recomienda usar gafas siderales, monoculares y sin cristal). Unas gafas sin cristal como una mirada desprovista de filtro, de convención y sin prejuicios previos, para servir a un fin mayor.

Creemos que Ramón no acertó a adivinar que su corto cinematógrafo sería el objeto que más le sobreviviría en el s. XXI, después de las greguerías. Ni la radio ni las palabras escritas tendrán tanta convocatoria de audiencia como su film, que en Internet del año 2020 ya cuenta con varios canales que lo emiten y más de dieciocho mil visitas. *El Orador* posee el poder instantáneo de comunicación web, tan sencillo como un esporádico *post* lanzado a las redes. Tiene ciertamente el aire de video vírico capturado a volapié con la frescura de una edición reciente.

---

<sup>50</sup> No sabemos cómo hubieran recibido otros cineclubs europeos la irrupción ramoniana en la pantalla, pero seguramente las críticas hubieran sido agradecidas, dejando una huella no solo positiva sino indeleble en la historia del cine europeo.



#### 4.5. Metaoratoria desde Ramón a la Conferencia Performativa.

Pasamos por debajo de los arcos volados de los molinos que muelen el tiempo de la contemporaneidad, y cuando nos remansábamos junto a la esclusa, viene una corriente súbita y nos transporta mucho más allá.

Ramón Gómez de la Serna, *Cartas a mí mismo* (1956)

Yo soy hijo del programa futuro. Vengo lleno de ideas y de proyectos.

— Hablas como si fueses un año nuevo.

— Soy una época nueva... Por el micrófono es por donde únicamente puede hablar el porvenir... Yo soy el verdadero hijo del futuro.

— Estás lleno de sabiduría.

— Estoy lleno de subconsciente. Todo el éter está lleno de subconsciente.

Ramón Gómez de la Serna. *El hijo del micrófono*, *Ondas* (30 de abril de 1932)



Imagen del cartel. 1er. Ciclo de Anticonferencias (2012-2013)

En el ensayo "Las palabras y lo indecible"<sup>51</sup>, escrito en 1936, pocos meses antes de estallar la Guerra Civil española, Ramón angustiado por la situación cada vez más crispada, reclama que los escritores tengan derecho al desvarío verbal, sobre todo en una época en que se han vulgarizado los temas y anda el alma perdida.

Entremos en lo indecible como descubriendo nuevos materiales, cosas que en la comprobación cuando las llevemos a nuestro silencio, junto a la chimenea de Dios, nos demos cuenta que son verdaderas, que también nosotros podemos creer en ellas. (...)

Cuando el hombre encontró por primera vez la palabra debió de sentir algo parecido a lo que siente ahora al encontrar el nuevo lenguaje (...) los primeros moradores de la tierra que inventaron la palabra, creacionistas primievos, debieron sufrir la incomprensión de los más balbucientes y retardados, decididos a no entender la nueva locuacidad.

Gómez de la Serna, R. *Revista de Occidente* (1993)

<sup>51</sup> *Revista de Occidente* n° 151, enero 1936. Se reproduce en la misma revista en el n° 146-147 (1993)

Esta nueva locuacidad cobra sentido porque, según Ramón, "estamos en un momento de invención suprema, en que solo se justifica lo que se escribe por lo que se invente" (1993a, p. 5). Ramón veía que se iba contrayendo el mundo por culpa, justamente, de la tele-comunicación, del vértigo de la velocidad y de la verborrea sin límite, por eso proponía ensancharlo por la invención. La invención es cada día más importante, dirá en su libro *Ismos* (1931). Esta invención es su propia forma de existencia. Porque si bien fue proclive a las propuestas utópicas más descabellantes, su obra literaria no se reducía a fantasear o especular, sino a insistir en un modo de vida atípico, realizando con escrupulosa concreción los proyectos de su fantasía. Así la labor de Ramón fue dar a luz una experiencia de vida confundida con su obra de arte. El escritor desbordaba su propia disciplina siendo todoterreno, multitarea, polivalente; escribiendo, dibujando y hablando. Nada se le resistía dentro de los géneros literarios y fuera de ellos, porque fue en la praxis, en el arrojamiento del cuerpo ante una nueva experiencia artística donde exploró nuevas formas de subjetividad contemporánea.

Una escritora coetánea de Ramón, premio nacional de letras, Rosa Chacel, expresaba con ocasión del centenario dedicado al autor en 1988, "Ramón era demasiado" (1988, p. 23), demasía que lo real contiene y ebullición de lo que aspira a plenitud. La vía que apunta Ramón ya desde su manifiesto programático en *Prometeo*<sup>52</sup> y que conecta con el interés de las artes futuras es un "imperativo carnal". La nueva literatura que el autor defiende es un ESTADO DEL CUERPO<sup>53</sup>, como él mismo escribe con mayúsculas. Chacel remarca que "su obra es un efecto o acto de su eros sobre su mente precoz. (...) la importancia de su primera realidad, cuerpo, contacto, Senos, Morbideces sigue prevaleciendo como arquetipo la mujer...". Y en esa aspiración a la mujer, que fue su ideal, una pregunta ¿Cómo podremos verle, sintiéndole genuino progenitor de nuestro hoy, de nuestro mundo unisex?. Ramón inaugura una literatura y acción desde el cuerpo, una erótica del arte antes de que Susan Sontag clamara al final de su excelente artículo "Contra la interpretación" en 1964 que en lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte. "Ramón, inmune a todos los avatares, siguió prodigando su eros que confirma el abrazo de lo que es inseparable, siguió copulando con lo humano –no con la humanidad–" (Chacel, 1988, p. 27)

En la nueva oratoria que puso en marcha, Ramón realizó todo tipo de inventos y recursos, que más tarde serán empleados en la conferencia performativa actual. En primer lugar Ramón se cuestiona los principios de su propia *performance* en el corto *El Orador*, a través de otra *performance* en vivo para la presentación del Cineclub (proponiendo una metacción o una metaperformance). Este hecho de duplicar la obra, de darle una versión años más tarde será la tónica en las piezas escénicas y de danza que exploran obras de referencia. En segundo lugar Ramón preanticipa bases reduccionistas, jugando con la repetición y lo mínimo en la puesta de largo de *El*

---

<sup>52</sup> Ramón despliega una proclama contra las letras inmovilistas en "El concepto de nueva literatura" en el número 6 de la revista *Prometeo* (abril de 1909, p. 9) exclamando "No hay literatura ni un apasionamiento, ni una blasfemia, ni un equívoco, ni una impertinencia, ni un desmán. No hay en ella un ESTADO DEL CUERPO. Toda ella está hecha con un reposo, ético, lógico, canónico, insoportable. Como que desaparece el autor". Lo que nos remite años más tarde a la famosa idea de la "muerte del autor", revisada en términos positivos por Foucault y Barthes, en paralelo con la recuperación del cuerpo y lo sensorial defendido por Sontag, ejemplos en obras performativas pueden consultarse en Jones, A. (2011). *El cuerpo del artista*. London: Phaidon.

<sup>53</sup> Ortega y Gasset dirá en la *Deshumanización del Arte* (1925) "el cinematógrafo es por excelencia un arte corporal". A lo largo de los últimos años la expansión o *boom* del cuerpo, la política y la palabra viva se ha empezado a desarrollar internacionalmente, llegando a materializarse en muestras significativas a través de festivales, teatros alternativos o redes escénicas. En España podemos citar muestras clave como "PER/FORM", "Una Exposición Coreografiada", "Vogue, un caso de performance radical" todas ellas en el museo de Móstoles CA2M, y desde el MNCARS "+-1961 La Expansión de las Artes", así como en el MACBA de Barcelona "Idiorritmias".

*Orador* ante la audiencia, llevando el cuerpo al límite de su experiencia, permitiendo la improvisación en vivo. En tercer punto, el autor esgrime un manifiesto hablado en una suerte de oratoria confesional humorística, donde la autobiografía está implícita. El ministro y político al que alude lo es él mismo, sin ejercerlo en la vida real, pero siéndolo en su ficción, donde marcará direcciones, señalará caminos sin el poder fáctico para imponerlos.

Las formas metalingüísticas, metareferenciales, son comunes en el escritor, Ramón relata cómo en sus conferencias reflexionaba sobre la misma charla en tiempo real, caso igualmente cómico de desdoblamiento con su propio experimento hablado.

Muchos años después, al dar una conferencia sobre el humor, inicié una costumbre insólita, y es que el orador que habla e improvisa tome apuntes de los hallazgos que va haciendo en su conferencia.

Un bloc colosal y doce lápices me acompañaban en la acción y de vez en cuando de un modo sarcástico y cuchufletero me paraba, y haciendo que transcribía mis palabras, exclamaba: "¡Ah!, Esto lo apunto"

Pues bien, después me dijeron que a la salida habían oído que alguien decía "¡Habría vanidad! ¡Autoapuntar lo que se va diciendo! ¡Es inaguantable!

El humorista vive entre la contradicción de los opuestos, con una misión que ha de hermanar colores dispares, y tiene que aguantar la contradicción de los públicos que cobijan en su seno lo más humorístico de lo humorístico, que es el contraste de los contrarios, la yuxtaposición de los que han comprendido la burla y la de los que creen que la burla es macabra.

(Gómez de la Serna, AM. *Automoribundia*, p. 217)

En *Gravedad e importancia del humorismo* (1930, p. 389), Ramón ya señala que el secreto del arte nuevo estriba en su aparente seriedad, de sistema y rigor enfundado en estilo moderno, cuando en realidad es todo una burla, una broma, una ironía.

Un gran sigilo para callar que es humorismo necesita el humorismo de la poesía y del arte actuales. Nadie debe despertar la ingenuidad con que se presentan. Nadie debe decirlo. Necesita como la farsa escénica, que nada descubra la farsa, que todos entren en ella, y que se llegue a creer que se está ante una seriedad de la vida idéntica a sus otras seriedades.

Gómez de la Serna, R. *Revista de Occidente* (1930, p. 389)

En la combinación de tragedia y humor que se encuentra en la muerte, tema de una larga tradición en la literatura española véase Quevedo o Goya, el final de los días es visto por Ramón como ocasión para tomar partido por el humor redentorio, superador. Así en la charla que ofreció bajo título "El humorismo y la funeraria" dijo que el acto supremo hubiera sido suicidarse, como Fígaro, al que ve como humorista al apartarse así de la vida, pero nuestro escritor huyó fugitivo del público ese día y se disculpó con la frase "otra vez será" *ABC* (8 de junio de 1927). La performance más definitiva, la que no podría volver a repetirse sería esta, la de un suicida, pero a lo largo de la historia del arte de acción hemos visto (como en la famosa caída o *Salto al vacío* de Ives Klein en 1960) que la mayoría han sido, como en Ramón, trampantojos verbales.

*El Orador* es el único film que existe de Ramón Gómez de la Serna en el que elabora un monólogo o un "Solo" para la cámara al igual que un acto del lenguaje que hoy denominamos performativo<sup>54</sup>. En él actúa frente al objetivo mostrando sus dotes de conferenciante ideal, confesándonos su estética a base de imágenes y sonidos,

---

<sup>54</sup> Para indagar en el término "performativo" hoy utilizado sobreabundantemente, ver Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. El catálogo del CA2M ofrece cantidad de ejemplos al respecto *Per/Form. How to Do Things with/out] Words*. Madrid-Berlin: CA2M, Sternberg press.

descubriéndonos el arte de orar perfecto, al mismo tiempo que nos previene de su artimaña, su mentira. Según la definición de Pavis (2016, p. 29) "El conferencista es un *performer* virtuoso encargado de sembrar el desconcierto: tarea tan pedagógica como artística" argumento que nuestro escritor sigue a rajatabla.

Aunque Ramón no creara su intervención de *El Orador* en un contexto educativo, sí que tuvo para la presentación en el Cineclub, como ya hemos comentado, una función de explicador, pedagogo o docente, reduplicando su propia intervención en una exposición delante de la pantalla de proyección, como se plantean recientemente en los llamados *reenactments* (reactualizaciones de piezas escénicas o performances).

El discurso de Ramón puede leerse con una óptica actualizada de múltiples modos, tanto como una lección de estética en un contexto fuera del aula, una comunicación experimental, una dramatización surrealista, una poética declamación confesional, un acto sonoro improvisado, una conferencia performativa o clase demostrativa, una intervención teatralizada, o un ejercicio artístico de metaoratoria. De estos elementos implícitos en *El Orador* encontramos a lo largo de la historia de las artes escénicas piezas que continúan su estela, desarrollando una tipología de oralidad, cómica, política y estética, íntimamente asociada a la primera.

Como ya comentamos en el capítulo dedicado a sus conferencias, el catedrático inglés e hispanista Nigel Dennis observó las vinculaciones de Ramón con la reciente conferencia performativa<sup>55</sup>. De él se extraen muchas de las reflexiones que aquí recuperamos para seguir nuestro camino en busca del corto ramoniano. Junto a él, Miguel Molina Alarcón<sup>56</sup> nos ayuda a rastrear las pistas del arte sonoro español desde sus orígenes, ya que Ramón preconiza para nuestros días corrientes alternativas dentro de los estudios sonoros y conceptuales.

Se observa constantemente en la praxis contemporánea el uso de la oralidad, la palabra dirigida en voz alta, la interlocución con el auditorio por parte de los artistas, sea a través de sus propios cuerpos o a través de actores semiprofesionales, músicos o bailarines<sup>57</sup>. En ocasiones manteniendo o transformando el dispositivo clásico de lectura<sup>58</sup> en una reunión entre pocos que no precisa de grandes escenarios. Dentro de los espectáculos en vivo (sea en el campo de la danza, el cine ensayo o el concierto experimental), de manera cada vez más frecuente los artistas manifiestan literalmente ganas de hablar<sup>59</sup>. En sucesivas oleadas a lo largo del s. XX hasta la actualidad una verborrea frecuente con impulsos de canto y de ruidismo incontenido aparecen provocando distintos modos escénicos entrecruzados y modelos de escucha<sup>60</sup>. ¿Por qué?, ¿a qué se debe este resurgimiento de la palabra oral?.

---

<sup>55</sup> En su artículo aparecido en el libro *Agítese bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*, Juan de La Cuesta, Newport, Delaware, 2002, traducido por Juan Carlos Albert en el Boletín Ramón nº12 en 2006.

<sup>56</sup> Molina Alarcón, M., Martínez Ballester, J. J., Blas Payri., Tomas-Marquina, D., Gómez Haro, L., Terrones-Reigada, A...Rodríguez López, R. (2017). *¡CHUM, CHUM, PIM, PAM, PUM, OLE! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Weekend Proms.

<sup>57</sup> Como es el caso emblemático en España de Dora García, que se sirve de dramaturgias escritas de su imaginario literario para componer conferencias escénicas, pero ella no interviene de performer. Ocurre igual en Tino Sehgal, gran referencia internacional cuyas coreografías habladas o cantadas son pautadas por el artista, pero no interpretadas por él.

<sup>58</sup> En obras como la de Ivana Müller o Roger Bernat, el dispositivo de lectura es diseñado de manera que el espectador sea también intérprete de la obra, para ello se hace uso de la partitura escrita o de audioaparatos configurados para guiar al lector.

<sup>59</sup> Ver los estudios recientes Stahmer, A. (ed). (2012). *Parole #2: Phonic Skin / Phonetische Haut*. Berlin: Errant Bodies Press y Migone, C. (2005). *Sound Voice Perform*. Berlin: Errant Bodies Press.

<sup>60</sup> Ver Symonds, D. & Taylor, M. (eds). (2014). *Gestures of Music Theater*. Oxford University Press.

Jose A. Sánchez (1998) en un texto de título "El lenguaje oral y las artes escénicas", ratifica la irrupción oral que se incorpora a las disciplinas artísticas en apariencia más alejadas como la danza o la música.

(...) en numerosas propuestas de danza post-moderna es frecuente encontrar a bailarinas que hablan, del mismo modo que no es extraño que los poetas se lancen a hablar sin la protección de la página impresa y que los músicos interrumpen sus interpretaciones para dirigirse al público y contar algo. Lo que se cuenta puede ser un relato cotidiano, una anécdota, un fragmento biográfico, una cita de alguna lectura propia... Se trata, en cualquier caso, de ejercicios puros de oralidad.<sup>61</sup>

A través del último siglo se intensifica y prolonga la preocupación por encontrar en el arte un lugar de observación dirigido al lenguaje, al habla. En el texto *Elementos de Semiología*<sup>62</sup> Roland Barthes establecía una diferencia esencial entre la idea de lenguaje y la idea de habla. El primero vendría a ser social, código compartido y general que no se basa en ideas particulares, mientras que el segundo comprendería una manera de acción subjetiva, selectiva o individual sobre el primero. El habla sería la manera subjetiva de accionar una estructura general. El giro del lenguaje viene a ilustrar esas nuevas aproximaciones a través de Wittgenstein, los lingüistas estructurales y posestructurales. El arte se ha visto inmerso en la lógica revisión del funcionamiento de sus propios principios, y como metalenguaje autónomo ha hecho hincapié en sus fronteras, estudiando y probando sus confines e imposibilidades que amplían de forma paradójica y fecunda su libertad.

A lo largo de la modernidad líquida se hacían pertinentes por no decir necesarias nuevas formas de entender el trabajo artístico, desde lo inmaterial, desde lo relacional o desde lo efímero. Así se fusionaron géneros artísticos interrelacionados, porque justamente era en el intersticio donde emergían las fallas que podían provocar fugas y cortocircuitar patrones estandarizados. Los trabajos vocales, aurales u orales, afirman el desbordamiento del arte hacia lo interdisciplinar que teorizan Lucy Lippard en el campo expandido o Dick Higgins desde lo intermedial, poniendo de relieve nuevas funciones de lo sensorial (percepciones negativas, invisibles, reducidas) en donde se amplía el rango de la reflexión, del gusto y de la sensibilidad.

Las prácticas venidas del campo de la *performance* que agrupó en su seno el minimalismo, el arte conceptual y las prácticas neodadá o expresionistas dándoles una nueva configuración en la segunda modernidad, suponen hoy en día más que un retorno nostálgico, una continuación de ideales y procederes transformados por las generaciones actuales, en lo que se podría denominar como minimalismo posdramático, en una escénica contemporánea en continuo proceso de mutación. El teórico Hans-Thies Lehmann escribía en 2010, en un nuevo prólogo de su libro referente *Teatro Posdramático* (1999), que los paradigmas estéticos apuntaban progresivamente hacia "el renovado interés en el espacio y la dimensión auditiva del teatro en general: la voz, el sonido, la palabra hablada; la recuperada fascinación por la ópera o la continua referencia a la tragedia clásica"<sup>63</sup>.

En la praxis artística contemporánea se esgrimen diferentes formas de subrayar la oralidad como estrategia metodológica y compositiva de la obra, haciendo uso del

---

<sup>61</sup> Disponible en <https://blog.uclm.es/joseasanchez/1998/01/26/el-lenguaje-oral-y-las-artes-escenicas-1998/>. Jose A. Sánchez es uno de los teóricos que mejor ha sabido reflexionar sobre la dramaturgia contemporánea, acercándonos un teatro del presente.

<sup>62</sup> Ver online [https://monoskop.org/images/2/24/Barthes\\_Roland\\_Elementos\\_de\\_semiolog%C3%ADa\\_1971.pdf](https://monoskop.org/images/2/24/Barthes_Roland_Elementos_de_semiolog%C3%ADa_1971.pdf)

<sup>63</sup> Traducido en *Repensar la dramaturgia. Errancia y Transformación* (2010). Murcia: CENDEAC, Centro Párraga.

*reenactment* (reposición o reactuación de otra performance o evento), el comentario (discurso paralelo) o el arreglo (modificación del material original). En las obras de metaoratoria<sup>64</sup> que analizamos a continuación se cuestiona algún signo presente en el dispositivo de producción del habla, utilizando la apropiación "indebida" del lenguaje, de la traducción<sup>65</sup>, del relato inventariado, etc. Las operaciones estarán encaminadas a la deconstrucción del discurso (a través de otros discursos), desde la crítica a la performance (a través de otra performance) o desde la oposición a la lógica argumental (a través del silencio u otros gestos tanto de sustracción como acumulativos o reiterativos). La mayoría de estas acciones poseen un carácter alegórico donde se personifica una determinada actitud de "hacer memoria", reconstruyendo un pasado efímero. Muchas de ellas son formas de creación de la historia individual o colectiva compuestas con piezas fragmentadas y reensambladas.

En *Conferencia Performativa*<sup>66</sup>, exposición comisariada por Manuel Oliveira en el museo de arte contemporáneo de León, MUSAC (2013), se mostraron casos donde la oratoria en su replanteamiento como conferencia es el núcleo de investigación. Según la hoja de sala, la conferencia performativa "usualmente suele ser una práctica experimental e híbrida que quiere ir más allá de formatos codificados como la instalación, la performance, el happening y por ello asume un carácter promiscuo, heterogéneo y hasta bastardo". La conferencia-performance sirve de herramienta crítica para replantear el papel del orador, del locutor, profesor o político así como para estudiar las formas específicas en las que se circunscribe cierto tipo de declamación (véase sermón, lenguaje publicitario, radiofónico, televisivo), desde diferentes intenciones y conformación del habla en diálogo, monólogo o coro. Los efectos cómicos se derivan del virtuosismo clásico e incluso científico mezclado con toques dramáticos imprevistos. La ambigüedad entre lo serio y lo irónico, lo mostrado y lo representado, lo lógico y lo absurdo son claves en este tipo de obras.

La conferencia espectáculo anuncia e introduce el ritual de la presentación verbal, para, rápidamente, desviarse hacia una historia inventada y acciones inesperadas. La falsa conferencia se convierte en un verdadero espectáculo, donde las explicaciones son reemplazadas por demostraciones de actuación. El placer de jugar (jeu) reemplaza la seriedad del estudio.  
(Pavis, 2016, p. 29)

Entender el discurso como acto y como posicionamiento ideológico va a ser en manos de los artistas una potente arma arrojada. En el caso de Tania Bruguera deja esta responsabilidad a la audiencia, ofreciéndola un podio vacío para que se exprese durante 1 minuto en su obra *El susurro de Tatlin* (2009)<sup>67</sup>. De otro modo el artista

---

<sup>64</sup> En la entrada "Autorreflexividad" del diccionario de performance (Pavis, 2016, p. 23) se menciona el carácter estructural y no anecdótico que las formas de metaficción han adquirido en la estética posmoderna y posdramática.

<sup>65</sup> En este sentido es singular la pieza de Romain Teule *Legende* (2019), explorando las diferentes relaciones entre palabras sinónimas y su traducción a otras lenguas, en la conferencia performativa se investiga la malinterpretación fonética que genera el desplazamiento entre vocablos hablados, en un discurso que poco a poco va mezclándose por sonidos vecinos entre sí, conocidos e irreconocibles según el público entienda un código que por momentos corresponde a un lenguaje y por momentos no. La obra se presentó en el Teatro de la Abadía de Madrid dentro de la última edición del BEFestival 2019.

<sup>66</sup> Esta exposición fue una de las primeras en España que mostraron con carácter general y pormenorizado una genealogía de la *Conferencia Performance* como formato artístico. Los materiales audiovisuales extraídos de la muestra pueden consultarse online <http://conferenciaperformativa.org/category/multimedia/video/>. Añadir como referencias el catálogo de *Lecture Performance* (2009) y el artículo "Art of conversation" de Szewczyk, M. (2009). Para ahondar en este género se puede consultar el manual *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (2015). Madrid: Brumaria, y los catálogos *In-Presentable 2008-2012* (2015). Barcelona: LCE, Genèric, *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*. Madrid-Berlin: CA2M, Sternberg press, así como el mencionado Oliveira, M. (2015). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Madrid: This Side Up.

<sup>67</sup> Ver <https://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>

Marco Godoy realizará en el ejercicio de memoria *Reenactment of a farewell*<sup>68</sup> una duplicación de la famosa y emotiva misiva radifónica de Salvador Allende antes de su muerte, volviendo a producir el audio, esta vez traducido a inglés, para mayor difusión de las últimas palabras del dirigente chileno.

Quien posee la voz principal, el profesor o maestro (pero también en una comparecencia política), va a estar rodeado de los elementos que magnifican su posición privilegiada: podium, vaso de agua, papel, boli, mesa, micro, pinturas de fondo o banderas... objetos que serán abordados recurrentemente como elementos protagonistas en las conferencias-*performances*.

En la oratoria experimental, la presencia del artista como soporte de la obra traspasará la idea de producción con un fin material. En 1970, el artista Ian Wilson va a dar un paso significativo en la desmaterialización del objeto artístico llevando al extremo la idea de comunicación y eligiendo el formato discursivo como concreción de sus trabajos, bautizando su actividad como *Spoken Art* o arte hablado<sup>69</sup>. En España el escenario minimalista heredero del arte conceptual integrado en la conferencia *performance*, ha sido protagonizado por Los Torreznos<sup>70</sup> de forma contundente. Jaime Vallauré y Rafael Lamata han patentado un nuevo modelo oratorio basado en una situación corporal ligada a la duración del cuerpo en piezas conversacionales, gracias a ejercicios reducidos, donde la constancia y el aguante son elementos capitales. La ortodoxia de Los Torreznos se rige por normativa estricta, sustracción de elementos en escena, aplicando el ramonismo de la conferencia a base de acentuar algunas operaciones de la cotidianidad, llevándolas hasta el absurdo.

El testimonio estético que produce este tipo de eventos será un archivo documental en formato video, fotográfico o en audio, único vestigio material del acontecimiento. Aunque en algunas ocasiones la resistencia del artista a fijar, cosificar y retener la imagen suscitará controversia, hoy en día la mayoría de los artistas reúnen y comercializan sus piezas a través del formato audiovisual, como sucedió ya en su día con la filmación de *El Orador*, cuya concepción fue desde el inicio documental, para ser comercializada y proyectada allende nuestras fronteras.

Al principio del movimiento performativo, a comienzo de los años '60, la reacción adversa hacia cualquier nombre que estandarizara el ejercicio artístico de la *performance* tuvo un ataque directo por parte de los propios artistas que la profesaban. Vito Acconci mostró su malestar en denominar *performances*<sup>71</sup> a sus trabajos y diferentes artistas reconocidos como "performers" lo han rechazado igualmente. Es pues una tendencia propia de este estilo el intento huidizo de ir en contra de la representación y de la cosificación.

---

<sup>68</sup> Ver <https://marcogodoy.com/Reenactmen-of-a-farewell>

<sup>69</sup> Corriente a la que se ha sumado de forma divergente en los últimos años el *Spoken Word* o la *Oral Poetry*.

<sup>70</sup> Ver *Los Torreznos. Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* (2014). Madrid: CA2M, Comunidad de Madrid.

<sup>71</sup> Según Acconci "odiábamos la palabra performance, no queríamos llamar a lo que hacemos performance..."

<http://domusartium2002.com/es/EXPOSICION/#nolollamesperformance>. Recordamos a Valcárcel Medina en una entrevista realizada por Manuel de Oliveira en la que mostraba su escepticismo y sorna cada vez que le mencionaba como *performer*. Ver la entrevista completa en: <https://vimeo.com/99293097>

En el caso de la conferencia *Solo una vez* (2013) Isidoro Valcárcel Medina<sup>72</sup> trató de esquivar los posibles residuos materiales audiovisuales que generara o propiciara su aparición. Impidió que se grabara el evento para que solo fuera testigo el público asistente, favoreciendo el relato y la memoria individual, incorporando el tiempo necesario para la transmisión como proceso vivencial del momento "único" u original. Valcárcel lee su conferencia (con un guión previo que la mayoría de las veces tiene escrito), pero contrariamente a la idea de conservación, intenta no dejar un soporte material de la misma. En la performance *Solo un vez*, el artista ofrecía una conferencia invisible, secreta e imposible de alcanzar por un público que no fuera asistente en el día, la fecha y la hora del programa. La particularidad de esta obra consiste en conservar la literalidad del género de la *performance*, efímero. Las piezas no se registran más que con fotografías que constatan su realidad, por lo que su existencia es contingente y secreta, ya que, según palabras del autor "quien la oye la oye y quien no la pilló no la pilló"<sup>73</sup>.

Con una estrategia igual de volátil pero esta vez registrada por videocámaras, Ceal Floyer presentó ante el público la conferencia *Nail Biting Performance*<sup>74</sup> en una rueda de prensa con ocasión de la Documenta (d13) de Kassel (6 de junio de 2012). En primera instancia vemos a la artista sola ante los fotógrafos iluminada con un foco y con un micrófono, Ceal observa a los periodistas con una expresión austada. A continuación comienza a morderse las uñas, primero una y luego continúa con el resto de la mano mientras clava fija la mirada en los presentes. El tiempo de nervios de la ponente, que no llega a hablar, se convierte finalmente en el propio tiempo de la *performance*. El público no obtiene ninguna declaración más que el sonido del chasquido de sus uñas amplificado por los altavoces, repetido sistemáticamente durante al menos 1 min 20sg. La negación de la conferencia se traduce en el cineasta Norman McLaren *Opening Speech* (1960)<sup>75</sup>, en un micrófono animista que realiza los movimientos más inverosímiles cobrando vida propia, para que el orador no pueda exclamar su discurso. En otro extremo, las conferencias vacías, paralizadas o sin palabras se han experimentado en artistas sonoros herederos de Cage como el grupo Fluxus, Zaj o de la estética conceptual como Mattin.

Dentro de los artistas conferenciantes históricos son ejemplos clave La Monte Young, Walter de María, Dan Graham, Joseph Beuys, Henry Flynt o John Baldessari. Andrea Fraser, Chiara Fumai o Hito Steyerl son las figuras femeninas que se abrieron paso más adelante, pues esta praxis privilegió una vez más la presencia masculina. En este sentido es interesante recuperar una pieza sonora como la de Josexu Dávila titulada *Anonymous Woman*<sup>76</sup>, se trata del discurso de una mujer que ofrecía regularmente una conferencia magistral asomada al patio interior de su corrala en el madrileño barrio de Lavapiés. Allí la mujer anónima "espetaba a diario desde su ventana para recriminar e iluminar al mundo. Tras 9 años de discursos diarios, a mediados de septiembre de

---

<sup>72</sup> Valcárcel Medina ha practicado el arte de la conferencia durante su larga trayectoria desde 1983 mostrando sus piezas escénicas tanto en entornos teatrales, museísticos como de danza en conjunto con Bulegoa Z/B. Ver *Isidoro Valcárcel Medina. Dobleces de autor* (2013). Madrid: sin isbn.

<sup>73</sup> El trato que ha tenido el museo y el artista (siempre en esa tensión - fricción entre la fijación y la evanescencia), les ha hecho negociar la acción en un punto intermedio. Aún así la paradoja está servida, ya que aunque el artista no puede ser grabado sí que está siendo retransmitido en *streaming* (en directo por internet) con lo que cualquier hábil internauta podría capturar y archivar su ponencia. Lo que el museo traslada de ese acto y muestra en la exposición es la fotografía de un cubo de basura con las hojas de la conferencia hechas un burruño dentro.

<sup>74</sup> La pieza está documentada en el siguiente link; <http://www.art-in-berlin.de/incbmeldvideo.php?id=2470>

<sup>75</sup> Ver <https://www.youtube.com/watch?v=QJuoOzErHZM>

<sup>76</sup> El proyecto para difundir el mensaje de una mujer anónima puede consultarse en la web del artista: <http://www.josechudavila.com/josechudavila/anonymouswoman/general2.html>



2009 dejó de salir la Señora a su ventana". El artista grabó diariamente durante este tiempo a su vecina hablando sola, y con el material compuso una pieza sonora que ha ido difundiendo amplificadas en diferentes países y espacios decontextualizados, como cementerios, monumentos públicos, plazas etc.

En la escénica contemporánea, la palabra oral liberada de los textos clásicos, refunda el texto confesional y autobiográfico. Al igual que Ramón en su deseo de sinceridad, la dramaturga Angélica Liddell buscará un lugar de trascendencia y belleza, a través de una voz desgarrada que emite con efecto performativo. En todas sus obras Angélica reserva un espacio de monólogo e intimidad ante el público, y aún cuando el discurso sea previamente escrito reflejará el mismo instante sagrado, fragmentado y herido. Liddell encarna el deseo de espiritualidad trágica, redimida en un acto de sacrificio poético y de exposición personal<sup>77</sup>. Angélica González (su verdadero nombre) parece tomarle la palabra a Gómez de la Serna cuando el escritor define a las "declamadoras".

Para los doctores de la realidad espiritual es un caso que estudiar el de estas mujeres, cuyo corazón palpita con ritmo más desgarrador que los demás corazones y en la que hay una heroicidad de lanzamiento que no suele abundar en las demás mujeres.

Las declamadoras serán desgraciadas o felices en forma abismal y sus manos agarrarán al que se las quiera escapar con agarramiento trágico.

El pelo en ráfagas vuela detrás de sus rostros pálidos, demacrados, comidos por dentro por el fósforo de los versos.

*Diario de la Marina* (22 de enero de 1928)

Un caso de empoderamiento y apropiación lo propone la artista Sharon Hayes en su exposición "Habla" para el Museo Reina Sofía. Hayes presentó en el 2007 una performance de título *Everything Else Has Failed! Don't You Think It's Time for Love?*<sup>78</sup>. La joven situada en una calle de Nueva York con un *set* de megafonía básica pronuncia un discurso que es filmado por una cámara estática frente a ella. Se trata de una confesión en forma de carta de amor a una ex amante, una conferencia performativa en el espacio público. En el texto que la artista ha aprendido de memoria se conjugan fragmentos de Oscar Wilde en su libro *De Profundis* con declaraciones sobre la guerra, alusiones al *hit parade* y otros temas sociales.

En la mezcla entre privado y público-expositivo Hayes dirige un discurso comprometido reflejo de su experiencia de vida, en un supuesto momento de confesión autobiográfica que no es tal, al apropiarse de textos ajenos y recitarlos como un manifiesto político. La teatralidad yace sumergida en la aparente sinceridad y naturalidad de la escena, lanzada como una expresión libre y directa. La pieza puede leerse como un falso prototipo autobiográfico declamado, en un texto de amor *ready-*

---

<sup>77</sup> Desde Antonin Artaud en la historia de los oradores de escena antiteatrales vemos que la recuperación de la palabra se hace como una única acción de socorro. Es la palabra apasionada que necesita expresar su existencia a modo de grito inhumano. En algunos trabajos de inusual belleza estética y sonora aunados con el compromiso ético, como el *Go Down, Moses* (2014) de Romeo Castelluci, vemos aparecer al final de la representación la palabra SOS, en manos de una tribu primigenia.

<sup>78</sup> Durante el 2012 el Museo Reina Sofía en Madrid dedicó una exposición a la artista con el título *Habla*; <http://www.museoreinasofia.es/en/exhibitions/sharon-hayes-habla>. Según se describe en la web, cuando buscaba un título en español (lengua que ella no habla) para su exposición en el MNCARS, Hayes recurrió al Curso de lingüística general de Ferdinand de Saussure, un texto que ha influido en su pensamiento, junto con publicaciones de otros teóricos culturales más recientes, como Eve Kosofsky Sedgwick y Judith Butler. El equivalente más preciso del término *parole* utilizado por Saussure parece ser "habla", que a Hayes le gusta no sólo porque designa una capacidad o aptitud inherente a cada individuo —la viva plasmación del sistema lingüístico por oposición a la *langue*, la "lengua", que es el sistema en sí— sino porque el "habla" alude también a la comunicación como modo de permanecer en contacto, lo que conlleva un sentido de colectividad. Y además, "habla" posee un sentido imperativo. El interés de Hayes por esta palabra, debido a sus matizados niveles de significado, es un reflejo de su exigente y sagaz compromiso con la naturaleza performativa del lenguaje en su infinidad de formas y funciones.

*made* que la artista reproduce con efectismo. En su aparición solitaria y emocional delante de los transeuntes que en ese momento pasan, Hayes habla a una persona que no está ya en su vida, en un cuadro que asemeja una escena mezcla de película melodramática y de *miting* partidista. La pieza de Sharon Hayes se presenta como una exaltación de romanticismo postmoderno recuperando lo emocional y lo personal en medio de la manifestación crítica. En esta práctica, la actuación de la palabra vuelta de nuevo discurso, resignificado por el contexto, permite crear dramaturgias de lo real, nuevas formas de insertar lo individual en la esfera política. Para Hayes la ambigüedad del papel del performer que toma la palabra ajena incorporándola como suya le interesa en cuanto ella misma se interpreta como un altavoz de actos del lenguaje<sup>79</sup>. “Hace varios años que me interesa descubrir de qué manera la performance permite que el intérprete haga y al mismo tiempo no haga lo que parece que hace (...) A menudo, para mí, esta forma de hacer y no hacer ocurre a través de la ejecución de cierto tipo de traducción oral: se parte de un acto de habla emitido en un determinado momento de tiempo y se recita o se repite en un momento diferente”<sup>80</sup>.

En múltiples ejemplos de exposiciones recientes se desarrolla la misma idea de oralidad, sonido, inmaterialidad y cuerpo<sup>81</sup>, poniendo en juego formatos experimentales. Una constante común va a ser el uso de un humor que dirige su mirada descreída a los formatos de presentación de contenidos. Con insistente pertinencia se detecta la puesta en entredicho de la función arquitectónica y social de la universidad, del teatro, del museo, y de todas las estructuras públicas de la metrópolis (incluyendo la calle o la plaza). En las piezas orales se encuentran ejemplificadas diferentes parodias de la misma praxis de la performance, del espacio pedagógico, del circuito mediático o del contexto de exposición, con obras que se travisten para lograr mayor impacto subvirtiendo los géneros mismos, camufladas de charla informal, declaración, mitin, como clase o noticiario, evidenciando un tipo de creación mixta inclasificable entre la exposición, el discurso político, el análisis académico y la ruptura de todos ellos.

El ámbito fronterizo y en ocasiones intercambiable entre la pedagogía y la dramatización es el fino hilo que Selina Blasco analiza en su artículo "Mantener las formas. La academia en y desde las prácticas artísticas"<sup>82</sup>. Sonido, lección, voz y clase siempre de la mano en un aire de autoparodia que se refleja en ciertas obras que podríamos llamar, haciendo mal la traducción: "lecciones" performativas (*performances lectures*). Estas piezas hacen un guiño a la ponencia y satirizan el contexto universitario. Las lecciones desconfían de la aparente neutralidad y objetividad científica de la clase. Así los artistas se apropian de los útiles escénicos que tanto estudiantes, investigadores y profesores practican con asiduidad (véanse las presentaciones y *posters* dentro de las numerosísimas jornadas de estudio, seminarios, congresos o coloquios que se organizan asiduamente) ya que éstos no dejan de tener implícitos dispositivos teatrales.

---

<sup>79</sup> Ver Searle, J. (2017). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.

<sup>80</sup> Hayes, S. (2009). *Kunstmuseum St. Gallen/Gotesborgs Konsthall*, Kehrer Verlag, Heidelberg.

<sup>81</sup> Ver los libros Labelle, B., Migone, C. (2001). *Writing Aloud: The Sonics of Language*. Berlin: Errant Bodies, y Migone, C. (2005). *Sound Voice Perform*. Berlin: Errant Bodies Press.

<sup>82</sup> Blasco, S. (ed.) . (2013). *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*. Madrid: Ediciones Asimétricas. Selina, profesora titular del departamento de historia del arte en la Facultad de BBAA de Madrid UCM, ha realizado una labor doble de enseñante y de conferenciante artista difuminando las barreras.

On remarquera que chacune de ces performances ou stratégies artistiques traduit une situation de crise: clôture de l'avant-garde, relation à l'institution, dédoublement de l'artiste en professeur. Assurément la place prise aujourd'hui par la conférence dans le champ de l'art contemporain, la manière dont le film est parfois performé sous la forme d'un simple énoncé, la dissociation ironique des éléments du discours esthétique, le renversement de la séance, sont les signes d'un âge critique (ou d'un «tournant éducatif») du cinéma contemporain qui nous invitent à considérer la conférence comme un paradigme dans l'histoire (au futur antérieur) du cinéma élargi. Le cinéma est entré dans son âge ventriloque.

Bullot, E. *La conférence comme film* (2012)

Si el cine, proclama Bullot (2012), ha entrado con la conferencia performativa en la era de la ventriloquía, encontramos numerosas ocasiones, a parte de la mencionada puesta en escena de *El Orador*, donde Ramón convoca la figura del imitador de voces. Es así en el cuento de humor negro titulado "El Testamento", donde en los últimos momentos de una anciana en su lecho, los sobrinos buscan un experto ventríloco para que revoque el testamento de la moribunda.

– En el Teatro Nuevo trabaja Edmanuel, el ventríloco que me hace a mí más gracia– dijo el más tonto, el de nariz de ventanas muy abiertas.

– Bueno, pues voy a buscarle –dijo el de la barba canosa–, y vosotros buscad un notario, el más serio de todos, a don Sabas... urgentemente para renovar un testamento...

El cuarto de la plancha quedó vacío y con la luz encendida.

Hubo un rato de tregua en casa.

Al poco rato sonó el timbre. El sobrino de la barba canosa había logrado convencer al ventríloco y entraba con él. Lo llevó directamente a la alcoba de la moribunda y lo colocó en un rincón disimulado. "Que se proyecten bien las palabras en su boca...Va usted a realizar el trabajo más complicado de su vida" –le dijo al oído.

Poco después llamó el notario de barbas mesiánicas. Le pusieron la mesita al lado de la cama, y, como siempre, el cuadro del testamento era el de Isabel la Católica por Rosales.

La mujer de ojos entornados parecía hablar, porque al oír que otra voz se mezclaba al silencio de su boca quería ella desmentirla y eso le había remover los labios. Tan bien lo hacía el ventríloco, que parecía realmente dictar con voz agónica el testamento a favor de sus sobrinos, los de barbas negras.

El ventríloco ni siquiera movía los enormes bigotes que tapaban el agujero de su boca, por donde de vez en cuando tomaba el aire el órgano de su estómago. El ombligo hablaba bien.

La moribunda, ante tan extraña farsa, hizo un esfuerzo supremo y miró al ventríloco, porque ella sentía como un soplo que la guió hacia el sitio de donde la insuflaban las palabras. El ventríloco guardó un momento silencio, impresionado por aquella mirada.

Entonces la moribunda intentó incorporarse, agarrándose a los columpios del aire, y después se cayó hacia atrás muerta. El testamento estaba variado. (...)

Gómez de la Serna, R. *Disparates* (1921)

En el año 1964 Robert Morris crea la pieza *21.3*<sup>83</sup>, ironizando sobre el estilo oratorio y la demostración didáctica académica, utilizando para ello un truco pantomímico de ventriloquía. El título parece corresponder con el tiempo del discurso que Erwin Panofsky, eminente historiador del arte, emitió en directo durante poco más de veinte minutos de charla. Robert Morris recreó la misma conferencia-ensayo de Panofsky, titulada *Iconography and Iconology* de 1939, pregrabada esta vez en casete y vuelta a leer por Morris en directo. En el comienzo del texto el artista lee el siguiente enunciado del historiador: "Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su

---

<sup>83</sup> Según Bullot (2012), Morris acababa de ser nombrado profesor en el Hunter College, lo que denota una ironía con respecto a su propia posición de enseñante. En 1968 el también profesor Hollis Frampton presenta en la misma universidad la conferencia *A Lecture*, con la voz de Michael Snow registrada dictando acciones al proyccionista, el artista, que sigue las órdenes de Snow desde la cabina.

forma. Intentemos, pues, definir la diferencia entre contenido temático o significado, por una parte y forma por la otra".

Treinta años más tarde al discurso original de Panofsky, la intervención de Morris reproduce al eminente profesor al pie de la letra, no solo formalmente sino semánticamente, ya que su performance ejemplifica la difracción que el autor quería explicar entre ambos conceptos de forma-contenido. La voz de Morris fue emitida mientras él sincronizaba los gestos y labios que copiaba cual ventrílocuo del maestro. Haciendo uso del efecto *play-back*, Morris representaba el discurso mientras la megafonía sonaba, pero en un determinado momento el plano visual se desencaja con respecto al sonoro, y mientras se reproducía su voz, Morris cogía un vaso de agua o descansaba en silencio. En contraste con la noción de percepción en Panofsky que emergía de un significado claro preestablecido por convención, el choque de las voces reduplicadas y los lapsus intencionales en la sincronización hacían frustrar la lógica semántica en el espectador. La acción pautada de Morris, como ha señalado Maurice Berger<sup>84</sup>, creaba una falla entre los diferentes sujetos protagonistas de la *performance*. Esta acción ha sido estudiada desde una óptica conceptual señalando las complejas relaciones entre imagen-sonido y forma-contenido en la filosofía de la percepción. Pero también urge leerla desde una óptica humorística, ya que lo que viene a mostrar es el rictus desarticulado de una expectativa, la del alumno ante una sesión que supone modélica y un ponente que, como un títere, no piensa por sí mismo sino que sigue las consignas de un texto preestablecido. De igual modo parece que Ramón disloca el contenido de su discurso con el propio gesto que lo produce, disociándolos. En *El Orador* se propone una disyuntiva paralela a la de Morris, pero esta vez es el cuerpo del escritor el que se mantendrá fiel al formato original del político mientras la proclama cambiará su discurso, señalando su propia mentira.

En 1993, la cineasta francesa afincada en EEUU, Babette Mangolte, grabó de nuevo la performance *21.3* en el estudio de televisión del Hunter College de Nueva York. Recuperando así cuatro acciones de Morris para film ya que no se tenían más vestigios de ellas sino por fotos. Para la nueva pieza vamos a encontrar las imágenes de nuevo "redobladas" o duplicadas de Robert Morris, esta vez en el cuerpo de Michael Stella quien hace simultáneamente el papel de conferenciante, del artista y del historiador.

Si en *El Orador* Ramón da una clase de estética a su invisible público, Joseph Beuys, el artista profesor por excelencia, nos lega una de las más simbólicas y conocidas conferencias dirigidas a un espectador especial. Si atendemos su famosa performance *Cómo explicar arte a una liebre muerta*, realizada en 1965 en la Galería Alfred Schmela de Düsseldorf, vemos que se trata de una clase de performance sobre arte, esta vez ritualizada. El artista cumplió un protocolo de actuación primero al forrar de fieltro (su material fetiche) la silla y la plantilla de su zapato, después anudando a una placa de hierro sus zapatos y por último recubriendo su cara de miel y placas doradas. El discurso a la liebre no era tal, sino un simulacro susurrado de tres horas que iba conjugando con otras acciones, acariciando con las patas de la liebre la superficie de

---

<sup>84</sup> Berger, M. (1994). "Wayward Landscapes" en *Robert Morris The Mind /Body Problem*. NY: Guggenheim Museum. Donde leemos "In this strange theater, in which even the most benign instant of spontaneity was eschewed, the content of Panofsky's argument about the cultural codes that define the tipping of a hat, was confused by the histrionic clash of dissonant sounds and overwrought actions. In this sea of dislocations and miscues any sense of incoherent personhood was lost is well: although Morris remained resolutely at the center of his performance, the viewer could not maintain a consistent connection with either an autobiographical "I" (the artist), a recreated "he" (the art historian), or even with a stable "you".

los cuadros mientras paseaba por la galería. Una vez que acabó la peregrinación se sentó frente al público para continuar su peculiar diálogo inaudible al oído del animal muerto. El propio Beuys lo cuenta de esta manera "Le explicaba los cuadros, porque no me gusta explicárselos a la gente. Una liebre entiende mejor que muchos seres humanos con su testarudo racionalismo. Le decía que solamente debía contemplar los cuadros para comprender lo que hay verdaderamente importante en ellos. Seguramente la liebre sabe orientarse mejor que el hombre"<sup>85</sup>.

En John Cage se encuentra otra referencia histórica fundamental aportando para sus charlas habladas una composición musical rigurosamente azarosa. Sus conferencias son reflexiones libres sin aparente conexión entre lo que dice por un lado y hace por otro (hechos visuales, aurales y verbales desconectados), permitiendo la simultaneidad de acontecimientos. Prescindiendo de las notas de la partitura y sustituyendo a estas con palabras, Cage compuso desde 1949 discursos hablados con carácter de concierto (sus guiones escritos funcionan a modo de música para ser leída en directo). Durante nueve años Cage desarrolló este modelo de arte basado en un guión verbal que él mismo interpretaba leyéndolo en directo sustituyendo un instrumento como podría ser el piano, por su voz. El ejercicio de la lectura en voz alta como un método de recreación musical se inauguró con la pieza *Lecture on Nothing* (1950), una "conferencia demostrativa" según palabras del propio autor, ya que el fin que tenía era ilustrar su método compositivo. El *horror vacui* de hablar sobre nada se transforma en un decir continuado, pronunciando vocales y sílabas con una cierta cadencia pero sin forma rítmica, llenando así todo el tiempo de la conferencia. Una década más tarde aparece el libro *Silence* (Wesleyan University Press, 1961) reuniendo gran parte de sus charlas públicas y escritos. En el título, la alusión al silencio se traduce a nota irónica con respecto a las charlas interminables que acaban vaciándose de sentido, por aburridas, pero también es un ejercicio de aceptación hacia aquello que puede ir surgiendo en el transcurso de una reflexión. "No tengo nada que decir y lo estoy diciendo y eso es poesía como la que necesito Este espacio de tiempo está organizado No hay que temer a estos silencios podemos amarlos... Nada más que nada puede decirse". El teórico del arte sonoro Brandon Labelle (2010) hará un intervención sobre el guión de Cage convirtiendo la lectura del texto a una pieza sonora leída por un invidente<sup>86</sup>. Las reposiciones que se llevan a cabo de obras fundamentales como pueden ser *Lecture on Nothing* de John Cage por artistas contemporáneos (véase Eszter Salamon *Dancing for Nothing*) son interesantes en este sentido pues permiten generar nuevos materiales a partir de obras aparentemente fijas, míticas e históricamente intocables. Esta tendencia a la hora de revisar un género aparentemente inmutable como la performance hablada, lo preconiza Ramón con su propia película, doblándola sonora y gestualmente dos veces.

Un siglo después, las prácticas contemporáneas siguen al pie de la letra esta revisión y reactualización con nuevas estrategias. Así lo analizaba y pone en práctica como artista y comisaria Isabel de Naverán.

El recurso a la reconstrucción de piezas del pasado reciente, iniciado por numerosos artistas y promovido fervientemente por las instituciones, es enriquecedor en cuanto a que pone de manifiesto los aspectos sociales y artísticos que marcaron una época determinada y que difieren de las situaciones actuales. (Naverán, 2010).

---

<sup>85</sup> Schneede, U M. (1969). *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Frankfurt: Gerd Hatje Verlag, p. 103

<sup>86</sup> Ver la sinopsis y escuchar el audio en: [https://www.brandonlabelle.net/lecture\\_on\\_nothing.html](https://www.brandonlabelle.net/lecture_on_nothing.html)

Como no puede haber una duplicación exacta, las nuevas piezas presentan similitudes y aportaciones nuevas que rescatan elementos inatendidos que dialogan con los antiguos de forma superpuesta, haciendo de la réplica "infidel" una fuente a favor y no en contra del material primitivo "Pero reconstruir una pieza no implica necesariamente una reposición fiel del original", nos recuerda Naverán: "En efecto, este tipo de actitudes corren el riesgo de mitificar los trabajos por el simple hecho de pertenecer a un pasado irrecuperable. Lejos de adoptar actitudes nostálgicas, las propuestas más interesantes utilizan el pasado para reflexionar sobre el presente" (2010, p. 5). De hecho la misma investigadora reduplicó la "defensa" de su tesis fuera de los habituales tribunales universitarios. *Lectura de tesis*<sup>87</sup> es una acción llevada a cabo en los espacios de Azala, Living Room Festival y La Porta (2010-2011), donde varios amigos y performers convocados por ella volvieron sobre el texto doctoral en diferentes lecturas sacadas de su contexto académico.

La exposición que de forma acertada en 2010 y 2011 puso manos a la obra en la tarea de reestrenar performances históricas fue *Reformance*<sup>88</sup>, un festival de "performance reciclada", atreviéndose a recuperar obras del pasado vueltas a producir en España. Tuvo lugar en el CA2M Museo de Arte Contemporáneo de Móstoles, mostrando una mirada renovada para piezas que, o habíamos visto siempre en blanco y negro, o no habíamos entendido nunca cómo se desarrollaron y resolvieron.

El museo Reina Sofía respondió de una manera inmediata en 2011 reponiendo las piezas efímeras de una de las artistas más reconocidas de danza minimalista y conceptual de los años '60, Simone Forty<sup>89</sup>. La programación del museo convino una decisión histórica: volver a reponer sus piezas en las salas del museo interpretadas por bailarines semiprofesionales españoles, tomando el repertorio antológico de la escuela Judson Dance Theater de Nueva York. Esta misma operación de reactualización de un material performativo se puso en marcha con la exposición *Segunda Vez* (2018), la retrospectiva de la artista conceptual Dora García<sup>90</sup> en la que se restauraban gran parte de las coreografías habladas de su trayectoria.

Un ejemplo de atención a la supervivencia y prolongación del arte performativo se encuentra en la obra de Daniel Silvo. En un reciente trabajo sobre conservación de la memoria y la historia del arte, el artista ha creado un videoensayo de ciencia-ficción sobre la posible destrucción del planeta y el descubrimiento de objetos de arte en el futuro: ¿cómo serán traducidos, comprendidos, cuando falte información sobre ellos?. Este y otros interrogantes se plantea en el video *Dust/Polvo* donde entierra a conciencia obras de artistas de prestigio, previo permiso, llevando cada objeto a un lugar alejado del mundo como es el desierto de la frontera Mexicana con EEUU. En

---

<sup>87</sup> La tesis titulada "Tiempo cinematográfico en la escena contemporánea", fue defendida en el año 2010 en el departamento de Pintura de BBAA de la Universidad de Castilla La Mancha. Para seguir los pasos que siguió en su versión performativa: <http://www.laportabcn.com/es/work/lectura-de-tesis-taulatalk>

<sup>88</sup> Los artífices del proyecto Christian Fernández Mirón y Claudia Miranda, escribían "Convocamos a veteranos, neófitos y curiosos a involucrarse en el alienado universo de la performance en la sociedad contemporánea desde dentro, manejando piezas representativas y cuestionando la exclusividad de la creación artística actual y el concepto de originalidad" <http://www.fernandezmiron.com/reformance/#edicion2>

<sup>89</sup> La artista creó un taller para formar y transmitir a sus pupilos el sentido de su trabajo, y con su instrucción los performers-bailarines actuaron solos en el museo con un horario de mañana y tarde, poniendo su cuerpo en el lugar de la obra, como piezas únicas, como objetos-sujetos de observación.

<sup>90</sup> Concebida como una retrospectiva de toda su carrera en el MNCARS, la artista conceptual volvió a recrear sus conferencias y performances como *Narrativa instantánea* (2006-2008), *El Artista sin obra* (una visita guiada en torno a nada) (2009), *Rehearsal/Retrospective* (2010), *The Sinthome Score* (2013) o *Dos planetas* han estado colisionando durante miles de años (2017). Los artistas de verdad no tienen dientes (2009), *Performance* (2016), *La sociedad joyceana* (2013), *On Reconciliation* (2016) o *Respiración artificial* (2016).

un proyecto paralelo titulado *COPY*, placas de mármol reproducen la imagen de una *performance*, con un lema descriptivo del guión o partitura de la pieza escrito en español, inglés y chino. Según se explica el propio autor:

El vídeo es uno de los soportes más inestables en el arte contemporáneo, y el mármol, en cambio, es un material resistente a través del cual ha llegado hasta nosotros la estatuaría egipcia, griega y romana. Esta acción de copiar en un medio duradero como es la piedra guarda relación con la Piedra Rosetta, una pieza clave en la historia que ayudó a descifrar la escritura jeroglífica egipcia. Copio sobre mármol estas piezas de vídeo para conservarlas y transmitir las a las generaciones futuras, como si de una cápsula del tiempo se tratase.

La traducción y copia de estos vídeos en piedra protegerá y conservará las ideas que estos artistas han querido comunicar con su obra. El objeto fetiche desaparecerá, la cinta, la película o la información digital podrán perderse, pero el conocimiento permanecerá a través de esta nueva traducción y copia<sup>91</sup>.

Gracias a la accesibilidad de aprendizaje con internet, la velocidad de datos y de transmisión en la sociedad de la información aumentan, la ciencia y demás avances técnicos apuntan hacia un nuevo "discurso de verdad", que en el caso de John Cage estaba alimentado de referencias del pensamiento zen y la mística, manteniendo un equilibrio entre lo liviano humorístico y lo intelectual. La línea de la oratoria en las artes escénicas ha continuado en nuestros días, y se ha conjugado con sus temáticas delante de pantallas que muestran películas, es el caso de artistas como Rabih Mouré, cuyas conferencias performativas analizan la compleja relación entre cultura visual, política y teatralidad<sup>92</sup>. Deborah Pearson plantea también una interesante relación entre conferencia, autobiografía y memoria cinematográfica, en su trabajo titulado *History History History* (2018) a través del teatro documental. Así también encontramos en España los trabajos de las hermanas Cuqui y María Jerez, volviendo a recuperar cintas VHS familiares y objetos donde juegan con un discurso cómico vital. De una forma archivística propia de la investigación científica plantea Bárbara Bañuelos en *Inventario, memorias de una aspiradora* (2015) un recorrido con objetos perdidos rescatados de la calle, extendidos reticularmente sobre el suelo como un tapiz analógico, vinculando recuerdos y conexiones temporales en un trabajo de composición de la memoria<sup>93</sup>. Con otro humorismo aunando dispositivo escénico y pantalla, Celeste González esgrime en *Wakefiel Pool* (2016) la conjunción de ballet y cine pornográfico en una conferencia premiada por su original investigación autobiográfica. Desde el perfil LGTB la joven Elizabeth Duval se presenta como una voz poética subversiva a través de la escritura dramatizada, María Salgado y Fran MM Cabeza de Vaca actuando fragmentos de una escénica musical en *Jinete Último Reino* (2017-2019), o Cristina Morales, premio nacional de narrativa, interviniendo los discursos académicos como coctels-molotov.

Durante la segunda modernidad en España el discurso en las artes escénicas va adoptando un tono de irónico a posthumorístico, siendo cada vez más autorreflexivo, autobiográfico y de cariz humano. Si a partir de los años '60 la conferencia performativa fue protagonizada por una primera generación de artistas como

---

<sup>91</sup> <https://danielsilvo.com/2016/06/30/copy/>

<sup>92</sup> Rabih Mroué es artista, co-editor de The Drama Review y co-fundador y miembro de la comisión del Beirut Art Centre (Beirut). En 2013 ofreció una performance en el Auditorio 400 del Museo Reina Sofía titulada *The inhabitants of images*, donde planteó una interesante conferencia con una estructura narrativa para la deconstrucción de la imagen bélica. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/rabih-mroue-inhabitants-images>

<sup>93</sup> Desde lo privado la artista compone un collage situacional como un relato narrado. Ver *Inventario* (2015), relacionado con el ensayo ramoniano *Las cosas y el ello* (1934) publicado en la *Revista de Occidente*.

El documental escénico *Mi padre no era un famoso escritor ruso* (2018) es su último trabajo donde elabora una búsqueda autobiográfica con un formato de investigación confesional y formal. <https://cargocollective.com/barbarabanuelos>

Valcárcel Medina o Esther Ferrer, continuando en los '90 con Los Torreznos, Juan Dominguez o Itziar Okaritz siguen en la nueva oleada de la mano de Cris Blanco, Anto Rodriguez o La Tristura.

Así como vemos desplazarse la figura del artista a un actor-performer en el que interviene la teatralidad, la representación visual se traslada hacia una práctica aural en donde interviene de manera significativa la escucha. El marco compositivo se amplía de esta manera produciéndose un relevo en el trabajo tradicional centrado en las manos y el ojo, a uno basado también en la boca y en el oído.

En la obra de Oliver Zahn *Situación con brazo en alto* (2016), pieza significativa por su gran conexión con *El Orador*. Ambas comparten el gesto de la mano como *leitmotiv* con una crítica política implícita. En la obra del joven alemán, una mujer con el brazo extendido delante del público saluda con el tradicional gesto nazi, inmóvil durante todo el espectáculo. La voz en off en escena guía toda la obra, la narración nos explica la historia de este saludo, mano en alto, desde sus orígenes imperiales romanos, mientras un sencillo texto en la pantalla lo acompaña. La obra pone al público en vilo mostrando "uno de los símbolos más poderosos y violentos del s. XX recontextualizado a través de una performance física en forma de ensayo". En esta obra, la postura del brazo al cabo del tiempo comienza a ser un esfuerzo sobrehumano para la protagonista, a la que vemos exhausta. La subordinación femenina frente a la audiencia, a la que saluda doblegada, nos coloca en el puesto de dictadores. Con un sencillo dispositivo y los elementos precisos, en dos horas de discurso se investiga con recursos minimalistas en una de las posturas más emblemáticas de todos los tiempos. La conferencia performance, gestual y sonora, cuestiona como hace Ramón las bases del adoctrinamiento de la sociedad.

Es general encontrar en la conferencia dos formatos aparentemente contradictorios, uno acotado o pautado y otro presuntamente libre, con cierto margen de improvisación. Lo interesante de esta combinación radica en que la corriente se ha mantenido viva hasta nuestros días, en lo que sería un arco de un siglo, gracias a la utilización de guiones y de una abertura a las posibilidades del directo. Así una misma "indisciplina" consistente en el juego entre la ruptura y la sumisión a códigos preestablecidos, con un especial espíritu humorístico, restringido a la escasez de elementos en escena y con una presencia del cuerpo por parte del artífice del discurso, son notas constantes.

Al forjar el discurso como *metaoratoria*, Ramón pone sobre la mesa una idea fértil que continuará dando frutos en las acciones de artistas contemporáneos. La metaoratoria aúna la idea de meta, "entre" o "más allá", en una exposición que se cuestiona a ella misma de manera crítica. Esta metaoratoria en la performance se ha dado en aquellas acciones que desarrollan un tipo de autoconsciencia observadora, siendo cómplices de una mirada retrospectiva. La *metaoratoria* que tematiza la performance tiene la facultad de buscar dentro de su evolución la propia articulación que la rige. La gran mayoría de piezas que siguen este camino buscan escapar a su propio género (la performance es desde su origen un acto del habla) desde una vía persistentemente humorística. Estas operaciones *intra-* van a revolve sobre su propio lenguaje, analizando su condición comunicativa.



Guillaume Désanges presentó en el año 2004 *A history of performance in 20 minutes*, una conferencia en la que el autor sentado en una mesa describía las partes en las que se podía categorizar la historia de la performance entendida como síntesis de gestos, mientras un actor situado al lado correspondía con sus movimientos ejemplificándola. La historia de la performance como repertorio de una gestualidad es dividida en diez momentos; *Apareciendo, Recibiendo, Volviéndose, Escapando, Apuntando, Cayendo, Gritando, Golpeando, Vaciándose a sí mismo, Desapareciendo*. En la sección que corresponde a la operación "grito", el texto leído en directo describía así el momento sonoro:

[...] But don't worry, not everything is so calm. New gesture – crying. Sobbing. Screaming. New gesture... dumb. Paradoxical? Not really. A cry is not discourse. A cry is expression, noise. It's not language. After centuries of visual and then textual discourse in art. The cry is an affirmation of the end of discourse. We've already moved on to something else. Or returned to something else. A simple cry. Just that. Alone. Primal. A return to the essence of art. I cry, after that comes language.... The end of childhood. Head down version. Marina Abramovic (1975). Freeing the voice. To cry is to resist. A quasi-trance. Experimenting with the body's limits. The result – an almost feral bel canto. Like a roar (...) The wild singer.

[ ... ] Pero no os preocupéis , no todo es tan tranquilo . Nuevo gesto - llorar. Sollozar. Gritar. Nuevo gesto ... tonto. ¿Paradójico? En realidad no. Un grito no es el discurso . Un grito es la expresión , el ruido . No es el lenguaje. Tras siglos de discurso visual y textual en el arte . El grito es una afirmación del final del discurso. Ya nos hemos trasladado a otra cosa . O regresado a otra cosa. Un grito simple. Solo eso. Sólo. Primario . Un retorno a la esencia del arte . Llorar, después de esto el idioma .... El final de la niñez. Una versión cabeza boca abajo. Marina Abramovic (1975 ) . *Liberando la voz* . Llorar es resistir . Un trance casi . Experimentando con los límites del cuerpo . El resultado - un bel canto casi salvaje . Al igual que un rugido ( ... ) La cantante salvaje .

Jérôme Bel crea igualmente en el año 2004 *Le dernière spectacle (a lecture)*. Como él mismo explica, esta performance nace como un deseo de apropiación. La idea del "robo" de piezas de danza surge cuando Bel encuentra repetida la misma obra de arte en dos galerías diferentes y por sorpresa, firmada por dos artistas diferentes (idea de Maurizio Catellan). Con el objetivo de ser amigo de lo ajeno escribe por vía postal una carta pidiendo permiso a varios de sus artistas favoritos para robar sus piezas, cuyo objetivo es reproducirlas exactamente igual. Tras ser rechazado por Pina Bausch, Susanne Linke le permite copiar su pieza *Wandlung* (transfiguración) de 1976. Bel relata cómo ha encontrado referencias para que su mimesis no sea un acto ilegal, desde Gustave Flaubert con *Bouvard et Pécuchet*, a Herman Melville con *Bartleby o el escribiente* hasta Gilles Deleuze con *Diferencia y Repetición*. Con el apoyo teórico de Julia Kristeva que le da la clave de la *intertextualidad* (todo texto es una recombinación de otro ya leído) y el concepto de reciclaje adaptado para la danza, trata de confrontar el artículo de Peggy Phelan titulado *Anthology of Performance*, en el que define la ontología del espectáculo vivo como un hecho fruto de la evanescencia y la irrepitibilidad. Para Bel, la necesidad de estirar y dilatar la danza más allá de su momento puntual de exhibición o repetición es lo que obliga a repensarla en su perdurabilidad en el tiempo a través de la copia.

Así, el artista ofrece una conferencia llena de anécdotas y vivencias explicando lo que le ha llevado a dirigir esta danza en cuatro momentos repetidos por actores distintos (incluido él mismo con el vestido de bailarina) reproduciendo la música de Shubert *Death and the Maiden* y la coreografía de *Wandlung*. Uno de los justificantes conceptuales que emplea es la idea de la citación, para Bel es posible citar a otros en

los libros, una práctica legitimada y cotidiana, pero no así en las coreografías de danza. Todas estas ideas son como un *remake* explicativo que sirve de nueva pieza. Bel usó cuatro performers para reescenificar diversos personajes (al propio Jerome Bel, al tenista Agasi, a Hamlet y a Susanne Linke), todos interpretan por turnos los papeles sorprendiendo al público por el choque de las situaciones.

En el *ABC de la Performance* (1995) el dúo Los Torreznos explican los pormenores del arte performativo a través de un formato televisivo. Los performers aparecen como presentadores de noticiarios recordando cierto humorismo de Martes y Trece. La pieza audiovisual dura treinta y cinco minutos (igual que el título de su performance más famosa). Jaime Vallauré y Rafael Lamata actúan retomando los orígenes de la performance "clásica" criticando los lugares comunes y los códigos de su género<sup>94</sup>.

Su ironía no deja de clarificar cómo la performance cae en estilo (y de igual modo el discurso informativo o periodístico), verificando cómo los géneros se repiten desde una insistente y sospechosa uniformidad en el tiempo. De esta manera la obra es un aviso del estancamiento consumado que la performance ha alcanzado, dando muestras de una peligrosa estandarización.

La obra "ABC de la performance", realizada en 1995 por Los Torreznos en colaboración con Daniela Musicco en su papel de azafata, marcó un antes y un después en la historia de la videacción en el Estado español.(...) Los diálogos son rápidos y mordaces, y no obstante su carácter humorístico, consiguen despertar unas profundas reflexiones de naturaleza política. El impacto de esta obra en el posterior desarrollo de la performance en España es innegable ya que abrió el camino a una forma de aproximarse críticamente a un género artístico de difícil aceptación en ciertos ámbitos culturales<sup>95</sup>.

La performance que en ningún caso se plantearía como un ejercicio fijo se transforma en una tendencia que convoca guiños autorreferenciales y "tics" manidos. El arte de acción fue testigo de un momento crítico al caer en tópicos (uso desmedido de la fractura y mutilación del cuerpo, desnudos excéntricos, temáticas negativas, opacidad semántica, etc), siendo *El ABC* una parodia de la frecuente previsibilidad con que se presenta la transgresión y espectacularidad. Los Torreznos van a criticar el carácter fetiche de la performance. La pieza filmada a modo de manual de instrucciones para iniciarse en este arte servirá irónicamente como guía de buenas prácticas. Así comienzan reconstruyendo ciertos presupuestos musicales, por ejemplo, junto a una música en *off* que oímos de fondo a su diálogo (intercalada con ruidos como sonidos de agua, balidos de oveja etc) una canción dramática que semeja a música *ambient* va acompañando en el guión de la conferencia:

*En este caso se consideraría ejemplar un trabajo en el cual mientras un individuo llena y vacía sucesivamente un vaso de agua, otro le acerca una potente linterna a la garganta. Acción que precede simbólicamente la dimensión metafísica del gorgorito. Mientras el performer se enjuaga la boca, se recita la secuencia "abandonar, abandonarse, abandonado"*

*Para ser performer profesional, es necesario tener nociones básicas de solfeo y canto, una buena voz de tenor o soprano, y poseer capacidad improvisatoria. Es modélico aquel performance en que una*

<sup>94</sup> Tal y como ellos mismos describen el *ABC de la performance*; "Presentación de cierta tipología de acciones, formas y estilos habituales en los festivales de performance. Con un formato de informativo que pretende ilustrar sobre la situación del gremio, los autores enuncian una treintena de tópicos a modo de diccionario razonado, cada uno de ellos ejemplificado paralelamente por el proceder aséptico y distante de una azafata" (Los Torreznos, 2014)

<sup>95</sup> Resumen de la pieza en la exposición *Conferencia Performativa*, MUSAC

*persona sentada en una silla realiza diversos ejercicios de inspiración expiración mientras se le enrolla con una cadena, al tiempo en el que se le amordaza la boca.*

Los Torreznos irán definiendo una a una las voces del diccionario que servirán de entradas para sus comentarios. El orden en la lista es progresivo, una secuencia lineal de la A a la Z (en ocasiones con ciertas letras repetidas). En la taxonomía del diccionario a cada nueva letra le corresponde un glosario de reflexiones aleatorias.

*A de agua*

*A de abandonar, abandonarse, abandonado*

*B de baba*

*B de balido*

*C de ceniza*

*C de corte*

*D de desnudo*

*E de escupir*

*F de fotografía*

*G de garganta*

*H de hocico histérico*

*I de ingestión*

*J de jabón, juanete, juglar*

*K de kiosko, kimono, kilovatio*

*L de lamento, liberación del cuerpo, larva*

*M de manar, manada, mamada.*

*N de nariz*

*O de orientar, orificio, original*

*P de pornografía, patético, pirómano*

*Q de quizás*

*R de racha de rabia arrebatada*

*S de sincretismo*

*S de salpicar sangre salmodiando*

*T de temblar mientras se tiñe una teta*

*T de tic*

*U de ultrasensible*

*V de vela*

*Y de Y*

*X de xanthium spinosum*

*Z de zambullir, zambullirse, zambullida*

*Z de Zenón*

Esther Ferrer<sup>96</sup> presentó en 2012 en el museo de arte contemporáneo Esbaluard de Palma de Mallorca la pieza *El arte de la performance: teoría y práctica*<sup>97</sup>. La artista a sus setenta y cinco años va a dar la imagen viva de una profesora académica veterana, previsible, obsoleta, con sus gafas de pasta y su pelo corto. La única diferencia consiste en el hecho de que se dirige a la audiencia desnuda por completo llevando tan solo un collar sobre su cuerpo. Esther se coloca sentada en su mesa con diferentes objetos y comienza agradeciendo la presencia al público. Según lo explica David Pérez (2019)<sup>98</sup>:

Esther Ferrer no busca más que establecer una silenciosa elocuencia sustentada en la contrarretórica, una elocuencia por medio de la cual, los objetos truncan cualquier verbosidad y ahuyentan todo tipo de habladería. Menguada la locuacidad, reducida toda fe lingüística, la artista propicia este proceso compartiendo mediante sus acciones y performances un espacio (concreto) y un tiempo (presente). Estos elementos se transforman, pues, en los ejes rectores de una actividad que se desarrolla a través del contacto, es decir, a través de esa presencia a la que en tantas ocasiones se ha referido la propia autora.

(Pérez, 2019)

Una vez leído el título y pese a tener un micrófono sobre la mesa, toda la *performance* se desarrolla en silencio. La artista habla de forma vehemente y casi diríamos convincente sin emitir sonido, hace su oratoria en elocuente mutismo. Cuando aparece una preposición (desde, a la, de la, sobre la, hacia la, ante la, tras la, con, sin, menos, contra la *performance*), su voz vuelve a pronunciarse y oírse fuerte. Mientras, Esther Ferrer se esfuerza por intentar explicar toda las características y variaciones de la

<sup>96</sup> Vinculada desde el principio de su carrera al grupo ZAJ (junto a Walter Marchetti y Juan Hidalgo), cuya disolución en 1996 hizo que la artista tomara un camino individual muy fructífero. Se la ha valorado como madre pionera de la performance en España. <http://estherferrer.fr/EFerrer.html>

<sup>97</sup> Extractos de la performance pueden consultarse online: <https://vimeo.com/61516168>

<sup>98</sup> Texto completo en [https://issuu.com/tabakalera/docs/orriak\\_13](https://issuu.com/tabakalera/docs/orriak_13)

praxis performativa, con objetos mostrados y cambios expresivos, pero solo intuimos el discurso por el plano gestual y visual. De este modo, los vacíos se compensan con la afirmación de las entradas que vuelven cada cierto tiempo a escucharse (*super-performances*, *inter-performances*, *performances* feministas, *performances* vaticanas, *performances* carpetovetónicas, *euro performances* etc). Cuando llega el turno de la categoría *audio-performance*<sup>99</sup>, Esther Ferrer coge un par de cláxones (bocinas de plástico como las que tienen algunas bicicletas) los hace sonar con ambas manos consecutivamente, apretando cada vez más rápido, y a continuación frena con una campanilla metálica de golpe. Cuando es el turno de la *radio-performance* enciende un transistor y prosigue la charla muda mientras suena la música pop.

El público ve frustrada su percepción en una espera que se hace más tediosa aún con las "*performances* minimalistas", Esther descende la cabeza mirando abajo y guarda un minuto callada. La artista continúa con "*expresionismo performance*" lanzando un estallido. En el momento que llega a la "*auto-performance*" reproduce una de sus primeras obras, *Intimo y personal*, midiendo y recorriendo con un dedo los límites de su cuerpo. Con las "*performances* autobiográficas" se sienta un poco más cerca del público explicando (esta vez audible) "les voy a contar mi vida, pero no por el principio, simplemente algo que puede hacerles ustedes situarme en el tiempo y en el espacio", y prosigue el discurso hablando en una lengua inventada con lo que nuevamente se evita la posibilidad de comprensión. En la revista *Exit Express* (noviembre de 2009) leemos una posible definición de la pieza "Como su autora considera que hay tantas teorías (todas válidas en su opinión) sobre la *performance* como personas que las realizan y que su teoría y su práctica son inseparables, propone (la *performance* es una proposición) a los lectores (si los hay) que lo completen ellos mismos, tanto la parte teórica como la práctica".

Como parte de esta breve historia de la metaoratoria, debemos incluir la propuesta que bajo el título de *Anticonferencias* se desarrolló en Valencia del 16 de noviembre del 2012 al 26 de abril del año 2013. En la última sesión protagonizada por Miguel Molina Alarcón & LCI, el autor presentó una reactualización de piezas orales históricas con el nombre *Grandes momentos olvidados de la ultra-conferencia vanguardista española*. Un homenaje a las *conferencias performativas* españolas de 1912 a 1962, que recogen acciones del Ramonismo (Ramón Gómez de la Serna), Ultraísmo (José Mas, César González-Ruano), Surrealismo (Adriano del Valle) o de la Generación del '27 (Rafael Alberti y Dámaso Alonso), escogiendo las fuentes primarias de dichos autores para su reinterpretación.

En la anticonferencia que ofreció Miguel Molina<sup>100</sup> escuchamos en la introducción unas palabras de cuño propio (con la apropiación debida ramoniana), que expresan su posición.

Hados y hadas del bosque, señoras y señores, comenzamos. Yo soy Ramón Gómez de la Serna junior un poco crecido, soy como el nieto porverinista del gran Ramón y siempre me negaré a todo lo que son las conferencias, llenas de glotonería cultural donde no se dice nada y al final todas las dosis se dan a base de cucharadas de conferencia. Yo creo que hay que cambiar el giro de la conferencia, buscar

---

<sup>99</sup> Con respecto a la relación de Esther Ferrer con el sonido, la autora fuertemente inspirada por Cage es clara con respecto a la influencia del artista en su obra. En una entrevista realizada por Xabier Erquizia, considera la relación entre el ejercicio performativo y lo musical, de modo que sus *performances* podrían tener un valor de concierto.  
<http://www.old.arteleku.net/arteleku/publicaciones/editorial/zehar/53-perspectivas-del-oido/entrevista-a-esther-ferrer.-xabier-erkizia>

<sup>100</sup> Conferencia completa en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=4ay06m-pMfk>

otras esquinas o las partes de atrás, creo que es fundamental dejar todas esas conferencias mediocres, de cosas salidas y soporíferas, porque realmente hay que ver la invención y aquello que ocurre en lo que no se sabe qué va a pasar.

(Molina, M. *Grandes momentos*, 2013)

En el evento, el catedrático reproduce cómo debieron de ser partes de la oratoria ramoniana del duende en el "Cante Jondo" (Certamen de Cante Jondo de Granada, 1922), la conferencia de los Faroles (Café Gijón, Madrid, octubre de 1923), Conferencia Pez (años 20), conferencia Maleta (Buenos Aires, 1931) y la Conferencia Greguería, en la que lanza los famosos globos con sus etiquetas. La prosodia de Molina es tranquila y pausada, con un sosiego dulce que seguramente contrastara con la voz atronadora de Ramón, pero como él, Miguel nos enseña el lenguaje burbujido, la sonrisa de los cascabeles lanzados al público como palabras rientes, la luz del farol en antorcha inseparable o la manopla gigante de super héroe. La idea de devenir hijo o nieto del escritor, heredero y continuador de su oratoria, enlaza con un bello disparate en el que Ramón imagina un diálogo con su primogénito. En un fantasmagórico intercambio de tiempos, este texto parece escrito como respuesta a su intervención.

– Me alegro mucho de haberte conocido, hijo mío, es decir, hijo mío que no eres mi hijo...Tenía cierta curiosidad por conocerte...¡Conque tú! ¡Caramba, caramba!...

¡Lo que le hubiera reservado a uno la vida de ser de otra manera!

– He esperado en vano, papá –me dijo el pálido adolescente, pálido como no puede llegarlo a estar ni un muerto.

– ¡Qué vamos a hacerle, hijo mío! ¡Si yo hubiera sabido que eras tú!...Pero figúrate que me sale uno de esos hijos idiotas, que no piensan en nada, que maltratan a sus padres, y en los que lo que es más doloroso contemplar es la insana ambición de doblegar al mundo que tienen... No serán nunca unos tiranos, serán el proletariado más arruinado de la vida; pero su padre debería estrellarlos, por tener innoble e injustificado orgullo...

– Yo ya ves que no hubiera sido así; yo hubiera sido sensato, sencillo, digno de tí...

– Ahora lo veo... Pero ¿cómo me lo iba a suponer? Si yo lo hubiera sabido, te hubiera buscado madre... Pero todas las posibilidades son de que le salga a uno un hijo antipático o cinco escuerzos de espíritu cursi y ruin.

– O un padre antipático – me interrumpió él.

– Sí, tienes razón... pero yo no hubiera sido un padre malo, yo no hubiera tenido favoritismos, porque no hay cosa que justifique tanto el odio del hijo como el favoritismo entre los hijos. Yo hubiera sido uno de los pocos padres equitativos y capaces de sentirse hijo de sus hijos.

Mi hijo, es decir, el hijo que yo hubiera tenido de haber tenido un hijo, me contestó:

– Ya lo sé, papá.

Y haciendo una pausa sacó de su bolsillo una serie de cartas, y me dijo:

– Mira las cartas que yo hubiera escrito.

Ese rasgo de presidiario, que hubiera entretenido las horas de su prisión escribiéndome a mí, me conmovió más que nada en mi hijo posible, y le vi inclinado sobre el pupitre de la nada matando la nostalgia que sentía de su padre, escribiéndole las cartas que le hubiera escrito en las ausencias que le habrían separado de mí en la vida. La caligrafía de esas cartas era débil, como escritas con tinta blanca, pero su letra era una bella letra inglesa, y el estilo de la que elegí entre todas, sincero, lleno de recuerdos, de ternura, de soledad...

Yo ya estaba impaciente, acongojado, sin saber qué decir ni cómo disculparme, y dando unos golpecitos en el hombro al hijo que yo hubiera tenido, le dije:

– Bueno, hijo mío, me alegro mucho de haberte conocido...

Y salí de aquella gran sala como la de un hospital, sin ventanas a ningún lado, y, sin embargo, con la luz lívida de domingo eterno, fluorescente en su estuco de alcoba.

Gómez de la Serna, R. *Disparates* (1921)

## **5. PROYECTO R. (1928-2018)**

## 5. 1. Experiencias de un cine total

Somos nosotros los que pedimos otras novias, otros asuntos, otras rivales, otras películas, nuevos trucos, variaciones, originalidad, desdoblamientos.

Ramón Gómez de la Serna. Coro de admiradores y admiradores, Ópera Charlot (1932)

Como si el film monumental y absurdo de las greguerías estuviese allí filmándose por cuenta de un cinematógrafo solar.

Ramón Gómez de la Serna. AM. (1948, p. 533)

El cine tuvo que encontrar sus estilos y gramáticas, sus formas sensibles futuras durante el periodo mudo. En este tiempo se hicieron ensayos y transformaciones que vaticinaban senderos inexplorados, alumbramientos insospechados. El protocine naciente al comienzo del s. XX, fue como un anhelo embrionario, la esperanza de realización que quedó pendiente y suspendida en el tiempo. Hoy podemos asistir a un espacio de cinema total<sup>1</sup> o "pancinema" podríamos llamar acudiendo a un neologismo, donde confluyen las prácticas electrónicas, teatrales y digitales. El video se funde con el cine online, desde un trasvase de soportes analógicos a ceros y unos que limpian la imagen y la hacen más pulcra. En los escenarios de praxis alternativas el celuloide sin embargo se vuelve impuro, materializándose sonoro, corporal, físico, y volviendo a desvanecer las fronteras entre géneros para formar otra nueva aleación.

Las conexiones impuras o bastardas, teatrales y cinematográficas convivieron durante varias décadas en el cine mudo. Al principio el cine encorsetado imitaba al teatro, siendo deudor de las historias de grandes dramaturgos, pero su lastre novelístico debía soltarse. Poco después el teatro se contagió de memoria cinematográfica y se hizo con un lenguaje más abstracto, acelerado y corporal, al estilo pelicular. La puesta en escena fue mutando añadiendo elementos y temáticas del séptimo arte "El teatro se pobló de obras en las que el cine tenía una presencia relevante, bien al ir intercaladas secuencias filmadas en el desarrollo de la acción bien porque en su trasfondo o superficie afloraba" (Colorado, 1996, p. 314). Esta incursión del cine en el espacio teatral de los años veinte fue el pistoletazo de salida para lo que hoy llamamos cine expandido o cine performativo. Como ha señalado Arlindo Machado con respecto a los conceptos pre y post-cine;

Muchas de las experiencias anteriores o posteriores de aquello que llamamos cine pueden ser, en realidad, mucho más cinematográficas (en el sentido etimológico del término) que la práctica regular del arte que lleva ese nombre. Es decir, que puede haber una representación más elocuente del movimiento, de la duración, del trabajo en el tiempo y la sincronidad audiovisual... en las formas pre y postcinematográficas, que en los ejemplos "oficiales" de la *performance* del cine. (Machado, 2017)

Las conexiones teatrales y cinematográficas intercambiaban herramientas, el cine era deudor de las historias de grandes dramaturgos, pero también el teatro poco a poco se

---

<sup>1</sup> André Bazin diagnosticó en 1958 el fenómeno del cine total "El mito que dirige la invención del cine viene a ser la realización de la idea que domina confusamente todas las técnicas de reproducción de la realidad que vieron la luz en el s. XIX, desde la fotografía al fonógrafo. Es el mito del realismo integral (...) Si el cine ha nacido ha sido por la convergencia de su obsesión: es decir, un mito: el del cine total. (...) Así el viejo mito de Ícaro ha tenido que esperar al motor de explosión para bajar del cielo platónico. Pero existía en el alma de todo hombre desde que vio volar a los pájaros. En cierta medida, se puede decir lo mismo del mito del cine, aunque su historia hasta el siglo XIX no tenga más que una remota relación con el que actualmente conocemos" (Bazin, 1998, p. 38)

hizo con un lenguaje más abstracto, acelerado y corporal, al estilo del film mudo. En los escenarios entraba la pantalla y en la pantalla se reproducían las historias inmortales de la literatura. En este fenómeno de simbiosis "El teatro se pobló de obras en las que el cine tenía una presencia relevante, bien al ir intercaladas secuencias filmadas en el desarrollo de la acción bien porque en su trasfondo o superficie afloraba" (Colorado, 1996, p. 314).

En 1925, un gran amigo de Ramón, el historiador Guillermo de Torre escribe al final de su volumen sobre las literaturas europeas de vanguardia un epílogo dedicado a la Cinegrafía. Se pregunta sobre si este puede considerarse arte, a lo que responde "para que el Cinema sea un arte nuevo, puro e independiente se requiere que se encuentre a sí mismo (...) Porque el Cinema aspira a devenir el arte sintético, espiritual y muscular, lírico y plástico de nuestra época acelerada y simultaneísta". La tarea del cinema es singularmente paralela a la literaria, pues como afirma hay una corriente osmótica que une a ambas "Existe pues, una interpenetración de elementos, una suma de esfuerzos entre la poesía novísima y el cinema que comienza" (De Torre, 1925, p. 390).

Los comportamientos cruzados en ambos escenarios serán fuente de interesantes hallazgos e intervenciones experimentales en las salas. Es el caso de una obra teatral estrenada en 1930 titulada *El cine sonoro*, obra de Ernesto Polo con música de los maestros Vela y Arquellada. Esta pieza teatral bufa se presentó con un tema tan central como el reiterado y anunciado cine sonoro que proclamaban los medios, señalando "la fiebre moderna de los aeroplanos, del cine sonoro y de los derrotistas". La revista teatral no iba más allá de presentar un folletín amoroso, pero el conjunto ya se impregnaba de la realidad que acaecía en las pantallas. Las disciplinas llegaron a fusionarse en algunas experiencias piloto, con una imaginación y libertad creativa tal y como entendemos hoy un espectáculo escénico performativo. Por ejemplo, en *Vidas Cruzadas* de Jacinto Benavente "estrenada en abril de 1929 por la compañía de Josefina Díaz y Santiago Artigas, se amparaba en procedimientos cinematográficos para multiplicar los cuadros presentes a la vez en el escenario: bien como fondo de decorado, bien porque mientras los actores reales decían un discurso una pantalla de cine reflejaba otra acción complementaria, fragmentos de película se integraban en la representación" (Colorado, 1996, pp. 317-318). Este *modus operandi* continuará siendo la tónica tanto en la escénica performativa, como el teatro y la conferencia un siglo más tarde, donde hoy podemos ver tejer de igual modo un entramado de circuitos estéticos aparentemente distintos, pero sumando recursos e intercalando formas entrelazadas entre la pantalla y palabra.

Un caso revelador en España lo constituyó la película *Frivolinas* (1927), ya comentada en la introducción. Obra de Arturo Carballo, director a su vez del Cine Doré de la calle Magdalena (sede de la actual Filmoteca Española donde se estrenaría). Este film documentaba "musicalmente" secuencias de varieté con metraje coloreado mudo intercalado se contaba una historia de amor que protagonizaba Ramper, haciendo una demostración circense de sus propios números. Lo más llamativo del caso fue que se representó en el cine-teatro del Doré con unas tiples que doblaban detrás de la pantalla los movimientos labiales y canciones (schotis, cuplés) sincrónicamente a la imagen "Así los catorce números que integraban el film (...) eran secundados por unos ejecutantes escondidos a las miradas del espectador, creando una sensación sonora hartamente llamativa al no ser cine mudo ni teatro" (Colorado, 1996, p.



315). Esta forma original de ventriloquía coral, que conseguía (o intentaba) una sincronía en tiempo real de la imagen con sus voces duplicadas, podría ser admirable y del gusto de cualquier programación artística de las recientes temporadas, tanto en los Teatros del Canal como Matadero o el Mercat de les Flors.

En 1921 Ramón escribirá un texto revelador al respecto de estas transfusiones escénicas escribiendo una crónica sobre un curioso espectáculo que acaba de presenciar. En su título "Poliorama. Un espectáculo nuevo", recalca con sorpresa la novedad del espectáculo que supuestamente acaba de experimentar. Se trata de una extraña "película" en la que al retirarse la pantalla que hacía de telón, se descubre un escenario que no era otro sino un simulado plató de cine. Según narra Ramón, posiblemente incluyendo como veremos elementos de su fantasía, el presentador invitó entonces al público a ser parte del set de rodaje subiendo a escena y a representar ciertos papeles, que con ayuda de un director se pudieron interpretar como un "mimodrama" fílmico. Para mayor sorpresa del público que esperaba ver cine normal, en la segunda parte se iluminó la platea y se rodó en directo a los propios espectadores asombrados "No acabamos de saber cuándo nos mira la máquina" escribe Ramón desde la butaca, viendo en proyección lo que se había grabado el día anterior y siendo conscientes que al día siguiente serían ellos los mostrados (técnicamente parece muy difícil que se pudiera realizar así, pues tendría que haberse revelado en un solo día y utilizar mucho metraje que luego iba a ser reemplazado). Ramón juzga el evento como original y alaba el dispositivo que anula la intimidad dándole una utilidad casi policial "La indiscreción de este sistema es fantástica", subraya.

Acaba la película, los focos se dirigen sobre la sala. Todos nos quedamos ciegos o nuestros ojos se escalfan en la luz, todos con nubes color de agua con aguardiente. No acabamos de saber cuando nos mira la máquina. Procuramos no ruborizarnos. Los focos descubren a aquella bella mujer que se ocultaba en la última fila. "Mañana –acaba por decirnos el director– verán ustedes proyectarse esta película". Hay algunos tan osados que se sienten defraudados pues ellos hubieran querido verla revelada ahora mismo.

Hoy lo que vemos es la de ayer. El mimodrama de ayer tiene rasgos de verdadera película –se ve la burla de nosotros y el engaño que es la película–. El protagonista descuelga el teléfono y habla por él con la misma fuerza dramática de un pelicularo. Los que asistieron a esa película de ayer se descomponen de risa en sus asientos. En los palcos se ve que se recreó la máquina. Las señoras ancianas tienen un gracioso gesto de rubor. Todo el mundo parece que se chupa un dedo cuando le mira la máquina. En un palco el niño de la casa que tiene aficiones disparatadas de Charlot al verse mirado por el cinematógrafo se vuelve loco, comienza a dar saltos en el palco y a hacer aspavientos. ¡Si no le apartan los focos se tira del palco. Esta enajenación que causa por lo visto el cine se repite hasta en gente muy formal que estaba muy seria en distintos ángulos de la sala.

Hay un señor que se tapa la cara para que no le conozca quizás su esposa si viene a ver la película y ve donde y con quien estaba anoche. La indiscreción de este sistema es fantástica. Algún día la policía buscará en estos retazos de película la presencia de alguien reclamado por los jueces.

Este es el espectáculo muy norteamericano y muy s. XX que la crónica tenía que recoger. No hay derecho a no asombrarse de las cosas en que se revela la originalidad de nuestro tiempo.

*El Liberal* (7 de mayo de 1921)

La situación escénica que se vivía de común en las salas de 1928 no era la que se vive en la actualidad con la platea guardando silencio. Se producía entonces una curiosa metamorfosis por la cual el público era el verdadero espectáculo sonoro, el protagonista de una película de género mudo en la que era necesario, casi obligado, expresarse verbal y ruidosamente ante la pantalla. Entonces se hablaba mientras la cinta corría velozmente entre *frames* y se sentía la ambientación musical a través de

un violín (instrumento más utilizado por ser más versátil que el recurrido piano de fondo). Durante la película se comentaba en voz alta dialogando como con un objeto vivo y se permitía la charla amena entre la audiencia. Ante esta situación escribe con voz crítica Ramón, preguntándose sobre el falso apelativo "teatro del silencio" asignado al cine mudo. Con su peculiar humorismo denuncia los chascarrillos y continuo distraer del vecino, quejándose de que desde la butaca de al lado se comente y nos incomode el público con su inapropiado parlamento.

Ha corrido la voz de que la peliculara española está en la sala sorbiendo actitudes y contemplando hermanas de su muerte.

¿Teatro del silencio? Y habla el de atrás comentándolo todo, y habla el de delante explicando la película a su consorte analfabeta con la más ramplona de las explicaciones. ¡Por Dios, que hable cuanto antes la tela muda, y así el que rompa el silencio tendrá la represalia de todo el público! ¡Que ahora, como es silencioso, no hay esa represalia automática y no se oyen más que malas palabras en medio del silencio! ¡Y sólo los extranjeros, que no entienden nada, pueden disfrutar del cinema!

*Nuevo Mundo* (21 de septiembre de 1928)

Ramón pide con ironía el silencio de la sala, pero a comienzos del cine el sonido ruidoso proyectado sin "cables" ni gramófonos por el público va a ser una realidad muy interesante. Primero porque será una banda sonora intermitente emitida en vivo por el cuerpo del espectador la que se superponga espontáneamente al producto pregrabado (en ocasiones el audio por medio de discos gramofónicos). La composición del público como un ente creador del fondo sonoro es relevante, ya que sus palabras conforman también la experiencia colectiva del film.

Lo cierto es que las experiencias mezcladas e intercambiadas, mixtas, entre artes plásticas y cine vuelven a estar hoy en día más vigentes que nunca. Los artistas, muchos de ellos formados en universidades donde el estudio de la vanguardia es paso indispensable, ensayan<sup>2</sup> sin prejuicios con los medios que poseen a su alcance pero con la influencia del peso de los primeros investigadores cineastas. Muchos de los trabajos que seguimos apreciando como "descubrimientos" hoy son variaciones en este engranaje ya articulado hace cien años, concatenados al presente gracias a las revisiones y actualizaciones de sus conceptos.

Como señaló Gubern (1999, p. 107), los fenómenos intertextuales se forjaron en la nueva generación del '27 de pasión cinefílica, mezclando a su vez la pintura, el cine y la escritura. El intercambio de ida y vuelta entre creadores fue inmediato y se reflejó en duetos como Dalí-Buñuel, Maruja Mallo-Giménez Caballero, Méliès-García Lorca, o en la unión escritor, música y cine en el caso del colaborador de Ramón, Salvador Bacarisse<sup>3</sup>. Las conexiones cruzadas entre estos artistas desembocaron en una concepción poética del cine<sup>4</sup>, que enriqueció el lenguaje y lo aumentó, dando un material nuevo, una aleación imprevista. Si en principio el cine fue un hermano menor poco considerado al lado del espectáculo teatral, fue paulatinamente cobrando relevancia como arte con A mayúscula, llegando a la altura del teatro, sin menoscabarlo. Los intercambios en ambos escenarios serán fuente de hallazgos, proponiendo desde su inicio, interesantes intervenciones en las salas.

---

<sup>2</sup> La estética del ensayo desde la literatura hasta el cine de nuestros días impera en la metodología del artista plástico, ver Catalá Domenech, J. M. (2014). *Estética del Ensayo. La forma ensayo de Montaigne a Godard*. Valencia: PUV.

<sup>3</sup> Sobre Salvador Bacarisse pueden consultarse los fondos de su legado en la Fundación Juan March, así como acceder a audiciones de algunas de sus obras a través del enlace <https://digital.march.es/clamor/es/fedora/repository/atm%3A931>

<sup>4</sup> Para mayor conocimiento del transvase de filosofía y teoría literaria al cine recomendar Pérez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Es interesante ver cómo tan tempranamente (antes incluso de concebir *Cinelandia*), Ramón Gómez de la Serna medita sobre el espectador de cine, un público que se emociona y simula a los actores cuando se siente observado por la "máquina cinemática". Ese jolgorio y alborozo de la masa que se siente protagonista desde la platea, es un indicador, una llamada que interpreta como el deseo artístico de la audiencia, que se siente interpelada a saltar dentro de la pantalla, como él hizo en la presentación del Cineclub. "No hay derecho a no asombrarse de las cosas en que se revela la originalidad de nuestro tiempo" sentencia al final de su artículo, donde su compromiso para apostar por lo vivo, por el nacimiento de una nueva forma de hacer y concebir la experiencia estética es constante. Ramón se posiciona desde la apertura a lo teatral, en un cine inventivo donde el juego de la ficción y lo real constituye un trampantojo cómico y delirante.

El espectáculo que buscaba explorar posibilidades en directo fue llevado a cabo de manera continua durante el periodo del cine mudo, pues este no se había aún desenlazado de su cariz mágico, de proyección de sombras chinescas. En las sesiones proyectadas se ofrecía entonces un producto mixto entre vivencial y diferido, más cerca de lo que hoy volvemos a presenciar en las llamadas artes vivas. Tal es el caso de la obra de la dramaturga Christiane Jatahy, en concreto en su pieza *Y si ellas fueran a Moscú* (2018) situando en dos salas teatrales diferentes una misma trama cinematográfica y teatral. Separando al público en dos escenarios (y en el descanso rotando), este se desplaza físicamente de una experiencia entre bambalinas a otra fílmica. Y según vea una u otra, el espectador contempla la grabación de la obra teatral que se ofrece en la otra sala. De esta forma, los actores interpretan una adaptación de Chejov en el escenario que es un set de rodaje, mientras en la otra vemos la edición y montaje de planos en tiempo real de ese mismo escenario, esta vez sobre la pantalla de cine. Esta configuración dentro-fuera del visionado es un contraste interesante para el público, pues se le ofrece no solo la oportunidad de comprender el propio entramado de ficción con el que se construye la obra, sino observar en dos experiencias distintas una misma realidad, en diferido a través de la pantalla y en vivo sobre el escenario.

Ramón vaticina en *Ismos* (1943), en la categoría destinada a reflejar la historia del surrealismo, una idea a modo de colofón; todo el arte va a querer penetrar en la vida, y no al contrario. Es el arte el que se va a acercar a la realidad vital mezclándose con ella y haciendo de la vida una cinta, como propone Ramón "en inyección de *film*".

Todo arte quiere penetrar en la vida, depositar en ella sus huesos, gozar de la superfecundación. Por eso, a los que preguntan ¿qué va a ser del arte? se les puede contestar que va a estar en la vida, que se va a mezclar en ella, que de imitativo se va a volver insuflado, urgente, en actuación directa sobre el amor, en inyección de *film*.  
(Gómez de la Serna, 1943, p. 291)

El autor glosa a André Bretón en su texto de *El Amor Loco*, donde advierte que el hombre sabrá dirigirse el día que acepte reproducir lo que una pantalla pueda indicarle "como presagio de sus actos".

El hombre sabrá dirigirse el día en que como el pintor (Leonardo da Vinci) acepte reproducir, sin cambiar nada, lo que una pantalla apropiada pueda indicarle como presagio de sus actos. Entonces –sí su interrogación vale la pena– todos los principios lógicos, precipitados en derrota, conducirán a su

encuentro las potencias del azar objetivo que se pagan de la verosimilitud. En esa pantalla, todo lo que el hombre quiere saber, está escrito en letras fosforescentes, en letras de deseo. (Gómez de la Serna, 1943, p. 300)

Este atisbo que la pantalla abre a nuestra conciencia nos parece que es el que Ramón leyó también en su cortometraje, al presentir que debía actuar sobre él, de ese y no otro modo el día del estreno, recreando su fantasma. Esos presagios del film son los bocetos e ideas que podemos poner en práctica también en la realidad, animados e inspirados por el cinema. La película puede darnos entonces un manual de instrucciones, un guión, una pauta para actuar en la vida real. Así lo afirma Ramón en varias ocasiones, sobre todo en el mundo cineláudico de su novela, en el que los actores reales no hacen sino imitar sus propias estrellas, sus dobles de celuloide. El cine produce millones de vagabundos como Charlots en plena calle. Lo leemos en *Gravedad e importancia del humorismo*.

Una gran lección de humorismo contemporáneo ha sido el cinema. La vida ha influido en la gran sábana blanca de la pantalla, pero también la pantalla ha influido de un modo redoblado en la vida y ha creado en ella muchos millones de Charlots. En el espejo del cinema se han mirado las gentes más serias, y se han afeitado el rostro y el alma según la imagen interior de ese espejo. Gómez de la Serna, R (1930)

En el breve relato incluido en *Ismos* (1931), llamado "El hijo surrealista" aparece un alter ego ramoniano, Henri Kloz, que cansado de la vida enclaustrada y repetitiva decide saltar y cometer fechorías iconoclastas. Pues él, relata Ramón, era de una generación que ya había conocido el cine "Había visto en los cinematógrafos la gran boca del mundo llena de luz y de desenvoltura. No era como los otros adolescentes que sólo habían visto libros de estampas. ¡Ya no hay frentes cándidas!". A raíz de este desvelamiento en el que el parisino Henri se confiesa Surrealista delante de su padre, comienza una serie de atropellos y atentados performativos. Como el que acomete en el museo de cera Grévin borrando con ácido las caras y cuerpos de glorias nacionales como Napoleón, o tirando al Sena las condecoraciones de medallas y galardones de ilustres franceses que roba de un escaparate, de este modo explica Ramón cómo el adolescente "sentía ansias de distraer de aquel engaño a todos los que entran en él sin darse cuenta y quedan encerrados como una aleación en los discos de oro" (Gómez de la Serna, 1943, p. 324)

El experimento performativo que tuvo lugar en la presentación de la película *El Orador*, en 1930, hace que indagemos en las formas escénicas de cinema experimental, que ya prefigura la acción sostenida por Ramón al doblarse a sí mismo delante de la pantalla. Ejemplos a lo largo del tiempo los encontramos en la pieza de Bartolomé Ferrando *Sintaxis* (1985)<sup>5</sup> donde con un cibercasco de fabricación propia realiza un discurso doble, con la pantalla que habla y su propia voz. Esta *performance* rememora algunos ejercicios vocales como el famoso *Not I* (1976) de Samuel Beckett, una boca que habla rodado para televisión de la BBC e interpretado por los labios de Billie Whitelaw, el monólogo asfixiante repetía "Todo lo que estoy contando no me pasó a mí". En el poema visual *Represión* (1968)<sup>6</sup> Fernando Millán repite la palabra represión mientras progresivamente cierra la boca y se tapa con las manos, no pudiendo finalmente emitir sonido alguno. La *performance* de Ulises Carrión *The Death of the Art Dealer* (1982), es un caso humorístico donde el artista se mueve con

<sup>5</sup> La pieza minimalista se encuentra en el canal del profesor/artista: <https://www.youtube.com/watch?v=SZNwYqUmTGA>

<sup>6</sup> La obra está incluida en el DVD del catálogo *Expanded Poetry*, publicado por la Galería Weber-Lutgen. De consulta libre en: <https://www.youtube.com/watch?v=PrsKtm05MGY>

la pantalla del televisor en función al movimiento de los planos de la película de Max Ophüls *The reckless moment* (1949)<sup>7</sup>.

Ramón también propone una recepción distinta, un cine alternativo cuando convoca la experiencia de contemplar el cine de verano al aire libre, donde los espectadores que no caben frente a la pantalla, se colocan por su parte opuesta, viendo el film invertido. Ver a ambos lados de la lona blanca es una experiencia nueva que provoca un juego de percepción.

Esos cinematógrafos de las grandes explanadas que tienen el "ecran" en medio de dos lunetas que se encaran frente a frente, tienen dos públicos: el público que ve las cosas al derecho y el que las ve al revés. Los que saben más o llegan antes se colocan en el lado del balancín de la noche que da al frente del foco del operador, y los otros han de ver la película por el reverso, viéndolo todo zurdo, aunque hay quienes ya saben leer en ese sentido, aunque no con la bastante velocidad para leer todo a lo largo los letreros, quedándoles sin deletrear siempre la última línea de la cartela. La visión zurda de la película muestra un destino menos acerbo que la del otro lado y todo resulta corriendo y desenlazándose hacia el lado falso de la vida, como compensando todo acontecimiento por una ironía que hay en la zurdez. *El Sol* (12 de julio de 1928)

Ver el film del revés proporciona una mirada alternativa, rehecha en la experiencia en vivo, donde el espectador puede acercarse de forma casual a un reverso del cine, a su parte contraria. Ver situado el otro lado de la pantalla proporciona de alguna manera una experiencia intraescénica, dejando visible el dispositivo de ensueño y haciéndolo patente. Ver desde atrás, desde el fondo, desde el otro lado, permite un modo de conocimiento que pone distancia a la absorción narrativa, haciendo evidente la teatralidad del acto de observar.

También Ramón se fija en la experiencia alterada de ver las películas en sesiones contínuas, donde se comienza a veces por cualquier punto, incluso por el final. El espectador entra en el film al azar donde le haya tocado en el momento de sentarse en la butaca. Todas estas indicaciones dan la idea de un interés especial de Ramón por las situaciones paracinematográficas, donde se reta a la mirada, subvirtiéndola la forma habitual de ver las películas. Incluso en un ejercicio profético, Ramón vaticina en las películas de ensayo un cine envolvente parecido al que hoy se explora con las gafas de realidad virtual, un cine que produce un efecto de vivencia casi mayor que la propia experiencia.

La invención del nuevo cinematógrafo tendrá por base el traspasar la inmovilidad del espectador, el conducirlo hacia el campo de la verdad sin que tenga que vivir la verdad misma con los peligros del drama o de las peripecias. Será siempre espectador, pero irá lanzado en los acontecimientos. (...) Al espectador de ese cinematógrafo porverinista le quedará siempre el recuerdo mucho más vivo que el de los sueños y que el de las proyecciones representadas sobre la pantalla antigua. (Gómez de la Serna, OC *Cinelandia*, 1923, p.138)

La idea porverinista de Ramón, al señalar el fin de la inmovilidad del espectador "lanzado en los acontecimientos" presagia nuevas disposiciones y nuevas experiencias cinéticas más allá del dispositivo común y fijo del cubo negro, con el clásico patio de

---

<sup>7</sup> Su descripción dice así: "I'm holding in my hand a TV set wich is conected to a video-recorder. Max Ophüls film *The reckless moment* (1949) is on the screen. I move myself and the monitor according to the movements of the camera as they occur in Ophüls film – to the right, to the left, ip, down, forwards, backwards, and diagonally. Every time there's a cut in the film I switch off the TV set. Only the first 30 minutes of the film are used, except for five short scenes which aren't essetial for my purposes. (...) My piece ends at the moment that the cinema focuses on the newspaper headlines: Ex-art dealer found slain". Carrión, U. (1982)

butacas frente a la gran tela blanca. El público en las obras contemporáneas de galerías y museos se mueve, rodea la obra, la puede observar desde más ángulos. Este tránsito físico entorno a la obra se conecta con las pantallas múltiples y las instalaciones audiovisuales de finales del s. XX, donde el espectador entra en una sala mucho más dinámica que las del cine tradicional.

Hoy, la vida del cine se tambalea al igual que todo el sistema artístico paralizado tras la catástrofe vírica del Covid19, que ha tenido en cuarentena a la población mundial. Los nuevos modelos de visionado y de experiencia cinematográfica han comenzado también a cambiar, desde su accesibilidad online, con un público más casero que pierde en su contra la experiencia colectiva de una sala cinematográfica. En el futuro no muy lejano el nuevo cine se debatirá para llegar transmutado, desde otros espacios, a través de otras fórmulas. Ya tenemos prueba de ello gracias a la creación de nuevas escenas y redes, donde se está ganando terreno poco a poco a las grandes compañías, generando una audiencia distinta, más selecta y más autónoma a la hora de seleccionar las películas. Las entradas de cine se sustituyen por abonos en plataformas de internet como Filmin o Márgenes Cine, pero también las "otras salas" experimentan un auge, aquellas de centros de arte y museos, atrayendo al público más ambicioso. Para este fin se diseñan ciclos mixtos, como el recientemente programado en el MNCARS sobre el *Cine sobre Arte*, dirigido por Guillermo G. Peydró, o el festival *Rayo*, producido por Natalia Salazar para Matadero con comisariado de Pedro Portellano, este último buscando concentrar simbiosis musicales cine-performativas.

Si acudimos a textos contemporáneos que rescatan la historia de estas formas limítrofes entre la voz hablada, el cuerpo y la pantalla, el comisario y artista Erick Bullo<sup>8</sup> supone una referencia como teórico del llamado cine expandido. Paralelamente el concepto de paracinema<sup>9</sup> que revisa Esperanza Collado traza un puente con la experimentación vanguardista primigenia. Ambos son modelos teóricos que engloban la estética del arte cinematográfico en conexión con formas artísticas escénicas, inmateriales y conceptuales. Si hoy tuviéramos que preguntarnos ¿qué es el *Cine Sonoro?*, si aún tuviera vigencia este nombre, o si pudiéramos revitalizar el gran paradigma estético que sonó con tanta fuerza en los años veinte del pasado siglo, podríamos encontrar respuestas. Es el caso de las nuevas resonificaciones de films mudos llevadas a cabo por músicos electrónicos experimentales, documentales de cine y ensayo donde lo sonoro se explora como formato y contenido, o las aproximaciones que sobre el material primivo-analógico recobran artistas como Kris Limbach, plataformas como Crater Lab o el recién laureado Enrique del Castillo<sup>10</sup>. Sobre este último podríamos verificar cómo el sonido óptico del cine de los años '20 y su gran atractivo tanto técnico como estético, vuelve a encontrarse cien años más tarde en un procedimiento para instrumento cine-acústico. Según el autor, este instrumento que ha creado como un Luthier del s. XXI

---

<sup>8</sup> Sobre Bullo, ver Bullo, E. (2017). *Le cine et son double*. Dijon: Les presses du réel.

<sup>9</sup> Esperanza describe un cine conceptual, experiencial e infra-leve, en su tesis convertida a libro; Collado, E. (2011). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación Arte y Derecho. También como artista ha creado la pieza *Things Said Once* (2015), una conferencia performativa en la que utiliza fragmentos de textos de teóricos sobre el cine para trazar un discurso más allá de la pantalla, "El cine es una idea, una potencia abstracta, una cosa mental. La película foto-química es un material, una cosa física llena de agujeros, como la vida", "El cine es inmaterial, se puede conceptualizar, y está liberado de cualquier forma de tecnología".

<sup>10</sup> Galardonado con el premio PowSOLO con la pieza *Phonoptic Readers* (2020), el artista experimenta gráficamente sobre los fotogramas en "patrones geométricos de repetición", con proyectores para celuloide capaces de leer la cinta de film y manipularla como si de un instrumento musical se tratara. Recordando los primeros experimentos de Oskar Fischinger *Ornamental reel for the production of synthetic sound* (1932)

Consta de dos lectores ópticos creados por el propio artista, que reproducen dos películas de cine sin emulsión para crear composiciones sonoras. Los lectores que ha construido transforman la luz en sonidos y, dado que las películas se mueven a distintas velocidades, la pieza va generando una composición en constante cambio.

*El País* (17 de septiembre de 2020)

En España, el cine sonoro más allá de la pantalla fue explorado "mecamísticamente" por cineastas y poetas de la talla de José Val del Omar<sup>11</sup>, a quien el artista El Niño de Elche revisita en su última producción programada en el Museo Reina Sofía. El cine poético e intermedia se ha venido desarrollando por artistas conceptuales como Isidoro Valcárcel Medina o cineastas como Pere Portabella. El "terrorismo oral" que planteaba Nigel Dennis para describir la acción de Ramón tendrá su reflejo en el cine escénico de grupos que han recogido el testigo de la subversión, intercalando la pantalla el audio y el discurso, como en el caso del grupo Terrorismo de Autor. En una escena de su obra teatral *Valientes* (2016) protagonizada por un actor no profesional, su rostro nos observa serio desde un gran plano cinematográfico, fijo durante el tiempo que dura su monólogo. Mientras en la pantalla se nos muestra su cara con la boca cerrada mirándonos (aunque parezca estático no lo está), su voz enérgica habla desde un aparato de cinta magnética en un transistor colocado delante del escenario. Al estar la imagen y el audio dislocados, el hombre nos confiesa su tragedia de vida al padecer un trastorno psicológico diagnosticado, del que es consciente, y del que recrimina a la sociedad por haberlo causado.



Imagen de la pieza escénica *Valientes* (2016)

---

<sup>11</sup> Valdelomar ha sido llamado "cinemista" por tener la magia del cine más la alquimia, de igual modo podríamos trasladar un vocablo nuevo a Ramón como "cineurgo" cine unido a demiurgo.

## 5. 2. Ópera Charlot (1932)

Un último ejemplo crucial de las formas expandidas que Ramón presagia en el cine se encuentra en su único libreto que escribió para ópera, la pieza experimental de título Charlot<sup>12</sup>. Esta excepcional obra que hasta hoy se encuentra sin estrenar (nunca se ha representado íntegra) se sitúa en el límite fronterizo entre el cine, el teatro y la literatura. La ópera es, según García Obert (2005, p. 150), destacable por los pocos encuentros de Ramón con la música, por su forma "libérrima" de estar escrita y por su innovación teatral, ya expresada en su Teatro Muerto. Ramón recicla parte de sus ideas sobre la dialéctica del cine mudo-sonoro en los cantantes a la par que incorpora una metaproyección de un film de Charlot. El desdoblamiento del actor, que aparece duplicado entre su imagen silente y su imagen sonora competitiva, protagonizan una trama que pone de relieve la vida de Chaplin más allá de su personaje, apareciendo la biografía real del actor.

Escrito en verso libre y ritmado entre 1932 y 1933, la ópera en tres actos Op.15 fue un encargo de la JNMT (Junta Nacional de Música y Teatro) con música original del compositor Salvador Bacarisse, aunque no llegó nunca a estrenarse en vida del autor. En "Una ópera malograda" cuenta Ramón cómo la obra pudo haberse estrenado en el Teatro Colón<sup>13</sup> de Argentina con la misma colaboración de Charlie Chaplin, pero el proyecto quedó finalmente frustrado.

Fue una ensoñación con gran marco de oro, una esperanza más (...) una ópera que se ha escrito y que no se estrena pasa de ser un sueño a un ensueño. ¿Existe? ¿Tiene cantables cortos y cantables largos? ¿La música cómo era? ¿Llegó a tener todos sus negritos y negritas en forma sobre el pentagrama?. ¿Alguna vez la varita mágica del director de orquesta tocará en la ventana de los atriles para que todos los músicos despierten y se pongan a tocarla?

Yo sólo recuerdo que tuve melena de poeta lírico injertada en melena de músico, mientras compuse aquellos tres actos destinados a que los vieses y oyesen señoras con mucho escote y señores con mucho frac.

¿Está metida en una caja de violín vacía o se ha caído en el pozo de un piano?

¡Pobre ópera! La quise imponer en un momento de esplendor de la amistad y la tuve que sacrificar en un momento de tragedia.

(Gómez de la Serna, 1957, pp. 74-75)

En la primera acotación de la ópera leemos el dispositivo del escenario, que ya denota una configuración de cine performativo "Muebles rústicos y tendida de una cuerda, medio transversal a la escena, una sábana, sobre la que se ha de ver el retazo de film de Charlot que se proyectará en la primera escena y algunas prendas interiores de mujer". La pantalla cinematográfica aparece caracterizada como una prenda colgada, un trapo de usar y tirar puesto a secar como el resto de la colada, un *atrezzo* combinado con los cantantes. El autor pide a la sábana fantasmal que no le engañe, que no le haga delirar. Margarita, la protagonista, canta una canción cuya letra refleja una crítica al propio medio fílmico mientras se proyecta una película de Charlot.

---

<sup>12</sup> La partitura original fue donada por los descendientes de Bacarisse a la biblioteca de la Fundación Juan March en Madrid.

<sup>13</sup> También hubo amago en los años treinta de estrenarse en el Teatro Calderón de Madrid y Liceo de Barcelona. La primera puesta en escena (una lectura parcial) tuvo lugar con motivo de la reproducción facsímil del libreto en el auditorio de la sede de Juan March, el 5 de octubre de 1988, con María José Sánchez, Juan Cabero, Luis Álvarez y Juan Pedro García Marqués como reparto.



*Tendida tengo la ropa con ilusión de trousseau, tiene reflejos de río manchados de proyección.*

*¡Ay ayayay, oyo!*

*Pícara espera, vana afición, sombras de paso, ecos de voz.*

*¡Ay, ayayay, oyo! Retazos de cinema, película de olvido, letreros sin razón. ¡Ay, ayayay, oyo! Sombrero que saluda viajero veloz, cartero que no pasa, sombra de avión. ¡Ay ayayay, oyo! Ribera de otra orilla, luz del alba, ojeras de sombra, ojos de no mirar. ¡Ay, ayayay, oyo! Reprise de la memoria sábana fantasmal, no engañes mi vida, no me hagas delirar. ¡Ay ayayay, oyo!*

En la escena IV, hace acto de aparición Charlot. Ramón lo presenta como un músico callejero vinculado a la profesión de afilador, y el personaje mudo aparece afinando su chiflo. El coro de tintes grecolatinos como en una comedia de Aristófanes, fiel al protagonista mudo, siempre le acompaña, recitando "Venimos tras de Charlot siguiendo su viva estrella que lleva rabo de luces con proyección de cinema", este coro moderno es una comparsa de *fans* que sigue con emoción al artista.

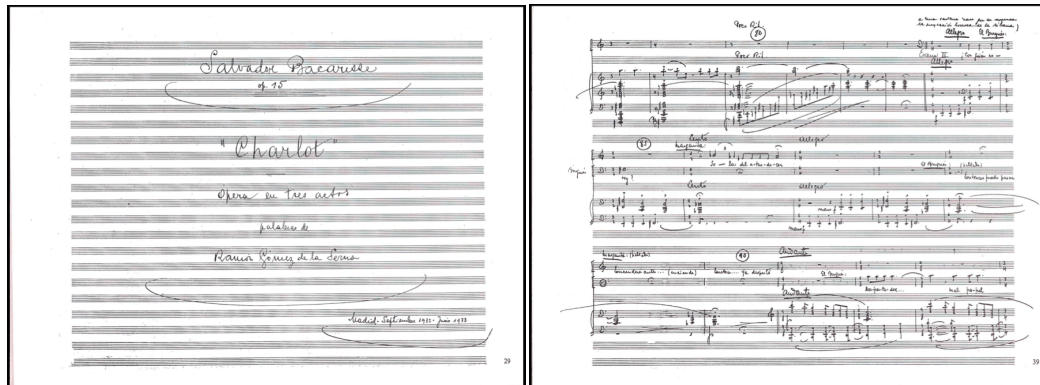
La obra se debate entonces entre la presencia de un Charlot mimo en su cortejo hacia la protagonista, y un personaje sorpresivo que entra en escena y que se hace pasar por él, aunque sea de postín. Este otro Charlot "falso", intenta convencer mediante su habla de lo contrario, aseverando que el silencio del primero es signo de desconfianza. El padre de Margarita advierte que ella saldrá sólo una vez en la blanca pantalla, y que después desaparecerá, quedando solo sus gritos desesperados "Defiéndete, mi bien, del desierto de luz perdida como las otras que como a tí te engañó". Margarita suplica a Charlot que hable, que deje oír su voz "Charlot triste, Charlot pálido, quita de tus labios tu triste candado". Y el coro "Charlot cantará es capaz de todo. ¿Cómo? ¿Con qué voz?". Margarita prosigue preguntándose qué timbre tendrá su amado "El eco de lo no oído retoza en mi corazón: ¿barítono, bajo o tenor?", anhelando que brote en Charlot la palabra musical, el canto de amor. El coro imagina que debe de ser una bella cuerda y explica sus cualidades, mientras en la espera rezan una especie de plegaria "Vuelve, Charlot, que el mundo espera la anunciación de tu voz para confirmar al cine su privilegio de hablar"<sup>14</sup>

En la ópera escrita en el momento del conflicto entre un estilo cinematográfico u otro, mudo o sonoro, se traduce el debate del séptimo arte por la voz oral, por la palabra y la melodía dentro de la pantalla. La inquietud de la protagonista porque el gran Charlot hable, es una súplica constante ante el otro tenor que pretende suplirle, su réplica imitativa que pronuncia discursos y miente. Pero en el libreto irrumpe el bis de Charlot, su sombra músico-parlante, esta vez con traje del s. XVIII queriendo trasladar el alma en pena de Charlot a cántico expresivo verdadero. Mientras, un personaje burgués que la pretende desde el inicio intenta persuadir de que abandone a Charlot, "Loca mujer, ¿la farsa no ves? La voz no es de él, es voz de alquiler", a lo que responde Margarita "No oigo sino su voz proyectada sobre mí". En el tira y afloja clásico entre los amores de los protagonistas, el bis musical de Charlot exclama "He cantado para ti como no canté jamás pero me debo al silencio fraguando trágicos sinos. Tengo en la cabeza un film y me debo a su metraje".

---

<sup>14</sup> Pensemos que esta obra está escrita ocho años antes de que finalmente Chaplin hable en su primer film. Ramón explicará en *Retratos Contemporáneos* (1961) cómo después de esta ópera irrepresentada, Charlot finalmente "comenzó a flautear y por fin se decidió a hablar en el cine nuevo".

La música de Bacarisse tenía alusiones al Jazz, tan queridas y defendidas por Ramón, mientras el personaje ambiguo de Chaplin, fragmentado entre varias mujeres, entre un cine u otro, demuestra ese "medio ser" que en palabras de García Ober, pone sin solución sobre la mesa el dilema entre la verdad y la falsedad.



Partitura facsimil de la ópera Charlot. Fundación Juan March, centro de documentación de la música española contemporánea, 1988.

### 5.3. El mitin filmado

La verdadera consideración de las imágenes reside en su naturaleza fantasmagórica y este factor permite que regresen para volver a mostrar el pathos de sus gestos esenciales, el montaje y agrupación de las imágenes de épocas diferentes a partir de ciertos motivos visuales diacrónicos permite repensarlas desde nuevos sistemas de relación.

(Didi-Huberman, 2002)

La imagen de Ramón en pantalla nos recuerda indiscutiblemente a otros tantos oradores cinematográficos que han marcado el séptimo arte, desde la época dorada de transición al cine hablado en blanco y negro, como más tarde en color. Con sus vehementes y en ocasiones sorprendentes apariciones, muchos actores monologadores de celuloide nos han hecho reflexionar agudamente sobre la locura y la política o sobre la política y la verdad, dándole la vuelta a los significados y dejando al aire lo más noble, la supuesta seriedad del que habla. Como nos recordó el director de programación del Cine Doré, Carlos Reviriego, en el acertado título "Política es comedia, comedia es política"<sup>15</sup>, las situaciones reales llevadas al absurdo han conformado la esencia de la teatralidad (y añadimos que viceversa, las situaciones teatrales llevadas al absurdo han conformado la esencia de la realidad). Ya desde Aristófanes y con Hegemón de Tarsos, inventor de la parodia, parece que nada ha cambiado, sintetizando a la perfección el sentimiento que hacia *El Orador* se experimenta, de alivio y cordura en contraposición con el mundo en el que estamos, y que se extrapola al resto de discursos sobre esta comedia sin fin que representa la política, el político y su electorado.

Hay algo liberador, extraordinariamente sano y estimulante, en el gesto de reírse de los que nos gobiernan o lo intentan, de los rocambolescos mecanismos que conducen a decisiones trascendentes para el porvenir social o de la estulticia y el absurdo sin fondo que a veces sentimos que realmente se ha instalado en la clase política. No es tanto la política como los políticos y su trastocada credibilidad como gestores de lo público, lo que entró en crisis hace ya al menos una década, además del tratamiento mediático que moldea la imagen de los dirigentes y candidatos en función de intereses variados, y que en los últimos tiempos parece haber perdido todo filtro moral. Si es que alguna vez lo hubo. La parodia y la farsa se han multiplicado a su alrededor como mecanismos de reacción y comprensión frente a lo difícilmente comprensible, pero también, y eso siempre ha estado ahí, como otra forma más de ejercer la crítica y la denuncia políticas. Y así nos vamos acostumbrando a encontrar algunos de los más atinados (y serios) juicios críticos sobre lo que acontece políticamente en el mundo en las formas del humor. La ética parece disputarse en otro territorio.

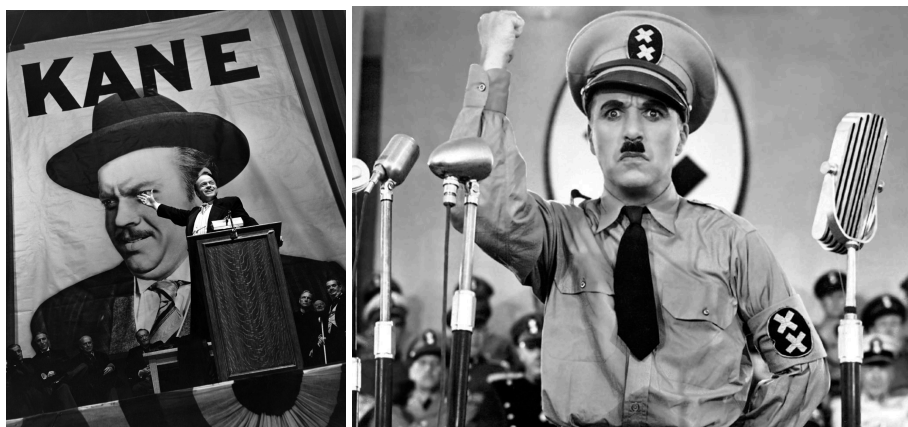
(Reviriego, 2019)

Si en el ciclo programado en el Cine Doré se destacaban películas como *¡Al fuego bomberos!* de Milos Forman (1967), *Atilano, presidente* firmado por La Cuadrilla (1998), *Bananas* de Woody Allen (1971), *Berlín Occidente* de Billy Wilder (1948), *Bienvenido Mr. Chance* de Hal Ashby (1978), *Democracia* de Borja Corbeaga (2013), *El juez Priest* de John Ford (1934), *In the loop* de Armando Iannucci (2009), *La regla del juego* de Jean Renoir (1939), o *Todos a la cárcel* de Berlanga (1993), otras películas y secuencias podrían ser igualmente ejemplares, donde el papel del orador se ha confrontado con el dictador, político, filósofo o juez. Desde *Sopa de ganso* de los Hermanos Marx (1933) a *El gran dictador* de Charles Chaplin (1940), pasando por

---

<sup>15</sup> Ciclo programado por Filmoteca Española para los meses de abril, mayo y junio de 2019. Descarga online <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:fe1bea53-ab34-450f-b734-083cb0b2881c/en%20busca%20de%20cordura.%20carlos%20reviriego.pdf>

*Ciudadano Kane* de Orson Welles un año más tarde, todos han sido oradores cinematográficos memorables.



Fotogramas de las películas *Citizen Kane*, Wells (1941) y *Great Dictator*, Chaplin (1940). "Charlot vive, sin embargo, con su inconsciencia natural y ensaya discursos de gritos ante los micrófonos del estudio, cayéndosele el bigote en el frenesí de las proclamas". Gómez de la Serna, R. *Retratos Completos*, 1961, p. 1021.

Sobre la obra maestra de Charles Chaplin, *El Gran Dictador* (1940), Ramón desglosará la nueva película (¡por fin hablada!) del mítico Charlot, con estas elogiosas palabras;

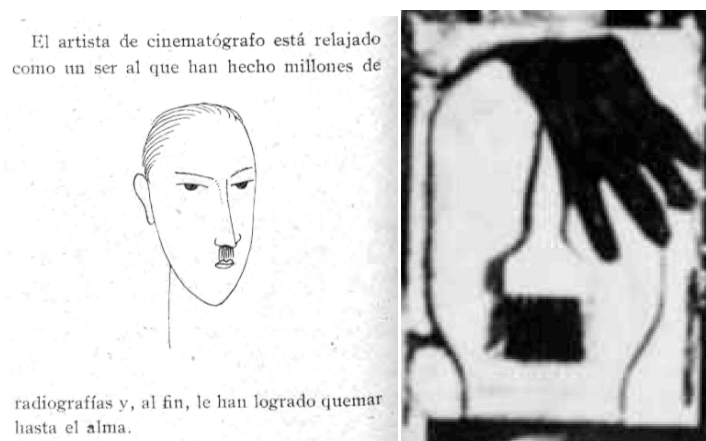
Y la película se proyecta. Ya hemos podido ver todos una imagen de Charlot en su nueva película *El dictador*, y se da el caso de que como Hitler había imitado su bigotito y su actitud lívida y encarada de ojos atónitos, parece que Charlot se imita a sí mismo, se plagia escandalosamente. No se podrá reclamar contra su disfraz porque le pertenece, y sólo ha necesitado colocarse la gorra de militar, con dos aspas en el lugar de los atributos, para ser una especie de generalísimo airado. (Gómez de la Serna, 1961, p. 1021)

Ramón lo iguala a un "generalísimo airado", en clara referencia a Francisco Franco, que censurará en España la película, no siendo estrenada hasta su muerte en 1975. Ante el advenimiento del nazismo Chaplin lucirá sin quererlo el mismo aspecto abigotado que Adolf Hitler, presentado a sus ojos como una broma grotesca, pues el alemán imitó al actor en su estética de *moustache* recortada, parece ser que para ganar el favor de la audiencia, Chaplin lo emulará como golpe de vuelta en la película bajo el apodo de Adenoid Hynkel. Sobre la importancia del bigote cinematográfico, esencial para la caracterización y el éxito, Ramón escribiría mucho antes en 1923;

¿Qué condición, qué tipo, qué arte se necesitan para triunfar en Cinelandia? A lo mejor basta con un bigote. Un bigote chiquitín, nervioso, particularísimo, el bigote no inventado entre los bigotes, un bigote tan original que cuando todo el mundo lo imite no será lo mismo, porque el modelo tiene una vida latente particular y le acompaña todo un sistema de expresión, de acciones, de reojos, de pensamientos luminosos en la frente cinematografiada. En cinematógrafo basta un bigote pequeñito como bigote de niño recién nacido, y, sin embargo, sobran todas las pamemas y todos los gestos dramáticos en que la carátula del actor se retuerce como un nudo. (Gómez de la Serna, OC *Cinelandia*, p.135)

Chaplin y Hitler nacen en 1889 con tan solo unos días de diferencia. En 1888 nace Ramón, por tanto pertenecen a la misma generación aunque con aspiraciones artísticas encauzadas de muy distintas maneras.

En el cine de Chaplin vemos bien a ese pobre tipo –tan universal– que ensaya la opción del dandismo o la opción del payasismo, alternativamente, para sublimar su condición pequeñoburguesa. Hitler, personaje de la misma época, sublima esa condición, en sí y en millones de alemanes, por la vía de la milicia. (...) en la infancia y juventud de Ramón, de Chaplin, de Hitler, no había otras opciones que la revuelta política o la imaginación. Millones de jóvenes, en toda Europa, optaron por la revolución de izquierdas, por el marxismo. Hitler y sus alemanes optaron por la revolución de derechas, por el nazismo. (...) Ramón y Chaplin optan por la imaginación. (Umbral, 1978, pp. 189-190)



Dibujo de Almada Negreiro para el artículo de Ramón "La colección de bigotes" en *Mundo Ibérico* nº 8 (12 de octubre de 1927), a la derecha recorte del collage del despacho de Ramón donde se muestra una caricatura de Hitler con un tupé-mano negra.

El auge del régimen nacionalsocialista visto a través de las pantallas con la película de Leni Riefenstahl *El triunfo de la voluntad* (1935) tendrá una reacción simultánea en el actor inglés Charles Chaplin, quien hará su película en respuesta justo antes de la invasión de Polonia y el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Chaplin reunió financiación con la productora United Artist y escribió el guión sobre un barbero que es confundido por semejanza física con un dictador de un país ficticio. El actor quiso responder ante su plagiarlo germano con la película más crítica que realizó nunca, por lo que al final del film escribió un discurso memorable ante la cámara<sup>16</sup>. Se dice que no estaba ensayado pero ante la gravedad política que sucedía en Europa, Charlie Chaplin redactó de prisa este mitin. El personaje que interpreta se quita la máscara cuando sube al podio, el autor nos revela un mensaje de advertencia, pidiendo la paz y el despertar de la conciencia a las masas, en réplica a las proclamas fascistas delante de los ejércitos nazis que avanzaban. Si la película es de 1940, doce años antes Ramón ya había protagonizado con el cortometraje de *El Orador* una llamada igual de vibrante, pero lamentablemente Chaplin no tendrá oportunidad de conocerlo (no hay evidencias). El tan ansiado momento del habla cinematográfica en Chaplin que Ramón había preanticipado en su obra *Charlot* (1932), se ve recompensado en esta película, con los últimos minutos fundamentales que reproducimos de su discurso.

*«Pero... yo no quiero ser emperador. Ese no es mi oficio, sino ayudar a todos si fuera posible. Blancos o negros. Judíos o gentiles. Tenemos que ayudarnos los unos a los otros; los seres humanos somos así. Queremos hacer felices a los demás, no hacernos desgraciados. No queremos odiar ni despreciar a nadie. En este mundo hay sitio para todos y la buena tierra es rica y puede alimentar a todos los seres.»*

<sup>16</sup> Ver el montaje con música de Hans Zimmer de su película *Inception* (2010), acentuando el discurso y la voz de Chaplin. [https://www.youtube.com/watch?v=w8HdOHrc3OQ&list=FLgK\\_beWrx9YEQzEVebAX10A&index=99](https://www.youtube.com/watch?v=w8HdOHrc3OQ&list=FLgK_beWrx9YEQzEVebAX10A&index=99)

*El camino de la vida puede ser libre y hermoso, pero lo hemos perdido. La codicia ha envenenado las armas, ha levantado barreras de odio, nos ha empujado hacia las miserias y las matanzas.*

*Hemos progresado muy deprisa, pero nos hemos encarcelado a nosotros mismos. El maquinismo, que crea abundancia, nos deja en la necesidad. Nuestro conocimiento nos ha hecho cínicos. Nuestra inteligencia, duros y secos. Pensamos demasiado, sentimos muy poco. Más que máquinas necesitamos más humanidad. Más que inteligencia, tener bondad y dulzura. Sin estas cualidades la vida será violenta, se perderá todo. Los aviones y la radio nos hacen sentirnos más cercanos. La verdadera naturaleza de estos inventos exige bondad humana, exige la hermandad universal que nos una a todos nosotros.*

*Ahora mismo, mi voz llega a millones de seres en todo el mundo, millones de hombres desesperados, mujeres y niños, víctimas de un sistema que hace torturar a los hombres y encarcelar a gentes inocentes. A los que puedan oírme, les digo: no desesperéis. La desdicha que padecemos no es más que la pasajera codicia y la amargura de hombres que temen seguir el camino del progreso humano. El odio pasará y caerán los dictadores, y el poder que se le quitó al pueblo se le reintegrará al pueblo, y, así, mientras el Hombre exista, la libertad no perecerá.*

*Soldados:*

*No os entreguéis a esos que en realidad os desprecian, os esclavizan, reglamentan vuestras vidas y os dicen qué tenéis que hacer, qué decir y qué sentir. Os barren el cerebro, os ceban, os tratan como a ganado y como carne de cañón. No os entreguéis a estos individuos inhumanos, hombres máquina, con cerebros y corazones de máquina. Vosotros no sois ganado, no sois máquinas, sois hombres. Lleváis el amor de la Humanidad en vuestros corazones, no el odio. Sólo los que no aman odian, los que nos aman y los inhumanos.*

*Soldados:*

*No luchéis por la esclavitud, sino por la libertad. En el capítulo 17 de San Lucas se lee: «El Reino de Dios no está en un hombre, ni en un grupo de hombres, sino en todos los hombres...» Vosotros los hombres tenéis el poder. El poder de crear máquinas, el poder de crear felicidad, el poder de hacer esta vida libre y hermosa y convertirla en una maravillosa aventura.*

*En nombre de la democracia, utilicemos ese poder actuando todos unidos. Luchemos por un mundo nuevo, digno y noble que garantice a los hombres un trabajo, a la juventud un futuro y a la vejez seguridad. Pero bajo la promesa de esas cosas, las fieras subieron al poder. Pero mintieron; nunca han cumplido sus promesas ni nunca las cumplirán. Los dictadores son libres sólo ellos, pero esclavizan al pueblo. Luchemos ahora para hacer realidad lo prometido. Todos a luchar para liberar al mundo. Para derribar barreras nacionales, para eliminar la ambición, el odio y la intolerancia. Luchemos por el mundo de la razón. Un mundo donde la ciencia, el progreso, nos conduzca a todos a la felicidad.*

*Soldados: en nombre de la democracia, debemos unirnos todos».*

Chaplin, fiel defensor del cine mudo, estalla a hablar por vez primera en una película, su primera sonora, y lo hace en primera persona para expresar una denuncia hacia el antisemitismo, el fascismo y el auge de la tiranía del nazismo. Pese a que no se conocieron en vida, el actor parece coger el relevo del escritor madrileño en su burla al dictador. Ramón escribe sobre este discurso filmado "Charlot, siempre con un vivero de micrófonos delante de su tribuna, lanza gritos en que muestra su dentadura por dentro al odontólogo de la Historia (...) ¿Cómo podía su bigote cómico, construido para ironía y diversión del mundo, atacar sangrientamente a la humanidad? El mismo se asusta del hecho y por eso pone ese gesto de espanto cómico en la trágica parodia" (1961, p. 1022), en alusión al gesto exhausto que presenta Chaplin al acabar la proclama. En una entrevista preguntaron a Ramón por su vínculo, cómico y vital, incluso físico con Chaplin, a lo que el autor respondió "No me desagrada ese parentesco. Sí... Sí... Es posible... Lo que no haré es casarme tantas veces" (Martín G. y Albert J. C, 2010), en sus últimas palabras hacia el cómico inglés escribe Ramón "Cada vez más único y más viviente Chaplin, porque no ha surgido después de él quien levante la esfera inmensa del cine cómico" (1961, p. 1022). En un momento de su libro *Ismos* (1931) Ramón afirma lo que será la estela y la herencia de ida y vuelta entre la pantalla y el humor "Una gran lección de humorismo contemporáneo ha sido el cinema. La vida ha influido en la gran sábana de la pantalla, pero también la

pantalla ha influido de un modo redoblado en la vida y ha creado en ella muchos millones de Charlots".

Hoy vemos espontáneos charlotistas apareciendo en las pantallas electrónicas, entre las ventanas de *Vimeo* o *Youtube*, caracterizando y parodiando nuestra realidad pública. Al pasar más tiempo en pequeñas pantallas que en grandes, el ciudadano experimenta los discursos a través de las aplicaciones de internet. El gran teatro sigue su curso con máxima actualidad, pero encuentra la respuesta en personajes anónimos desengañados que riegan las plataformas con *gags* y montajes audiovisuales autónomos, contestando y replicando con mofa a los gobernantes de turno.

Volviendo a revisar el corto de *El Orador*, tengan un monóculo en mano, vemos una serie de características ciertamente actuales. En primer lugar el relato espontáneo y desairado de un personaje que nos exhorta como en una conferencia *show* de la marca TED, a no creernos las peroratas partidistas. El corto se realiza sin pedir permisos, filmado al aire libre y a la primera toma tal como llegan al emplazamiento sus autores, por ello esta acción contiene elementos extraordinariamente sugestivos y frescos. La performance de escasos tres minutos y medio (ya en su duración sintética es muy siglo XXI), ha funcionado perfectamente en la web. Filmoteca Española y el Ministerio de Cultura han favorecido su difusión masiva contribuyendo a su visionado, pero otros usuarios han replicado y difundido libremente el corto a través de sus canales.

El film *El Orador* forma parte cada vez más de nuestro inconsciente colectivo, contando con miles de visitas en Internet. Un público mayoritario hispanohablante disfruta de este paradigma de realización fílmica tal y como podría ser un registro realizado con el móvil. Con casi 17000 visitas solo en el canal oficial, *El Orador* de Ramón Gómez de la Serna arrasa en la red. Qué significa esta respuesta, ¿puede ser Ramón un primer youtuber *avant la lettre*? La pregunta viene a señalar el posible hilo conductor que une dos puntos temporales: los años veinte del pasado siglo y nuestros actuales años '20 donde podemos adivinar en la actuación ramoniana una forma anticipada de cine doméstico, de cine ensayo performativo.

La influencia de Ramón en las acciones en video de nuevos cómicos millenials puede que sea una constante invisible heredada, una forma de humorismo subterráneo prolongándose hasta el momento presente y circulando en el panorama anárquico de internet y de las formas expandidas de hacer cine.

Si abordamos el inicio de la experimentación europea desde las vanguardias hasta las nuevas prácticas de cine *amateurs* que estamos viviendo hoy en día se presenta un vínculo original. Con el uso de dispositivos móviles y cámaras profesionales accesibles como la Blackmagic que permiten al usuario poder disponer de aparatos de cine compactos. Las nuevos aparatos digitales, al igual que el antiguo Fonofilm, están fabricados con un material de alta calidad que no necesita grandes montajes ni disponer de equipos ni medios complicados, son transportables y fáciles de usar, a la vez que permiten una gran maleabilidad para cambiar de formatos, siendo aptas tanto para su visionado online como para su proyección cinematográfica.

En 1928, el productor debutante en el nuevo cine hablado, Feliciano M. Vitores, prueba su nueva cámara de cine, modelo sonoro recién incorporado al mercado, inmortalizando a Gómez de la Serna, y lo hace exactamente como nuestros recientes

*youtubers*. En concreto elegimos para ejemplificar las similitudes y coincidencias temporales con *El Orador* a un espontáneo *youtuber* de nombre Zorman, grabando sus propias secuencias de gags cómicas. Miguel Ángel Vivas (alias Zorman<sup>17</sup>) es un ejemplo de joven mediático que distribuye sus cortos-ensayos de forma autónoma y sin retribución, al igual que hicieran los primeros pioneros del cine parlante. Con objeto de difundir y comunicar sus producciones a la máxima audiencia, usa el formato plano único y un discurso que en ocasiones se transforma en karaoke cantado. Las consonancias de uso de los nuevos dispositivos audiovisuales, ahora y hace cien años vuelven a generar estilos principiantes, *amateurs*, con el predominio del retrato como forma de expresión y de efectiva autopromoción. En ambas tendencias (cine sonoro primigenio versus *youtubers* e *influencers*), el uso del gran plano y la estética del *selfi* son las notas predominantes de un estilo casero hecho con medios profesionales<sup>18</sup>.



Arriba, fotograma del video youtube de Zorman en *Hitler en 30 segundos* (2017)  
Abajo, fotograma del video youtube de Ramón G. de la Serna en *El Orador* (1928)

Hablar de Ramón Gómez de la Serna es describir posiblemente al mayor transgresor e *influencer* artístico de inicios de s. XX español. Además de su ingente producción literaria, el agitador humorista mantenía su mítica y concurrida tertulia los sábados por la noche en el café de *Pombo*, su cueva de las maravillas. Los domingos hablaba de forma particular e íntima a los radioyentes como hoy podemos escuchar en directo o en podcast los programas favoritos de la radio. Sus búsquedas de misterios en el Rastro y otros espacios periféricos le proporcionaban a Ramón recursos visuales para sus greguerías, dignas joyas aforísticas tan adaptables a Facebook o Twitter.

<sup>17</sup> Su canal de videos es accesible a través de la web: <https://www.youtube.com/watch?v=vUKRhDKBV-s>

<sup>18</sup> O con medios semiprofesionales, cámaras en transición todas ellas, ya que el sistema *Phonofilm* (o Fonofilm castellanizado) con el que se filmó a Gómez de la Serna, fue un modelo en celuloide que quedó obsoleto al poco tiempo, siendo sustituido por otras cámaras sonoras de marca Movietone. Hoy en día las cámaras digitales alcanzan un alto nivel de resolución y registro por unos precios accesibles.



Si imaginamos el avance tecnológico del cine sonoro en los años '20, sería equiparable hoy con un nuevo modelo de i-phone que grabara con sonido multipista. La cámara Fonofilm era entonces un acople que se superponía a las cámaras ligeras del momento, la *Parvo Debrie* o *Caméréclair* francesas, las primeras cámaras compactas. En su día, este aparato recién comprado al inventor norteamericano (el mismo responsable del avance en radiotelefonía), el doctor Lee de Forest, prometía hacer las delicias al público acostumbrado culturalmente a un cine silente, el cine mudo. Esta "maravilla cinematográfica" como hacían eco de ella los medios, era capaz de grabar sonido óptico, esto es, de registrar el audio filmado en la misma cinta de película, en una franja o código de barras paralela al fotograma visual. El *attachment* como se llamaba al accesorio, permitía impresionar el sonido con 16 fotogramas con retraso respecto a la imagen, problema que se suplía adaptando los proyectores en las salas teatrales cinematográficas (de modo paralelo, hoy tenemos que adaptar una salida HDMI al ordenador para sacar la imagen de su puerto MiniDisplay en los proyectores profesionales).

Para este excepcional estreno del nuevo aparato, Feliciano Vitores realiza pruebas a diferentes personajes públicos del momento. Así, la marca de Vitores, la Hispano de Forest Fonofilms S.A, empresa que a su vez se publicita con el lema *Cinefón* rueda lo que podrían ser nuestros actuales videoclips: diferentes escenas cantadas, bailadas, solos de barítonos o palos flamencos, cuyo objetivo es sincronizar la música y el gesto del habla con la imagen filmada. El repertorio se ve añadido por otros contenidos como discursos a diferentes mandatarios, escritores y artistas. Estamos pues ante una serie de films que se proyectan en salas cinematográficas adaptadas para su visionado ante un público selecto y también de masas, el gran público de cine.

La calificación de "charla humorística" que así se denominó de forma condescendiente al corto *El Orador*, de Ramón Gómez de la Serna, fue sin embargo el resultado de un trabajo pionero en el campo cinematográfico de manos de un cineasta novel, Vitores. El descuido a la hora de estudiar el origen de este corto y la asiduidad de tratarlo en un tono menor por su componente humorístico, permite rescatar hoy su contemporaneidad, contrastándolo como hemos visto con una tendencia generalizada, la producción realizada con móviles, igualmente impactantes por su libertad, sorpresa y experimentación.

Por más que se proyecte sobre el sudario de la sábana blanca a través de los siglos, sobre el lienzo de plata (digital) o sobre los próximos soportes 3D que promocionen, Ramón seguirá hablando y la película permanecerá viva como un monumento imperecedero, descolocando y alumbrando en igual medida a las generaciones *millennials* futuras.

## 5. 4. Proyecto R.

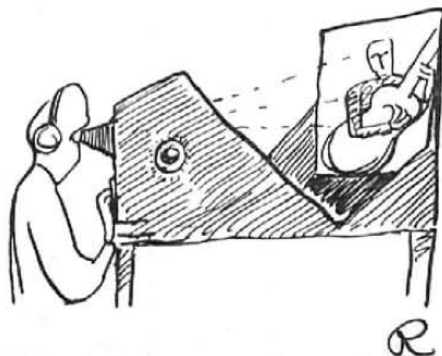
Ramón es el más definitivo y fenomenal de los fragmentarios de todos los tiempos; el escritor que la posteridad tendrá que reconstruir como si se tratara de un *puzzle*.  
*Caras y Caretas* (16 de febrero de 1929)

La génesis del proyecto R. debe remontarse a la primera vez que oí (sin ver) el cortometraje de *El Orador*. La imagen creada según iba escuchando su voz aún late en mi subconsciente como los recuerdos borrosos de un sueño. Para traerla a la luz me gustaría poder recurrir a una historia fantástica y humorística que Ramón imagina en 1928 vaticinando una invención capaz de proyectar las imágenes mentales del espectador. Según el cuento ramoniano publicado en la sección Radio-Humor de la revista *Ondas*, el sabio doctor Koster busca inventar la televisión haciendo numerosos estudios del iris y la pupila, y en sus muchas pruebas, encuentra la manera de reproducir en la pantalla imágenes que el espectador experimenta en su subconsciente.

Profundizando más en el único agujerito de comunicación con el alma, se ha cerciorado de que a una voz tal o a tal momento de la música o del canto está en la pupila del auditorio el retrato exacto del artista. El aparato consiste en un objetivo que da a un cajón abierto, proyectando la mirada del espectador en una pantalla sensible y diferente, en la que se verá lo que el espectador está suponiéndose que ve, pe a pa y con historia.

A la música que se está oyendo en lo auriculares, o al anuncio o al son de los platillos, responde en el ojo una sustitución telepática, una figura inercible<sup>19</sup>.

Gómez de la Serna, R. Ver lo que uno ve, *Ondas* (30 de noviembre de 1929)



Dibujo de Ramón ilustrando el artículo "Ver lo que uno ve"  
*Ondas* (30 de noviembre de 1929)

La complejidad de ideas de Ramón entorno al espectador así como su teoría estética entorno a la imagen y la escucha daría material para una investigación en sí misma, pero en una primera aproximación me gustaría ilustrar el propio cuento ramoniano explicando cómo fue mi percepción de la película *El Orador*. De este primer encuentro derivó el deseo de trabajar sobre su figura y sobre la película.

La primera vez que escuché *El Orador* de Ramón fue en la biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, en Madrid. Estaba investigando las

<sup>19</sup> "Inercible" no es una palabra reconocida en la RAE, podemos pensar que Ramón quisiera referirse a la idea de inercia, o quizás está mal transcrito y fuera la palabra "indecible" o "inenarrable".

intersecciones entre performance y música en el s. XX y acababa de descubrir el archivo de sonido RAS (Revista de Arte Sonoro), la histórica colección de Arte Sonoro que habían elaborado desde la facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM). En esta colección dirigida por Javier Ariza, Jose Antonio Sarmiento y Kepa Landa durante los años 1996 a 2005 se encontraba la pista audio de *El Orador* de Ramón Gómez de la Serna.

Comencé a oír y lo que creí ver entonces, tal y como yo lo imaginé<sup>20</sup>, fue un hombre más bien mayor, en una tarima o mesa de profesor dando una conferencia seria. Me figuraba entonces un escenario en alto con la silueta de aquella voz solemne frente a un público abarrotado. Lo que vino después me originó una gran risa interior. Algo que no pude imaginar fue la sorpresa más tarde cuando ese audio discurso, esa imagen que me había hecho en la cabeza, como una escena en tonos marrones en un auditorio cerrado, se transfigurara en una escena al aire libre, en tonos blancos y negros con arañazos e imprecisiones de celuloide.

La imagen solitaria que me forjé ha quedado prácticamente borrada, como memoria espectral arcaica, pero esta primera impresión de escucha sirvió de arranque para trabajar el sonido separado de la imagen, lo que permitió que el mosaico R. empezara a cobrar forma.

El trabajo audiovisual R. desarrollado a partir de Ramón, desea superar las barreras temporales entre géneros y etapas históricas del arte, buscando genealogías invisibles tal y como lo desarrollan en sus investigaciones Didi-Huberman o Pedro G. Romero. Con una metodología heredera del historiador del arte Walter Benjamin, a modo de pliego en el tiempo, conectaremos dos momentos históricos, 1928 y 2018. Este salto tiene como objetivo subrayar una posible filiación más allá del alejamiento estilístico que los separa. Una misma imagen *pathosformel* viaja en *El Orador* mutando a través de él, en crítica dialéctica con su presente político y social. Hoy comprobamos su pervivencia gracias a la frecuencia con la que cada periodo devuelve su imagen crítica.

De esta manera, el proyecto R. es un ejercicio basado en el original de *El Orador* empleando cinco repeticiones o variaciones sobre el mismo tema. Derivando dicho experimento en una pequeña composición a la manera de "partita" musical.

R. es la inicial de un nombre propio, la firma característica de Ramón Gómez de la Serna. Él firmaba con punto y sin él, con lo que nos tomamos la libertad de que en ocasiones podamos escribirlo de manera igual. Con una sola letra mayúscula apodamos también este film. R se transmuta continuamente a través los diferentes registros que adopta nuestro escritor prolijo y es la pista que hemos seguido para "desmenuzar" su obra clave audiovisual, *El Orador*. Sobre el original de cuatro minutos se han ido construyendo variaciones y permutaciones extrayendo sus elementos musicales, gestuales o fonéticos, incluyendo a su vez nuevas pistas históricas sobre el espacio, los medios, el cine mudo y el contexto donde fue producido.

---

<sup>20</sup> Lo que "vi" en el film de *El Orador* fue otra cosa. Y aunque el documento audiovisual no me decepcionó, tengo la otra vaga imagen, entre fantasmal y real que me creé (o creí ver) entonces. Cuando escuché aquel discurso el proyector de mi mente me presentó a Ramón en el Ateneo de Madrid, como si mi cabeza se hubiera transportado a principios de siglo y hubiera estado allí efectivamente, sorprendida por la conferencia.

R. es el Rastro que seguimos, el Ritmo que nos convocan sus gestos, la Reinversión de su voz, el Ruido del gallo o el Retiro madrileño. Son extensiones de su cuerpo que se ramifican y nos invitan a reflexionar hondamente sobre la base de su humor. Retomando el título, "R" de Ramón, el film trata de ampliar el estudio sobre este autor español y su crítica en torno a la política, la retórica y la estética.

La nueva película se ha inscrito en un modo de acción y revisión de la memoria histórica vinculada a la creación contemporánea, diseñando una estructura fílmica que repite consecutivamente el patrón de 4 minutos de su duración original, llegando a construir un montaje de 34' 35" en el que el corto original íntegro de *El Orador* no aparece en ningún momento.

En R. hemos hecho una reescritura con los segmentos semánticos del corto de manera que nos permite crear variaciones como si de una plataforma móvil se tratase, en un tangram o lego audiovisual. Las piezas gestuales, de voz y de imagen se separan, desarticuladas, como eslabones de una maquinaria en construcción. El trabajo con este método nos ha permitido diseñar una concatenación, una cadena audiovisual resultado de las permutaciones entre los elementos antiguos (el video original) y el nuevo material grabado para la ocasión.

El proyecto R. como ya hemos comentado, se vincula a las nuevas estrategias del *reenactment* entendidas como maneras de trabajar con documentos del pasado, desde la intervención que recuerda, trae a la memoria y la par reconstruye la historia. El archivo no se usa solo para revisar el pasado sino para articular una representación de la Historia donde el concepto de estudio se aplica igualmente ligado a la acción y creación de propuesta. Dos caras de una misma moneda, dos maneras de proceder que se van construyendo juntos, en codependencia, investigación y obra. Los nuevos trabajos que abordan el cine documental como cine de no-ficción, ponen sobre la mesa este aspecto, evidenciando la problemática del retrato objetivo, nunca posible sino mediado por la mano que lo produce. De igual modo se plantea en el cine de compilación y desde el falso documental, escenas que permiten trazar otras narraciones verosímiles posibles, donde el rigor no está reñido con la subjetividad. El nuevo cine documental se perfila hoy como una "evidencia" de la realidad nunca dada del todo, nunca cerrada, parafraseando a Jean-Luc Nancy (2008) "un espacio contingente, carente de cualquier sentido prefijado, que apela necesariamente a nuestra propia responsabilidad como constructores de todo relato".

Por otro lado se ha cuestionado con este trabajo la manera tradicional de entender la restauración<sup>21</sup>, comprendida no como una concreción fija del material sino incluyendo la posibilidad de una movilización de este, respetando pero ampliando su base. Esta línea nos sitúa cerca de las nuevas reescrituras, patrimonios y herencias que se investigan recientemente con respecto a la memoria y la historia. Metodológicamente nos situamos sobre tres ejes de actuación. Desde el patrimonio; a través de las primeras películas sonoras conservadas en celuloide en nuestro país. Desde las herencias; las performances introducidas por Ramón Gómez de la Serna a través de sus conferencias experimentales. Y desde las reescrituras; proponiendo una nueva visión dialéctica del presente en el pasado y viceversa.

---

<sup>21</sup> Ejemplo de nueva concepción en la manera de trabajar la restauración de obras performativas lo encontramos en Cerezuela, J. A., Molina, M., Hoyas, G., Martínez, J.J., Cubells, E., Amigo, L... Garriga, R. (2008). *Noises And Whispers In Avant Gardes (1909-1945) / Ruidos y Susurros de las Vanguardias (1909-1945)*. LCI-Dpto. de Escultura-UPV.

En el prólogo al libro *El Rastro* (1914), el escritor bohemio Silverio Lanza, amigo de Ramón, escribe una bella epístola para recordarnos el precepto que rige la obra de su maestro<sup>22</sup>, basada en deshacer y desintegrar el pasado para conseguir construir un futuro. Así reza su texto llamado *Extracto del evangelio de Ramón Gómez de la Serna*

En aquel tiempo el Maestro era muy joven y dijo sus siete hermosas palabras. Unos no las oyeron; otros no las entendieron; y de quienes las oyeron y las entendieron, hubo los que las rechazaron por miedo a los Césares y los que hallaron en ellas como el Credo de su Fe. He aquí las siete hermosas palabras: ¡OH SI LLEGA LA IMPOSIBILIDAD DE DESHACER!

Estas fueron y no otras.

Y los necios creían que la conservación de los tronos, de las religiones, de los pueblos y de los individuos era que no se les deshiciese; y los necios nos perseguían.

Y el Maestro recordaba que Jesús dijo:

*Se deshará el grano de trigo para producir cosecha.*

Y el Maestro veía que Dios, siendo sabio y justo y misericordioso, cambia en invierno lo que hizo en verano; y en la vejez lo que se hizo en la juventud, y aquí lo que se hizo allá. Y decía el Maestro que lo sabio y lo justo y lo misericordioso y lo divino es deshacer y hacer de nuevo para deshacerlo cuando pueda interrumpir la constante evolución que es necesaria a las vidas duraderas.

Y cuando el Maestro veía tronos y religiones y pueblos e individuos que no permitieron que se les deshiciese, y se deshacían fatalmente, estérilmente y definitivamente, repetía el Maestro sus siete hermosas palabras:

¡OH SI LLEGA LA IMPOSIBILIDAD DE DESHACER!

En el nuevo ensayo R. se observan las relaciones políticas implícitas a través del discurso gestual, verbal y sonoro que Ramón parece entablar con el presidente en funciones. Dos discursos de Miguel Primo de Rivera en el mismo año y filmado por el propio Feliciano Vitores ha sido recuperado de los fondos de Filmoteca Española permitiendo comparar las similitudes entre ambos discursos orales. Pero *El Orador* tiene otro segundo "doble" con el que dialoga, otro corto del mismo año y realizado por el mismo sistema Fonofilm, nos referimos al discurso del filósofo José Ortega y Gasset. Lo que queda de manifiesto en el proyecto R. es la vinculación entre los tres personajes carismáticos; el escritor, el filósofo y el dictador. La hipótesis de la correspondencia entre Ramón Gómez de la Serna y José Ortega y Gasset, autores fundamentales en el paisaje intelectual español, y su correlato con el discurso primoriverista, se plantea visualmente a modo de diptico fusionado (en el caso de los dos escritores) y tríptico final a modo de retablo hablado.

El año de grabación de *El Orador*, 1928, coincide con el gobierno del general Miguel Primo de Rivera en España, es el llamado régimen primoriverista (1923-1930). Su exhibición es el año 1930, corresponde a la destitución de este y la preparación para la II República. No creemos que haya una relación causa y efecto entre la posible censura que supuestamente podría haber recibido el corto, y el hecho de que el cambio de gobierno republicano permitiera su exhibición. Hasta la fecha no hay datos que lo corroboren y no podemos explicar exactamente a día de hoy, como hemos visto en el capítulo tercero de esta tesis, por qué el corto de Ramón tardó tres años en exhibirse, si es que ese fue finalmente el caso.

El proyecto R. persigue crear estrategias de montaje sobre el pasado permitiendo plantear nuevos interrogantes y quizás, como deseo, contar otras posibles "historias oficiales" que rodearon a la toma original.

---

<sup>22</sup> El texto "Mis siete palabras", se encuentra en el número 13 de *Prometeo* (1910).

Ramón disloca la construcción retórica en *El Orador* a través del humor y del uso del sonido, elaborando un falso discurso paralelo al que llevaran a cabo el presidente de su Gobierno o el máximo exponente de la intelectualidad española, interrogando las implicaciones políticas, sociales, culturales e identitarias que se introducen en el espacio de construcción colectiva de un tiempo.

Algunos de los tropos utilizados en el montaje han sido la elipsis, la repetición, el subtítulo como espacio descriptivo, el diálogo adaptado del artículo periodístico, la traducción y la inversión. El video R. se divide en los siguientes cortes o segmentos:

1. Rastro..... descripción gestual
2. Ritmo..... interpretación musical
3. Reinversión..... falsa transcripción
4. Ruido..... diálogo político
5. Retiro..... contexto actual



Fotogramas de la película *R* (1928-2018). Imagen de Ramón y Ortega en sendos fotogramas yuxtapuestos. Filmoteca Española y RTVE

Escribe Wittgenstein (1992) que "Para resolver las cuestiones estéticas, en realidad tenemos necesidad de ciertas confrontaciones, de reagrupar ciertos casos". Estas agrupaciones o conjunciones de elementos diferentes pueden tener lugar en el lienzo cinematográfico a través del montaje, tomando como casos escenas no hermanadas temporalmente, ya que el fin de encontrar "identidades expresivas" lo justifica.

Relacionar dos fragmentos tomados de obras diferentes (...) supone apostar por una orientación que conduce a "agrupar el material de los hechos en una representación perspicua". Con esta expresión Ludwin Wittgenstein quería llamar la atención sobre el hecho de que en los campos de la filosofía, del arte y de la religión, la noción de "explicación" debe ser sustituida por la de "descripción", en la medida en que las respuestas a los problemas estéticos se apoyan, sustancialmente, sobre la búsqueda de las identidades expresivas, sobre la identificación de rasgos comunes entre objetos aparentemente muy distantes unos de otros. De esta manera se pueden ver las conexiones y se "agudiza nuestra mirada ante las relaciones formales".

(Didi-Huberman, 2002)

Así, en el montaje audiovisual que expondremos a continuación, imágenes del corto original se recombinan con nuevas tomas, buscando otra aproximación a *El Orador*. El cortometraje original nunca aparecerá íntegro, completo, de una sola toma tal y como lo observamos hasta ahora, sino sustraído, ampliado, mutado a una forma alterna entre tiempos. Benet (2015) considera que "la historia del cine ha sido la historia de las imágenes que van sobreviviendo a distintos avatares". De entre la treintena de cortos de la Hispano de Forest Fonofilms, donde apenas han llegado vivos unos fragmentos, tenemos el ejemplo de la excepción de Ramón, un corto completo como una muestra de supervivencia, de éxito a pesar del abandono y desconocimiento hacia este cine antiguo. Aunque en su propia época tampoco tuviera mayor eco, gracias a su conservación, hoy podemos crear con él una nueva experiencia que más que recordar, regenera un experimento en el tiempo. Investigando sobre su proceder avanzamos en el encuentro de experiencias fílmicas, convocadas desde la observación del material primitivo forjando uno por venir.

El despacho de Ramón era, tomando prestadas sus palabras, un "tugurio de imparidades", una miscelánea de imágenes colocadas unas sobre otras yuxtapuestas en la pared. Toda aquella invasión de recortes rodeaba al creador en su mesa de trabajo. Así encontraba Ramón las conexiones entre las ideas más alejadas, los puentes entre los objetos más insospechados. El escritor participaba como articulista en las revistas de fotografía más avanzadas de Europa, entre ellas la berlinesa *Der Querschmitt* donde publicaría hasta en veinte ocasiones. Su visión caleidoscópica de la realidad le permitía saber componer con imágenes y palabras intercambiadas unas por otras. Ramón sabía inducir equivalencias con su lenguaje, transformando las apariencias en otras apariencias, haciendo vecindad en la lontananza. Como nos lo explica Huergo (2020, p. 34) "El milagro de la cosa es que ella misma era otra. No se trataba de juntar cosas pares, sino disparejas, distintas a ellas mismas y distintas entre sí".

Por eso en el discurso de *El Orador* encontramos igualmente choques y contrastes, variaciones rapidísimas de unos temas a otros, de unas imágenes a otras logrando reminiscencias, ideas simultáneas. Si Ramón intentó descomponer la realidad,

desintegrando las barreras que separan los objetos para rehumanizarlos, en el proyecto R. hemos intentado igualmente sintetizar en elementos simples su cortometraje, encontrando estrategias donde añadir su propio lenguaje inconexo. Si Ramón buscaba deshacer un poco más lo desecho del mundo, hemos intentado inversamente rehacer un poco más lo completo de su trabajo, ampliando su corto. La manera de voltearlo y repetirlo nos ha permitido encontrar otras consonancias externas, añadiendo estrategias para analizarlo desde su propia edición y combinación.

El ejercicio de apropiación y remontaje en el cine de no-ficción, posee series taxonómicas que vendrían a ser como las nuevas ventanas para mirar el cine actual. Este nuevo vocabulario se compondría por palabras clave como *Direct Cinema*, *Cinema Verité*, *Reciclaje*, *Assemblage*, *Kompositum Dokumentarfilm*, *Compilation films*, *Cine de no-ficción*, *Archive Films*, *Library Films*, *Films de "planos de repertorio"*, *Cine Documental*, *Cine Experimental*, etc. Un cajón de sastre donde poder agrupar formas fílmicas limítrofes que se desbordan al querer ser encorsetadas en géneros clasificatorios. En los tres pasos para la composición de estas películas de cine alternativo hecho de "remiendos" o de fragmentos encontrados, se enumera, primero, la apropiación de materiales ajenos, segundo el ensamblaje con ellos, y tercero la creación de un sentido nuevo. En el proceso de remontaje se logra un ensayo-collage a la manera de *Détournement*, utilizando el término de Guy Débord. En efecto, la posibilidad del desvío necesario, surgido en el movimiento Situacionista en los años '60 da la idea de creación ramoniana, donde la apropiación de elementos hegemónicos, tomados del capital o de dictaduras políticas, al manipularse crea un efecto crítico, distorsionando el significado y llevándolo hacia otros caminos.

Se alumbra un modelo de cine de montaje en el que prevalece una actitud analítica o ensayística frente a la clásica perspectiva de simple "recuperación de la memoria histórica", con toda lo valiosa que pueda resultar políticamente dicha operación. O, si se prefiere, prevalece lo historiográfico (la reflexión sobre la evidencia de la imagen) sobre lo histórico (la imagen como mera evidencia histórica). (Weinrichter, 2005, p. 43)

El cruce entre cine vanguardia y documental tuvo su máximo apogeo en los autores pioneros de los años veinte como Dziga Vertob, Walter Ruttmann o Hans Richter. Todos ellos siguieron la máxima que apuntaba a una composición de imágenes de la realidad con una vocación poética.

Esa vocación poética del cine tenía que ver con el distanciamiento por parte de la vanguardia de los modelos narrativos del filme convencional. El lenguaje del cine tenía la facultad de enunciar ideas abstractas, de organizar una cadena sintagmática de imágenes inconexas o crear símiles sin necesidad de la lógica causal. No obstante, el documental o la ficción tampoco escaparían al componente poético; como concluye Arconada, la expresión poética podía hallarse en cualquier aspecto o matiz. (Puyal, 2017, p. 126)

Esta voluntad lírica y artística se expresaba también en la imagen documento, autores como Jean Epstein en 1921 inscribía el recurso a la metáfora como un "teorema en el que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión". Guillermo de Torre lo describirá en abril de 1926 en la *Revista de Occidente* como el álgebra de la poesía "Ósmosis y endósmosis. Cruzamiento de influencias recíprocas. Ante los poetas genuinos de nuestro tiempo, la pantalla impoluta del cinema posible ha de aparecérselos como una pizarra incitante, en cuya superficie puedan plantear sus más audaces ecuaciones imaginativas, aplicándose a resolver en ella ese álgebra superior de las metáforas que ha llegado a ser la poesía".



Los nuevos autores del cine de compilación documental que elaboran revisiones, nos dan herramientas para poder contextualizar el ejercicio de Ramón en el film R. y verlo bajo un prisma contextual. El proyecto se concibe no tanto como una adaptación<sup>23</sup> al uso, sino como un ejercicio ensayístico libre, en donde el lenguaje cinematográfico se ve convertido a uno audiovisual más voluble, flexible y susceptible de cambio. En tres de las secuencias que componen las cinco partes de este trabajo aparece la autora de esta tesis interviniendo físicamente en el plano. Mi cuerpo en este caso se hace presente dentro del film<sup>24</sup>. Se trata de los momentos en que se glosa el guante-mano, repitiendo el baile gestual ramoninano, en el del piano en que se interpreta musicalmente la coreografía de su cuerpo, y en el del Retiro en el que se imita el canto del gallo a través de la percusión de mi mano en la mejilla, dejando que el aire salga por una pequeña abertura de la boca.

En estas escenas, se ha impreso una huella visual o sonora conjugada a la del escritor. Un diálogo imitativo que responde a un deseo de experimentar en mi propio cuerpo las sonoridades (sean ruidos sean notas) y la danza pantomímica del dramaturgo. En las imágenes restantes no aparezco físicamente pero mi voz se hace presente de otra manera, en el prólogo interpreto el papel invisible de apuntadora o dobladora en escena, explicando por escrito a través de los subtítulos lo que el público tiene que ver. En la coda elaboro una secuencia que pasa del monólogo del dictador al dueto orteguiano-ramoniano finalizando en un tríptico de oradores. Esta manera de aunarlos y compararlos finalmente, eligiendo qué palabras de unos y otros van a aparecer, es una pequeña trampa compositiva para resaltar timbres y matices entre ellos. En este mosaico a modo de collage, elaboro en una misma línea discursiva un poliorador tricéfalo, a base de trenzar los discursos de unos y otros. El toque humorístico aparece en cuanto las palabras de unos se ven clausuradas, subrayadas o intercaladas por los otros.

Como ha señalado Antonio Weinrichter (2009), el cine de compilación no ha tenido la misma suerte que el fotomontaje político, todo un ámbito reconocido en esta disciplina, mientras que el cine no parece tener la misma consideración. Las obras de cine de remontaje, oscilan entre lo documental y el collage, rompiendo la literalidad del relato, permitiendo más abiertamente una poética semántica, una interpretación de sentido abierta.

El cine de remontaje político, en efecto, ha quedado un poco como el garbanzo negro de la tradición documental, por lo que tiene de recordatorio de su peligrosa tangencia con la propaganda de los intereses de partido y de estado. (...)

Cuando a mediados del siglo pasado nace un nuevo concepto de documental y se rechaza la tergiversación que el montaje expresivo produce en el sentido de los materiales con los que trabaja, se pierde de vista una noción fundamental: la ironía natural a la que tiende el documental collagístico, al crear una distancia entre la imagen original y la nueva presentación de la misma, que juega, como en el caso de la parodia, con nuestro reconocimiento y nuestra lectura personal de dicha fuente original. Esa distancia es, por supuesto, la fuente del efecto cómico o satírico que produce esta forma de parodia política.

(Weinrichter, 2009, p. 212)

---

<sup>23</sup> Ver Perez Bowie, J. A. (2010). *Reescrituras filmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>24</sup> Ver Cairon nº 11 Revista de Estudios de Danza (2008). *Cuerpo y cinematografía*. Madrid: Edit. Aula Danza Universidad Alcalá de Henares.

Otro aspecto a señalar es el efectivo recurso de no recurrir a efectos ni casi manipulación de la imagen mostrando la contradicción de la tetralidad, de la evidencia propia "Este trabajo con la imagen de tipo institucional, a la que se deja hablar por sí misma, se convertirá en una de las vías más fecundas del documental de compilación moderno" nos explica Weinrichter (2009, p. 216). Así, desmontar la imagen del gobernante en el proyecto R. ha consistido en dejarle hablar, compilando los discursos genuinos sin ninguna explicación más que la información escueta imprescindible, introductoria, para que a continuación se expresen los protagonistas. El efecto del llamado *mash-up*, que proviene de la técnica musical de sincronizar varias capas de sonido concatenados, fundiendo canciones para hacer un "pop bastardo", se conjuga de igual modo superponiendo los cortos en R. permitiendo encuentros paralelos y diálogos en el tiempo.

Los documentos políticos mostrados en el trabajo se realizaron como modelos de propaganda de sus autores, sin una voluntad específica de perdurar en el tiempo, sino como meros hechos puntuales que servirían para enfatizar las figuras de sus declamadores. Esta recopilación de materiales fugaces para formar una cadena de montaje con un sentido no mutable, sino compositivo "fijo", se hace en R. paradójica, pues se tensa entre un pasado histórico y una exploración experimental que pone en duda el concepto de lo permanente y lo pasajero. La forma publicitaria con la que fue concebido en un primer instante pasará ahora a una exploratoria con intención artística e histórica.

En un reciente artículo<sup>25</sup> que sintetiza la evolución del cine *found footage* con material encontrado, se analiza este tipo de quehacer con lo preexistente indicando cuales son los autores que han seguido su estilo<sup>26</sup>. Y si bien el proyecto R. no nació con una clara intención de inscribirse en esta tradición, sí que contiene elementos reconocibles dentro del cine de apropiación, compilación y remontaje.

---

<sup>25</sup> Ver Useros, A. "Cine de remontaje: el arte de citar sin comillas" *El País*, (19 de septiembre de 2020), la idea de la realizadora y redactora es advertir de que el género de la compilación parece vivir un giro en el último film de Frank Beauvais (2019), quien anula el concepto de autor presentando imágenes caóticas sin un hilo ni constelación posible, fruto de una compulsión por la imagen que responde a una reclusión voluntaria y depresiva.

<sup>26</sup> Así se apunta el pionero de los años veinte Esfir Shub, en *La caída de la dinastía Romanov* (1927) "primera película que aplica al material de archivo los hallazgos del montaje dialéctico de Eisenstein y Kuleshov". El cine de reconstrucción histórica y crítica política se desarrolla posteriormente con los directores Nicole Védres, Chris Marker, Santiago Álvarez o Travis Wilkerson. En España, Basilio Martín Patino marcó un antes y después en esta ya tradición con *Canciones para después de una guerra* (1971).

- Don Nadie -



Banquete a Don Nadie en Pombo. Entre los asistentes Salvador de Madariaga, Bergamín, Valle-Inclán o Gutiérrez Solana (h. 1930). Foto Alfonso

En el proyecto R. se ha repetido el vaciado de algunos elementos centrales (la misma figura de Ramón de la escena) para recalcar otros aspectos del autor; su voz, su palabra, su cuerpo en movimiento. Con respecto a estas operaciones de sustracción y elipsis ejercidas en el corto, con permiso de Ramón, al que elimino de la escena, merece la pena recordar una magnífica acción que el propio autor ya realizó en su café. Ramón eliminó al personaje central que iba a ser laureado en su *Sagrada Cripta*, en una *performance* o *happening* memorable dedicado a Don Nadie.

El ingenioso banquete ofrecido en Pombo al inexistente Don Nadie (ese perfecto desconocido), dio no obstante bastante que hablar generando unas reflexiones épicas, por ejemplo en el caso de Miguel de Unamuno<sup>27</sup>, que respondió negativamente a la invitación, esgrimiendo en contra de este señor al que se iba a exaltar, tachándole de sospechoso y ruin. Su réplica epistolar es un escrito incomparable, pues así arguye el catedrático:

Don Nadie es objetivo e impersonal y ustedes saben que la objetividad y la impersonalidad son las formas simbólicas del egoísmo agresivo y de la icteria moral.

Usted me decía que no llegaré a hacer el hombre de papel. ¿Y para qué si hay tantos, tantos hombres de papel que se pasan la vida haciendo el papel de hombres? Porque como aquí, en España, es hoy todo teatro, vuélvese todo hacer papeles. Y en cuanto aparece en escena un hombre, y no un papel, la gente se desconcierta porque trata de interpretarle papelescamente. Y no le entienden el papel. ¡Claro! ¡Como que no le hay!

(Unamuno, *Pombo*, 1918)

Si en el torreón de la calle Velázquez, Ramón ocupaba todo el despacho por infinidad de recortes de imágenes, tapiando incluso las ventanas, nos preguntamos por ese *horror vacui* que podría asustarle en exceso, esa sensación de vértigo ante la nada, que quizás le invitara a la muerte y al olvido. Pero el escritor con su corazón

<sup>27</sup> Ver su carta completa reproducida en *Pombo*, (1918-1960), pp. 203-204.

bondadoso supo ver en ese Don Nadie la figura de aquel que no renuncia a su silencio, ni se corrompe por la ambición de ser "Don Alguien". Don Nadie no engañaba por nada, él simplemente era... eso, un ser como los demás. Preservando con dignidad su título, Don Nadie ocupó un puesto destacado en el café literario<sup>28</sup>.

Dentro de las festividades de Pombo, este gran homenaje fue especial y controvertido, con aire excelente y galante. El especial preparativo destinado en 1921 a la figura de Don Nadie, tuvo reservada una silla insigne presidiendo el evento. La silla en concreto se tapó con un paño o trapo blanco, para que quedara explícito ese hueco blanco conmemorativo. En la nota de invitación al banquete Ramón escribiría;

Festejemos pues, a Don Nadie con todo desinterés y todo afecto, mi querido amigo, y dediquémosle estos sedimentos de desilusión y desengaño que los días y los amigos van dejando en nosotros. Ensayemos la amistad pura, la amistad que no espera correspondencia, dedicando este acto al gran Don Nadie, que ni nos traicionará ni nos desdeñará. Cumplamos este acto de creyentes, pues no podrán asistir a este banquete los que están proclamando siempre que ellos no creen en Nadie. (Gómez de la Serna, *Pombo*, 1918)

En la foto que testimonia el acto, firmada por el histórico fotógrafo Alfonso, vemos a la pléyade de literatos, artistas y demás asistentes, volcados en la admiración de este singular invitado, rodeándole, rindiendo pleitesía al fantasma. A su vez, una observación más detallada también nos revela una posible complicidad, puede que casual, pero coincidente ya que en más de un asistente los ojos aparecen medio guiñados o cerrados. El primero es Ramón, que arquea la ceja entornando los ojos, igual que a su derecha Valle-Inclán, Salvador de Madariaga duerme. Detrás de la silla puede reconocerse perfectamente la postura de dos de ellos cabizbajos con los ojos cerrados. En las filas del fondo parece que se han tomado a guasa el santo y seña, pero hay otros dos que erguidos posan de nuevo con los ojos cerrados, no podemos más que suponer que a propósito.

Si pensamos en este interesante acto como un gesto precursor de arte conceptual, podemos ver en él una línea discursiva que conecta también con el humorismo de Alphonse Allais (1854-1905) creando la famosa partitura para los "Funerales de un gran hombre sordo" de 1897, una Marcha Fúnebre<sup>29</sup> con música ausente y pentagrama completamente vacío. Ramón utiliza la sustracción o elipsis, un viejo truco retórico del lenguaje, para componer un evento en directo admirable, crítico y de pleno sentido. El punto blanco en el centro, diana para la mirada en la fotografía, pone de relieve este singular referente, Don Nadie, y nos permite jugar en el film R. con la misma compleja ausencia del protagonista.

---

<sup>28</sup> Según glosaba Ramón, su figura ya había aparecido de protagonista en la literatura, siendo relevante en el escritor renacentista Gil Vicente, con su diálogo "Todo el mundo y nadie".

<sup>29</sup> La obra consultarse online en la BNF dentro de su libro Album Primo-Avrilesque, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263801.image>

## - Descripción de las cinco secuencias -

La imagen de una sola cosa ya no quiere decir apenas nada. Es necesario complicarla, injertarla en otras, herirla en el pecho.

Ramón Gómez de la Serna. Logaritmos de imágenes. *Sur* (abril de 1933)

*El Orador* es un plano secuencia de 4 min rodado en una única toma. El proyecto R. se compone de cinco secuencias diferentes, cada una con una idea de 4 minutos de duración, formando una unidad total en conjunto (sumando la intro, intertítulos, coda y créditos) de 34'35". A continuación describimos las diferentes tomas.

### TOMA 0. R

El film R. comienza con la música de la película *El gran dictador* (1940), de Charles Chaplin, una banda sonora compuesta por el mismo actor y director del film, Charlot. El tema de obertura "Main title" sirve de telón de fondo para la descripción de los movimientos de Ramón, que pese a ser sustraído en esta toma no desaparece por completo, sino que se ve sustituido por un subtítulo, que va describiendo sus gestos. El espectador queda pues imposibilitado para ver físicamente al escritor, pero sí puede imaginarlo gracias al texto que va indicando sus movimientos.

Para el montaje se han utilizado los últimos segundos del film, cuando Ramón sale de cuadro, de tal manera que repetidos en bucle hacen los 4 minutos de "discurso" silencioso.

El guión gestual subtítuloado, describe sincrónicamente los movimientos corporales de Ramón en el film, de tal modo que si viésemos a Ramón en la imagen el escrito marcaría sus mismos movimientos en tiempo real. Si interpretamos a Ramón y lo transcribimos visualmente en un texto pautaado, el guión gestual y sonoro de su intervención se leería como sigue.



Fotograma de la película *R* (1928-2018).

Doblaje subtulado original para el proyecto R.  
En el video final se tuvieron que eliminar frases  
referentes al sonido para privilegiar la lectura.

[Ramón Gómez de la Serna de pie frente a la balaustrada del Palacio de Cristal]

[Ramón saca un monóculo del bolsillo derecho de su chaleco y lo sostiene en alto]

[Pasa el dedo dentro y comprueba que no tiene cristal]

[Coloca el monóculo en su ojo izquierdo]

[De nuevo ajusta otro segundo monóculo en el mismo ojo]

[Lo guarda en el bolsillo y se abrocha la americana]

[Mueve el brazo adelante y hacia atrás con energía]

[Puntualiza con la mano uniendo el dedo índice y el pulgar]

[Mantiene la mano izquierda recogida en el bolsillo]

*RUIDO - poa poa poa poa poa poat-poa...: - poa poa poa poa poa tati poa poa...*

[Agita su mano temblorosa con un movimiento nervioso]

*RUIDO \_\_\_\_\_ ¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa!*

[Dibuja arcos hacia arriba y una línea diagonal con el dedo]

[Suspende su mano en el aire y ralentiza el movimiento]

[Gira el brazo haciendo círculos en el aire]

[Eleva la mano en diagonal y la cruza hasta abajo]

[Tiende la mano izquierda fuera de campo y coge un guante sobredimensionado]

[Con el dedo índice del guante señala a varios puntos lejanos]

[Pasa la mano delante de la cámara con la palma hacia abajo]

[Se agacha con la mano extendida como pidiendo limosna]

[Mueve hacia arriba la punta de los dedos tratando de cazar mariposas en el aire]

[Alza el brazo y abre la mano con los cinco dedos extendidos]

[Desciende la mano fuertemente, como aplacando algo]

[Continúa hablando y oscilando la mano, en un suave balanceo]

[Eleva y descende la mano creando pequeños círculos]

[Hace torsiones exageradas con movimientos elípticos]

[Se frena y echa hacia atrás el cuerpo recogiendo los brazos]

[Señala dos objetos distintos, uno a la derecha y otro a la izquierda]

*RUIDO - como un motor o un avión*

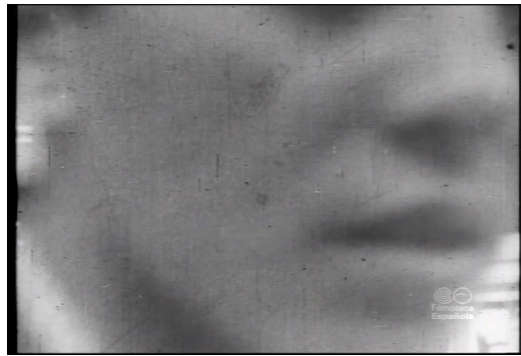
[Repite enérgico para después suspender el movimiento]

[Apoya de golpe hacia el suelo su mano derecha]

[Saluda a la audiencia con una reverencia]

[Desaparece de la escena]

A continuación se vuelve a repetir la última parte casi inapreciable del corto. La escena reproduce a cámara lenta, ralentizada, la última ráfaga del film. Esta cola de metraje consiste en una pasada fortuita del rostro de un hombre joven, que tapa el objetivo en tan solo unos fotogramas subliminales. Como hemos argumentado en el capítulo 3 de esta tesis, la imagen podría corresponder a Manuel Marín, ayudante de cámara de Vitores en algunos de sus cortos. La escena vuelta a pasar fotograma a fotograma, muestra lo que no vemos en el corto, un milisegundo que pasa desapercibido y que de este modo se revela. El instante del personaje fantasma equivale a una prueba irrefutable de un espectador, realizador o transeunte que formó parte, cómplice, de la escena.



Fotograma de la película *R* (1928-2018). Filmoteca Española

Los intertítulos que aparecen a continuación están citados del texto, Dennis, N. (2002). "The Avant-Garde Oratory of Ramón Gómez de la Serna", en M.<sup>a</sup> T. Pao y R. Hernández- Rodríguez (eds.), *Agítese bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 77-117. Y también traducido al español Dennis, N. (2006). "La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna", en Boletín RAMÓN nº 12, pp. 39-67. En esta investigación el profesor Dennis tilda el apellido de Vitores cuando no tiene acento y menciona la proyección de *El Orador* erróneamente, pues no se visualizó junto a la cinta de Buñuel, aunque pertenecieran ambas a la programación del Cineclub. Hemos preferido mantener su texto por lo sugerente y por ser el primer artículo que recoge un estudio dedicado plenamente a *El Orador* de Ramón.

#### Min. 4. Intertítulo 1

"En 1928 Ramón fue filmado en Madrid por Feliciano Vitores, quien usó un rudimentario sistema de sonido, Phonofilm, recién incorporado en el mercado español.

Con una duración de sólo tres minutos y medio, el corto no lleva títulos de crédito y es conocido con el nombre que se usaba para referirse a él en programas y reportajes: El orador bluff, El Orador o La mano.

#### Min 5. Intertítulo 2

Fue exhibido en Madrid al menos en tres ocasiones durante los meses de marzo, abril y noviembre de 1930, compartiendo cartel en la primera ocasión con Un perro andaluz de Buñuel y El fin del mundo de Abel Gance, en la segunda con Noticiario del Cineclub Español, de Giménez Caballero y en el último pase de nuevo junto la controvertida película de Buñuel.

#### Min. 6. Intertítulo 3

(...) El orador es la única grabación que existe de Ramón en la que se combina sonido e imagen. Por haber recurrido en ella a los mismos objetos o rutinas que, como sabemos, usaba en sus conferencias, tiene la virtud de mostrarnos una visión genuina de lo que debió ser Ramón en vivo."

Extracto de: Nigel Dennis, "La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna", *Boletín RA MON*, nº 12, printemps 2006, pp. 55-56. Public en: *Agitate bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*, Juan de La Cuesta, Newport, Delaware, 2002).

Fotograma de la película *R (1928-2018)*. Intertítulo 3. Texto citado de Nigel Dennis.



## TOMA 1. Rastro

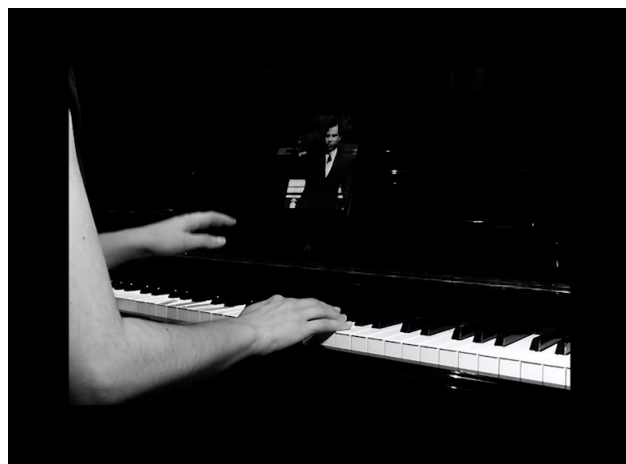
Comienza el plano fijo con la pantalla en negro y la voz de Ramón sonando en *off*, la pantalla permanece oscura unos segundos mientras el discurso continúa. A partir de la frase "y que le da a uno un tono de barón" aparece la figura de la autora de la edición, recortada. Mientras la voz de Ramón sigue hablando, la figura de la pantalla gesticula según las palabras y la imagen original. El encuadre ha recortado la cabeza del orador, quedando un zoom dirigido a sus manos y sus brazos.



Fotograma de la película *R (1928-2018)*. Plano rodado en el salón de reuniones del Colegio de España, París. 2014

## TOMA 2. Ritmo

Vemos una persona sentada de medio lado delante de un piano de pared negro, en un plano fijo. La intérprete solo se adivina por su espalda y sus brazos. En el soporte para la partitura hay una tablet en la que aparece el cortometraje de Ramón. Vemos la mano del pianista (que es quien escribe estas líneas) tocar la pantalla hasta que selecciona la escena que necesita, la que corresponde al guante-mano. Cuando ha dejado fijo el comienzo, toca de nuevo para dar al *play* y en ese momento improvisa al piano una secuencia musical. Las notas que se van tocando no corresponden a ninguna melodía sino que siguen el mismo ejemplo gestual del escritor. Cuando la mano enfatiza expresiva, el sonido es más fuerte o se puntualiza con una nota aguda o grave, dependiendo de la dirección de los brazos de Ramón. El plano visual se traslada al sonoro calcando los movimientos, aunque estos provoquen cacofonía y no correspondan a un acompañamiento habitual del cine mudo.



Fotograma de la película *R (1928-2018)*. Plano rodado en el espacio de música y ensayos del Colegio de España, París. 2014

## Interludio 2

La escena prosigue en un café de París, en concreto en La Consigne, que Ramón frecuentaba. Vemos un plano fijo apuntando al comensal de enfrente en una mesa para dos. La butaca está vacía, en la mesa un vaso de agua y unas flores junto a la lámpara de pared. Ramón se supone que está sentado frente a nosotros. Comienza la entrevista a través del subtítulo (en realidad lo que contesta Ramón es una transcripción de una crónica real reflejada en el periódico en 1928, cuando contó su experiencia surrealista en el que le sacaron un molde de sus manos). El subtítulo dice así:

- *Hola Ramón, ¿podríamos contarnos cómo fue aquel experimento en París?*

[Sonidos de fondo del propio café, suena una conversación de la mesa contigua en varios idiomas].

- La directora del grupo surrealista me embadurnó de negro las dos palmas de la mano y me convirtió por un momento en máquina <<minerva>> de imprimir. Sacó pruebas de mis palmas para un millonario yanqui que estaba haciendo colección para un holandés también coleccionista, para ella y para el periódico "El Intransigente" que es donde ella describe el carácter y destino de esas líneas de una geometría superior –la superior que llevamos guardada en el puño...

- *Y Ramón, ¿donde ocurrió?*

- La escena sucedió en La Rotonda, sobre el mármol de una mesa de café.

- *Muy cerca de aquí entonces*

- Y era gracioso verme con la mitad de unos guantes negros, mientras la quiromántica seguía con una lupa los signos de mi cábala personal o aplastaba mi mano fabricando una nueva maculatura en dulce, precisa, marmórea femenina.



Y era gracioso verme con la mitad de unos guantes negros, mientras la quiromántica  
Fotograma de la película *R (1928-2018)*. Plano rodado en la cafetería La Consigne, París, 2015.

Esta entrevista aparece recogida sumariamente en *La Gaceta Literaria* (1 de febrero de 1928). El molde de sus manos en escayola fue vendido a EEUU, Holanda y al periódico *L'Intrangeant*, que según nuestras búsquedas no cubrió la noticia (sí destacaron ese año de 1928 la conferencia sobre El Circo y los libros traducidos de Ramón). Esta extraña "directora surrealista" no sabemos quien podría hacer referencia Ramón, podríamos imaginar que fuera Germaine Dulac, periodista y cineasta de prestigio que por aquel entonces ya estaba vinculada a la vanguardia parisina.

### TOMA 3. Reinversión

Secuencia de *El Orador* con la imagen invertida, la voz se escucha al revés con la típica impresión extraña (parece que Ramón hablase en una lengua árabe), la imagen gira los tonos negros a blanco y viceversa. En los subtítulos leemos el fragmento final del ensayo *Gravedad e importancia del humorismo* (1930), citado tal y como Ramón lo escribió para La Revista de Occidente. El discurso cambia en este caso de ser "falso" a ser verdadero, como un acto de parresía, confesional. Ramón nos desvela a través del subtítulo lo que el arte tiene de ironía y de broma.



Fotograma de la película *R* (1928-2018).

Transcripción falsa de la voz de Ramón:

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

*Un gran sigilo para callar que es humorismo necesita el humorismo de la poesía y del arte actuales. Nadie debe despertar la ingenuidad con que se presentan. Nadie debe decirlo. Necesita como la farsa escénica, que nada descubra la farsa, que todos entren en ella, y que se llegue a creer que se está ante una seriedad de la vida idéntica a sus otras seriedades.*

*Por esa necesidad de guardar el secreto de que es humorismo puro, es por lo que el arte contemporáneo tiene que llegar a desmentir que lo sea y hasta a matar a quien lo suponga. Como sabe muy bien que todas son convenciones en la vida, quiere que se entre en su convención con la cortesía y el arrebatado sincero con que se entra en las otras. No hay derecho en querer desenmascarar lo nuevo, que por lo menos tiene la supremacía de lucir una máscara sin monotonía, cuando se respetan las otras máscaras degradadas por el uso.*

*El arte tiene, agotada la representación, una amargura ante la fijeza escénica, y como idiotizada de las formas, le hace rebelarse. Su deseo de originalidad y de inventiva no es un deseo de imitación, y por eso recurre a la paradoja y al humorismo.*

*El arte contemporáneo se ha dado cuenta de que, para variar las formas, llega un momento en que no hay otro remedio que desvariar, que cambiarlas radicalmente, que evocarlas desde parecidos lejanísimos.*

*Los nuevos autores presentan cosas que el humorismo ha desentrañado, ha destrozado, ha hecho viables, ha hecho divertidas, ha aclarado, ha comprendido.*

(...)

*En futuros Parlamentos despuntará el partido humorístico, que primero se discutirá, como cuando apareció el socialista, si es legal o ilegal, pero al fin será el que conduzca el gobierno de la vida con el único aire soportable.*

## TOMA 4. Ruido

### Intertítulo

En 1928, el mismo año  
que *El Orador* de Ramón,  
Feliciano Vitores rodó con la  
misma cámara Fonofilm otros  
cortos hablados, entre ellos  
los discursos del presidente  
Miguel Primo de Rivera  
y del filósofo  
José Ortega y Gasset

### Intertítulo

Voz del general Miguel Primo de Rivera  
hablando en el Ministerio de la Guerra,  
sobre la importancia del cine sonoro.

Primo de Rivera fue presidente del  
Gobierno de España entre 1923 y 1930.  
Accede al poder con el apoyo del ejército  
y del propio Rey Alfonso XIII.



Fotograma de la película *R* (1928-2018).

El presidente del consejo de ministros Miguel Primo de Rivera, discurso de 1928 grabado con la cámara Fonofilm por F. M Vitores. Filmoteca Española.

Foto fija del presidente español, Miguel Primo de Rivera, con la voz rasgada da una charla enérgica para el público iberoamericano. La imagen es una captura del cortometraje original de 4min. El discurso se interrumpe con la película de José Ortega y Gasset, que aparece gesticulando y declamando con estilo parmonioso. En un momento se transparenta la imagen dejando ver detrás la figura de Ramón en *El Orador*, el escritor se funde con el filósofo, aunque la voz que oímos sea la de Ortega. Este sigue hablando, en plano fijo y con pájaros sonando de fondo. Sus últimas palabras las dice con la pantalla en negro glosando a Cervantes.

## TOMA 5. Retiro. Parque del Buen Retiro. Madrid

La toma encuadra el mismo punto donde se han grabado tanto a Ramón como a Ortega. El sonido recoge el paisaje del Retiro con los ruidos de fondo del estanque que se graban en diferentes momentos del medio día. En el segundo que le toca el graznido, se mezclan ambos audios, la gallina imitada por Ramón más las músicas de trompetas que tocan en directo, una doble gallina aparece, esta vez imitada por la autora del film *R*.



Fotograma de la película *R* (1928-2018). Plano rodado en los exteriores del Palacio de Cristal, balaustrada del Retiro.

## CODA FINAL. 3R

Tríptico de *El Orador*. Se compone la pantalla en tres partes con escenas diferentes, tres cortometrajes de los tres oradores se reproducen simultáneamente. Los audios de Primo de Rivera, Ortega y Ramón aparecen consecutivos y también yuxtapuestos, de manera que pueden replicarse y responderse. El montaje respeta por un lado la duración original visual, mientras que el montaje auditivo introduce cortes, apariciones y desapariciones del audio de un orador u otro, creando un discurso coral a tres voces.



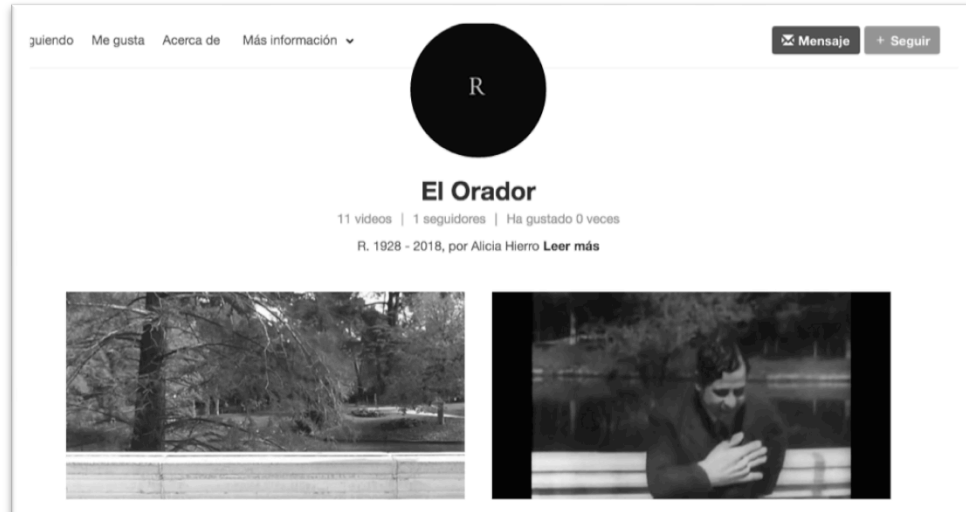
Fotogramas de la película *R* (1928-2018). Ortega y Gasset, Primo de Rivera y Gómez de la Serna filmados por la cámara Fonofilm de Feliciano Vítors en 1928. Filmoteca Española.

## TOMAS EXTRAS

Las pruebas y ensayos realizados a lo largo del tiempo han generado unos materiales extras que pueden visualizarse en el link del proyecto de la autora en Vimeo: <https://vimeo.com/orador>

En esta página se ofrecen a manera de mosaico algunas escenas no incluidas en el montaje final, pero que aquí sintetizamos y mostramos a continuación.

- . Toma original de *El Orador* con subtítulos en francés, transcripción de su discurso.
- . Toma nueva desde el punto de vista de Ramón, enfocando la cámara hacia el Palacio de Cristal. El audio es el sonido de fondo real, cuando aparecen los transeúntes caminando por el parque y entran en el marco se activan los aplausos originales del film. Estos continúan y se incrementan mientras los espectadores están en cuadro.
- . Toma nueva del estanque del Retiro coloreada en tonos rojos y azules. Los subtítulos cambian el discurso original por uno de la autora del film, cambiando el monóculo sin cristal por una "trompetilla binaural". El manifiesto estético pasa de ser una referencia visual a una aural.
- . Toma primer plano de Ramón en *El Orador* con el sonido de discursos políticos de Mariano Rajoy, presidente del Gobierno en 2015.
- . Toma musical tocada en piano estropeado, banda sonora de cine mudo acompañando al film.



Canal de Vimeo del proyecto R. Recopilación de videos extras autoría de Alicia Grueso Hierro.



Fotograma de la película *R (1928-2018)*. Presentación en la École Louis-Lumière, Cité du Cinema, París, 2014

- 4-12-2014. **École Louis-Lumière, Cité du Cinema, París.** <https://vimeo.com/126902988>  
16-04-2015. **Château de Plaisir Versailles.** <http://lautremusique.net/lam4-supplement/g/r.html>  
3-05-2016. **Librería Centro de Arte Moderno, Madrid.**  
5-02-2017. **Centro de Arte Conde Duque, Museo de Arte Contemporáneo.**  
10-03-2018. **Sala El Águila de la Comunidad de Madrid** <http://in-sonora.org/in-sonora-10/>

El primer estadio de *R*. se presentó seleccionado en el congreso internacional *Bruits (Ruidos)* en el auditorio de la École Louis-Lumière de la Cité du Cinema de París, el 4 de diciembre de 2014, organizado por el grupo de investigación *Arts Sonores* de l'Institut ACTE Université Panthéon-Sorbonne/CNRS.

La segunda presentación en Francia tiene lugar en el congreso *Muttum, les mots et les son*, celebrado en el Château de Plaisir de Versailles el 16 de abril de 2015, en cooperación con el Conservatoire à Rayonnement Communal de la ville de Plaisir, le laboratoire GRHis de la Université de Rouen, l'Institut ACTE Université Panthéon-Sorbonne/CNRS, IReMus, Institut de recherche en Musicologie y el patrocinio de las ediciones Delatour France, el equipo de investigación LangArts y la revista *L'Autre musique*.

A partir de entonces *R*. viaja a Madrid, donde ha sido presentado en la Librería del Centro de Arte Moderno especializada en escritores de vanguardia el 3 de mayo de 2016, y en el Museo de Arte Contemporáneo del Conde Duque en la sala dedicada a Ramón Gómez de la Serna el 5 de febrero de 2017. El proyecto ha obtenido las Ayudas para artistas y comisarios de la Comunidad de Madrid en el extranjero 2017. En concurso público el proyecto fue seleccionado eligiendo mi dossier para ser miembro residente en la Cité des Arts de París. En la capital francesa llevé a cabo una estancia de tres meses y una formación avanzada en diseño de sonido (AudioSpat) en el Centro IRCAM/Pompidou. La película se proyectó el 10 de marzo del 2018 en la

Sala El Águila de la Comunidad de Madrid dentro de la programación de In-Sonora X [www.in-sonora.org](http://www.in-sonora.org).

Podemos ver también su difusión online al final de la conferencia de Joaquín Ayala China<sup>30</sup> titulada "Tomar las azoteas: Ramón, cine y vanguardias" <https://vimeo.com/298583198>. Al final de la misma se muestran ejemplos del canal vimeo del proyecto R. La conferencia fue realizada en el TEA Tenerife Espacio de las Artes, en noviembre de 2017, bajo el título "Bajo el signo de La Serna"<sup>31</sup> jornadas dedicadas al escritor en la Universidad de La Laguna, bajo la dirección de Isabel Castells Molina.

El proyecto nació en su origen como una propuesta para el congreso de Arte Sonoro *Bruits* que se celebraría en París en las navidades de 2014. Para el mismo envié junto a Elena Blázquez un proyecto en borrador para desarrollar una conferencia-performance basada en cinco variaciones sobre el corto original de Ramón. Tras ser seleccionado, trabajamos en la confección de nuevas tomas sobre la primitiva. A petición mía Elena grabó en el Retiro madrileño la toma primera con la barandilla vacía. Yo me encontraba en el Colegio de España trabajando a distancia. En París contacté con la jefa del departamento de Cooperación de Filmoteca Española, Petri Serrano, quien al recibir la solicitud nos facilitó amablemente el corto en su versión digital a máxima resolución, según nos explicó el 14 de noviembre de 2014 "La calidad es la misma que podemos ofrecer en DVD".

Para la presentación del proyecto R. en la Cité du Cinema, realicé una lectura en directo del discurso de *El Orador* delante del fragmento Rastro del video, que se vió en modo silenciado. Mientras aparecía la toma en la que ensayo la gestualidad de la mano en Ramón, mi voz dialogaba con la pantalla volviendo a repetir el texto. Como si de una conferencia con traducción simultánea se tratara, exclamo el discurso que la mano va glosando en imagen panorámica. Este dueto entre mi cuerpo en vivo y mi cuerpo en la pantalla crea una situación contradictoria, al no saber quien dicta a quien las palabras. Esta primera versión en vivo tuvo la característica que el público, al no conocer el corto original, fue observando las pistas fragmentadas que les dábamos, pero no pudo componer la idea hasta que al final mostramos el corto de Ramón subtulado en francés. Este mecanismo gustó a los presentes quienes nos felicitaron por la táctica que en un principio les había dejado desorientados pero que más tarde entendieron. La versión R. en París tuvo otro cambio sustancial con respecto al último ejemplo DVD, consiste en la última parte política, en París mostramos a Ramón con la voz en modo ventriloquia de Mariano Rajoy (dando su primer discurso como presidente español) y Nicolas Sarkozy (por entonces presidente francés), ambos se solapaban en un momento causando un ruido imposible de discernir de su locución. El video completo de esa sesión está publicado en Internet a través de la web Lautremusique; <http://lautremusique.net/lam4-supplement/g/r.html>  
En el otoño del 2017 realicé una residencia artística en París elegida por la selección del comité *Arts Plastiques* de la Cité des Arts, quien seleccionó mi proyecto becado

---

<sup>30</sup> Ver su libro en colaboración; Martín Rodríguez, F. G., Ayala China, J (coord). *Los surrealistas y el cine*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes.

<sup>31</sup> <https://teatenerife.es/index.php/noticia/tea-tenerife-espacio-de-las-artes-acoge-cuatro-ponencias-del-curso-de-la-universidad-de-la-laguna-bajo-el-signo-de-la-serna/1345>



por la Comunidad de Madrid. La estancia fue financiada por las Ayudas para Artistas y Comisarios en el Extranjero de la CAM, y tuvo como objeto la ampliación del trabajo audiovisual en proceso *R*. Durante este periodo obtuve dos contratos de formación especializada en los campos del sonido, con ambos cursos destinados a la especialización sonora en el IRCAM y al análisis del papel acústico en el cine con Michel Chion.

En ensayos a puerta cerrada, dentro de mi estudio SULUJ en la Cité des Arts, probé a representar el discurso dentro de la propia secuencia primera de *R*, sin la figura de Ramón, simulando cómo este tuvo que intentar duplicarse en vivo el día de la performance del Cineclub. Las pruebas fueron un ensayo pantomímico realizado para la cámara fotográfica.



Fotomontaje realizado en el estudio de la Cité des Arts, París, 2018  
Ensayo de la autora delante de la película *R*.

## 5. 5. Créditos DVD R. (1928-2018)

Nos puede orientar en el largo Zodíaco del tiempo el ver qué obras se dan la mano, por encima de los modestos siglos, saludándose como si no hubiesen existido épocas de confusión y de ruina. Esos arbotantes que ligan sus arcos podrán animarnos a presenciar el presente.

Ramón Gómez de la Serna. *Ahora* (30 de mayo de 1936)

La fase práctica de esta tesis ha consistido en la realización de la película experimental, ensayo personal sobre *El Orador*, realizando una apropiación de materiales históricos (tanto metrajes de archivo como textos). El corto primitivo combinado con nuevos planos contruidos propicia un diálogo entre tiempos cinematográficos distintos separados casi por un siglo; en un arco de 1928 que hemos finalizado (provisionalmente para esta primera edición) en 2018. Para ello se ha realizado el montaje en bruto del video final preparando el diseño de la maqueta para su publicación en DVD5 en Digifile DVD 2 cuerpos + Libreto 24 pp.

El proyecto R. ha sido realizado gracias a las Ayudas para artistas y comisarios en el extranjero de la Comunidad de Madrid, con la colaboración de Filmoteca Española y el Laboratorio de Creaciones Intermedia de la UPV, inscrito en el proyecto I+D del Ministerio de Economía y Competitividad “Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica Española y su contribución a la historia de la Performance europea” (HAR2014-58869-P).

Para esta tesis ve a luz con soporte DVD la nueva película de 34' 35" y libreto digipack blanco y negro brillo. R. (1928-2018) ha sido impreso por Espejo Digital S.A. en Madrid en una edición de 100 ejemplares, editada por Miguel Molina, con diseño y textos de Alicia Grueso Hierro.

El film R. cuya extensión es formato .mov, se ha editado en el programa Adobe Première CS5. Ocupa 6, 8 GB, la duración es 34', 35", 720x576, DVC-PAL, Linear PCM, 26.217 bits.

El film *El Orador* digitalizado en Filmoteca Española, recibido en 2014 para el estudio de este trabajo, es una película Quicktime de 668x576, Motion JPGA, linear PCM con una velocidad de bits 13.507, 425,3 MB.

R. como proyecto de investigación en continua transformación, ha fijado para esta ocasión un primer título materializado en R. (1928-2018), pero en su esencia polimorfa, puede ser susceptible de más variaciones o modificaciones en el tiempo. La firma de Ramón con su sigla también era móvil, por lo que a veces aparecía la inicial con un punto, y otras no. De igual manera en el montaje audiovisual y en la portada del DVD ha aparecido sin punto, por una cuestión estética que se justifica en la aleatoriedad con la que Ramón también lo hacía.

Este trabajo teórico-práctico se inserta dentro del proyecto de investigación entorno a la recuperación de prácticas pioneras del arte de acción coordinado por Miguel Molina Alarcón a través del LCI Laboratorio de Creaciones Intermedia de la UPV. Mi participación ha sido como investigadora en el equipo de trabajo del Proyecto I+D

concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, efectuado dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2013-2016.

**Título del proyecto:** RECUPERACIÓN DE PRÁCTICAS PIONERAS DEL ARTE DE ACCIÓN DE LA VANGUARDIA HISTÓRICA ESPAÑOLA Y SU CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DE LA PERFORMANCE EUROPEA.

**Investigador Principal 1:** MOLINA ALARCON, MIGUEL.

**Investigador Principal 2:** FERRANDO COLOM, BARTOLOMÉ.

**Investigadores participantes:** 19

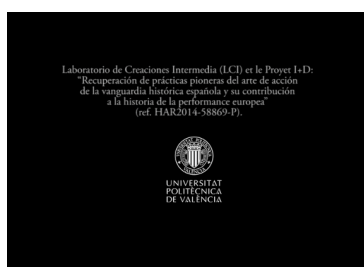
**Referencia proyecto:** HAR2014-58869-P

**Organismo de la ayuda:** Ministerio de Economía y Competitividad

**Organismo beneficiario:** Universitat Politècnica de València.

**Importe de subvención:** 10.890 Euros

**Plazo de ejecución:** Del 01/01/2015 al 31/12/2017. En trámite la solicitud de ampliación para el 2018.



Créditos del video *R.* (1928-2018)

El proyecto *R.* se ha realizado igualmente como trabajo asociado dentro del grupo *Ars Sonors* de la Universidad Sorbonne Paris 1, Institut ACTE CNRS Ministerio de Cultura, gracias a la invitación de Gérard Pelé, director del programa. El proyecto fue seleccionado para el Congreso *Bruits* de la École Louis-Lumière, presentándose en première en la Cité du Cinema de París el 4 de diciembre de 2014.

La Universidad Politécnica de Valencia UPV ha apoyado la edición a través del Laboratorio de Creaciones Intermedia. Producido con la Ayuda para artistas y comisarios en el extranjero de la CAM 2017, y el convenio de Filmoteca Española.



El proceso R, trata de ampliar la obra de El Oso de 1928, la cinta a película completa y protagonizada por Ramón Gijón de la mano, Rodolfo y Federico M. Vicens con la primera cámara sonora fonográfica, el discurso es un ejemplo poético del cine hablado español.

Este trabajo trata a la vez de crear que lo acompaña, desde humanar al gran teatro en relación con la ciencia, la técnica y la política, a través del teatro y la performance.

R, es la obra de un hombre característico, el de Ramón Gijón, un hombre "de" y a veces "fuera" de sí mismo. Sobre el original de cuatro minutos se han producido otros y variaciones como cuando tanto un discurso musical, como general o histórico, los límites entre estas "historias" sobre el acontecimiento, han producido.

En el montaje se propone un vínculo con los otros discursos de teatro, Miguel Zambrano, Ramón y José Ortega y Gasset, titulados por la misma productora Hispano de Famosa Fonográfica.

R, es el teatro que seguimos, el teatro de un grupo, la recuperación de la voz, el teatro del público y el teatro del teatro. Son extensiones de su cuerpo que se vanifican y son vistas a reflexionar finalmente sobre la base de su creación.

R

(1928-2018)

Alicia Grueso Hierro






Mi crítica lo considero más que en un momento en crisis, momento en crisis con el cual yo soy las cosas de referir, mostrando todo lo que quiero de esta obra.

El momento en crisis es la obra de mi ser humano porque no comprendo cómo se puede usar el teatro.

Para los valores tengo como intención de última hora el momento de teatro vivo, momento de teatro vivo que he de la luz espeluznada de las cosas y que la da a uno un uso de teatro, de teatro de agua.

Con estos dos elementos sencillos voy siguiendo la ruta de las cosas.

También dependo mis observaciones de cómo observo yo a la realidad de la vida. Por ejemplo, mis observaciones del coral.

Yo sé hacer el teatro del gallo, que es una cosa que casi todo el mundo sabe, pero esta cosa es más sencilla del coral, por ejemplo, me despierto en la tarde caligiosa de todo el gallo.

... por por por por por por... Esta cosa leña... por por por por por por por por...

Esos gritos de locura que hevan del coral caliente por agua... "gaaaaaa", "gaaaaaa", que son alboroto de todo el pueblo, que son la raya con que se señala toda la dimensión del paisaje.

Todos estas observaciones de la realidad están a mi momento en crisis dan la base segura de mi crítica.

Para para los discursos tengo otro elemento inagotable, elemento que lleva más en las realidades, porque cuando se pone la mano contraria a la realidad es dentro de una mano. Cuando se dice a la realidad "por ahí", la realidad sigue sus caminos.

El teatro ha de ser esta mano. Hinchando de la elasticidad, esa mano produce también un efecto similar en el público cuando le acompaña por.

Producir las grandes situaciones cuando esta mano se dirige siempre a él en voz de posición.

Esta mano coge las ideas como mariposas, cogiéndolas en el ambiente y reduciéndolas a la acción, gracias a cómo las ha creado.

Esta mano sirve para señalar cómo se crean. Por ejemplo, se suela con de ella para decir: "Por cinco minutos hasta que seguir este camino", "Cinco minutos tengo para decir esto".

Todo el mundo, ayer tomaban teatro, hasta la cabeza apabullada. Esta mano sirve también para en la temporalidad del público, calma la ginecología.

Y, por fin, cuando el teatro ya está próximo al final de su discurso, sirve para preparar su plantar.

Porque esta cosa que tiene el teatro de avanzar, que se remonta, parece que va seguro en sus palabras, de pronto se rompe la cabeza en una de ellas, señala la caída en barro en esa palabra que lo falla.

Para el teatro que se destaca repeta el momento en que placer, y entonces se mata y volapando, va descubriendo, va señalando el paralelo final.

Esto suela ser muy largo en los cuadros porque buscan teatro a propósito, como también lo es en los cuadros que necesitan su teatro al fin.

El teatro entonces se dice en la mesa un teatro o un vaso de agua. Tiene modo de caer en el teatro o en el vaso de agua.

Y entonces, con gran lentitud, para no caer tampoco en una planta en punta, el teatro, tomando sus medidas, concurrendolo, califica su mano sobre la mesa.

Diseño carátula del DVD R. (1928-2018), por Alicia Grueso Hierro.

## CONCLUSIONES

- A través de esta investigación hemos corroborado a Ramón Gómez de la Serna como motor **impulsor y artífice del primer cine sonoro**, subrayando su participación como voz literaria a favor del sonido en las primeras pruebas fonofilmadas. En la obra ramoniana hemos encontrado un pensamiento crítico, no sólo centrado en la reflexión estética de las películas, sino en las particularidades intrínsecas de los nuevos medios sonoros. Ramón, como buen futurista, ruidista, hace una **defensa visionaria del cine hablado**, aún balbuciente y mal sonificado que se rechazaba con polémica en los años '20.

- En la investigación se ha comprobado la amplitud total del corto original de Ramón por las facturas de Feliciano M. Vitores. El metraje completo es de 387 pies. El film debió de tener por tanto una duración total de **5 minutos 24 segundos**, más de un minuto de lo que vemos ahora y de lo que se tenía estimado hasta la fecha.

- En esta tesis hemos propuesto un nombre definitivo para el corto, ya que hasta ahora se alternaba entre varias opciones. Defendemos que ***El Orador*, con "O" mayúscula** refleja un nombre propio, el de Ramón. Creemos a su vez que es coherente con el espíritu del escritor al verlo confirmado en sus propias palabras "Yo nací para llamarme Ramón, y hasta podría decir que tengo la cara redonda y carillena de Ramón, digna de esa gran O sobre la que carga el nombre".

- Este trabajo confirma el rol fundamental que desempeñó la productora de *El Orador*, la **Hispano de Forest Fonofilms** como gestora del primer cine parlante documental y de ficción españoles, pionera en la península e hispanoamérica. Reconociendo la mano responsable detrás del rodaje como la de **Feliciano M. Vitores**, coautor del film. El empresario burgalés produce, dirige y a su vez registra la toma audio en directo, revelando y promocionando la cinta. También actúa como productora de nuevos metrajes, protagonizando su comercialización ultramar, labor capital gracias a la inversión económica y de esfuerzo del propio Vitores. La tesis ha relacionado la compañía De Forest Phonofilm Corporation con los de su homónima la Hispano de Forest Fonofilms, visionando un gran número de cortos de uno y otro, hemos destacado el **avanzado nivel técnico de la filial española**, cuya resolución en la impresión sonora y revelado nada tenía que envidiar a su deudora norteamericana.

- La tesis redefine a Ramón Gómez de la Serna bajo la idea de **cineurgo**, esto es, como un dramaturgo del cine, ideador y *metteur en scène* de un cine por venir atisbado para el mañana, del que somos todos herederos. Tras el recorrido llevado a cabo, se comprueba cómo Ramón configura un modelo pionero de **artista-orador precursor del nuevo cine sonoro performativo**, antecesor de las prácticas escénicas y de las conferencias dramáticas modernas.

- En esta tesis hemos procurado **defender el papel performativo del autor**, como valor tan representativo de su arte como en sus otras facetas (ilustrador, locutor, etc). Así hemos desmontado una idea no contrastada que Román Gubern firmó en su libro capital *Proyector de Luna*. Según Gubern, Ramón había tenido que salir al paso de un fallo técnico en la proyección de su corto, haciendo habilidosas gestas circenses para paliar el desastre. Esa interpretación ha sido frecuentemente repetida en comentarios

posteriores. Pero en una lectura detallada de la descripción en la prensa que hace el propio Ramón de su *performance* el 29 de noviembre de 1930, comprobamos cómo realiza dos acciones premeditadas, poéticas y perfectamente coreografiadas, entre la pantalla y su persona, antes de que el film se viera de forma convencional. Ramón venía de haber interpretado una conferencia cinematográfica muy exitosa en el mismo Cineclub, prologando al primer film hablado *The Jazz Singer*. Para esta ocasión dio otra vuelta espectacular, invocando la magia del directo con su espectro proyectado.

- Se plantea igualmente una relectura del discurso filmado de ***El Orador como un manifiesto estético*** a la altura de los textos fundacionales de los movimientos de vanguardia europeos. Un manifiesto no programático sino personal, que no pretende ser lema ni conjunto de acciones o ideario a seguir. El film nos expone una visión condensada del ramonismo, donde Gómez de la Serna firma su credo artístico, como un modo de actitud, en tan solo unos minutos. En el discurso de *El Orador*, observamos **cinco objetos** que parecen corresponder a otros tantos elementos sensoriales e ideas estéticas. Esta propuesta interpretativa no había sido observada hasta la fecha y pensamos que ayuda a comprender mejor el argumento del discurso. Ramón no deja nada al azar, aunque su modo de hablar sea improvisado tiene en mente cinco líneas que desea destacar: el monóculo sin cristal señalando el campo de la visión, el canto del gallo remitiendo al mundo de la audición, la mano al movimiento gestual de la danza y la pantomima. El planeador por último representa al arte de la oralidad y la improvisación hablada, la pluma, mesa y el vaso de agua son las herramientas del escritor y la literatura.

- Como hallazgo destacamos el descubrimiento por parte de la autora de **nuevas tiras de celuloide** en nitrato originales, rodadas y reveladas por Feliciano Vitores en 1928. Se han rescatado cuatro tiras de fotogramas encontradas en la casa deshabitada del productor de Belorado, una de ellas perteneciente al film *Trece onzas de oro* (1929), otra correspondiente con toda probabilidad a un film de Elvira de Amaya, la cupletista estrella de los años veinte, más una última escena desconocida. Las tres películas pertenecen a cortos sonoros realizados con la técnica Fonofilm.

- En esta tesis se han compendiado los **cortometrajes de la Hispano de Forest Fonofilms**, estudiando y mostrando los materiales conservados, y en especial se ha indagado en los discursos políticos. De los **cortos políticos rodados por Vitores**, este trabajo señala una triangulación especial entre los films del presidente del gobierno Miguel Primo de Rivera, José Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna. Un discurso a tres bandas que se ha ligado en el proyecto audiovisual experimental R. gracias a un montaje de la autora. Estos documentos contextualizados nos dan una lectura del film de Ramón diferente, por un lado permite interrelacionar la película con su magna obra literaria, pero por otra se plantea la conexión de Ramón con su tiempo, siendo un eslabón crucial intercalado en **una historiografía sociopolítica, cultural y económica** de su época.

- Esta tesis ha contrastado el cortometraje fonofilmado de José Ortega y Gasset con el de Gómez de la Serna y ha detectado que comparten el mismo paisaje y encuadre, lo que permite concluir que fueron rodados en el mismo espacio y posiblemente el mismo día. Este hecho se deduce gracias a la observación de la sombra proyectada sobre sus cuerpos, que corresponde al micrófono, coincide en igual forma y ángulo. Lo que nos lleva a considerar que **Vitores rodó las tomas con ambos autores en el**

**estanque del Palacio de Cristal** en un tiempo muy próximo, en la primavera de 1928, antesala de la que sería la mayor congregación cinematográfica hasta la fecha, el **Primer Congreso de Cinematografía**. Las conexiones entre estos cortos y el mayor evento de cine que se preparaba no queda nítido, pese a haber datos que evidencian una causa-efecto. ¿Por qué rodaron los discursos de Ortega y Ramón en la balaustrada dando la espalda al edificio?. En nuestra pesquisa hemos defendido que hay motivos más allá del mero reportaje documental que llevaron a Vitores a seleccionar y rodar de forma inteligente a sus personajes, pero no hemos encontrado pistas definitivas que comprueben que esos cortos se exhibieron en el Congreso, aunque es bastante posible que así fuera. Los dos amigos intelectuales protagonistas, Ramón y Ortega, elaboran un responsorio sobre el orador perfecto, con una clara ironía en cómo tratan ambos el tema del discurso político. ¿Una fina crítica a los actos protocolarios donde se hablaría del futuro cine español con engolados discursos?.

- Si la vinculación de Ramón con el ámbito cinematográfico ha sido históricamente poco resaltada, tampoco se menciona con suficiente claridad su **posición ideológica y política** durante la convulsa transición de regímenes dictatoriales y la victoria de la República. Se ha tendido fácilmente a tachar su talante de ambiguo, incluso afín al régimen franquista o en los mejores casos "pasotista". Pero Ramón representa una actitud firmemente ética durante toda su trayectoria, defendiendo una postura moral ante un mundo polarizado y eligiendo siempre la concordia y la cordura del humor. La imagen de Ramón es de un hombre ácrata, pues siguiendo sus propias palabras militó el anarquismo sin violencia, una forma a-política, la de la acracia, que reniega cualquier clase de autoridad y supone la ausencia de coerción.

- La cinta de Ramón da un salto a la escena artística, permitiendo una lectura contemporánea al incorporar de forma pionera el sonido óptico y servir como base de una escenificación en vivo en el estreno de su película el 29 de noviembre de 1930. La conferencia experimental que realiza Ramón con su corto de *El Orador* es un **ejemplo único de lo que hoy denominamos cine expandido o cine performativo**, constatando una relación bidireccional entre el cine, pantalla y la realidad en vivo. La fusión de las dos escalas, en diferido y en directo, gracias a la superposición del cuerpo de Ramón y su juego de espejos, nos habla de una preanticipación de la conferencia como verdadero género autónomo en las artes. Movimiento que se ha visto más tarde desarrollado a partir de los años cincuenta y sesenta con el minimalismo conceptual en un *boom* de obras y *performances*.

- Una conclusión que se ha obtenido esperando haber ofrecido suficientes ejemplos, es la similitud formal de las actuales conferencias artísticas de **cuño humorístico** con las que ya realizara Ramón. Un factor común es la **metaoratoria** como fenómeno estructural de nuestra era, así como el **reenactment o reposición**, que reactiva y duplica las acciones para perpetuar la memoria de obras efímeras. Estas repeticiones fueron anticipadas por Ramón en su actuación con *El Orador* en vivo, proponiendo ante su proyección un doblaje *voice-over* y realizando un ejercicio de ventriloquia o *play-back* gestual. Estas mismas estrategias continúan vigentes a día de hoy entre los artistas escénicos de nueva generación.

- El corto *El Orador* (1928) es una pieza fundamental dentro de la cinematografía española que merece ser valorada como verdadera joya de nuestro patrimonio fílmico, un hito histórico irrepitible del cine español. Esta tesis reivindica el reconocimiento

de su posición y su presencia en los libros especializados del cine hispanoamericano de no ficción de los años veinte como **referencia ineludible**. Se requiere colocar la película al nivel de las mejores creaciones vanguardistas, experimentales y audaces de su época como fue *El Perro Andaluz* (1929) dedicándole un espacio mayor.

- La pequeña película tiene el valor de haber sido pensada como un lapsus dentro de una cadena de producción mayor, unos cortos que eran creados para espectadores tecnófilos, donde el tema filmado era relegado a un segundo plano, desatendiendo el contenido que por norma general era el esperado y convencional. El fragmento de *El Orador* no está aislado sino que se engarza dentro del resto de cortos Fonofilms, donde fueron exhibidos como en un *pack* unos a continuación de otros. Al sorprender irrumpiendo en la pantalla, Ramón corta el sentido continuo del visionado, posicionándose dentro del género de discursos con una actitud de impugnación, forjando una metacrítica. Este "**corte**" de sentido que es el corto de *El Orador* se reduplica o triplica en el gesto que el autor realiza dos años más tarde, jugando con su cuerpo y su film en un juego de espejos.

- La **voz de Ramón** es una crítica al discurso, a la persuasión de masas, al modelo político dictatorial de Primo de Rivera, es una crítica al cine mudo de Hollywood y también al hablado con sus estrellas faraónicas, así como una experimentación estética sin precedentes. Entre los documentos sonoros del escritor, *El Orador* es, a falta de encontrar los archivos de sus apariciones televisivas en Argentina, el único testimonio audiovisual (imagen y palabra del autor simultáneas) que conservamos.

- Una primera aportación llevada a cabo para paliar en parte la falta de estudios específicos sobre *El Orador* ha sido la realización del artículo "Contexto y producción del film performativo *El orador* (1928) de Ramón Gómez de la Serna", publicado como capítulo del libro *La Protopformance en España (1900-1960)*. Este libro ha sido presentado como resultado del Proyecto I+D titulado: *Recuperación de prácticas pioneras del arte de acción de la vanguardia histórica española y su contribución a la historia de la performance europea* (Proyecto ref. HAR2014-58869-P), editado por Miguel Molina Alarcón y el grupo Laboratorio de Creaciones Intermedia, de la Universitat Politècnica de València. En este artículo se bosquejó lo que luego daría pie a la gran extensión central de esta tesis; atisbando el contexto fílmico que rodeaba el corto de Ramón, mapeando la industria cinematográfica en los años de tránsito al sonoro, así como encontrando su continuidad cien años más tarde en los artistas contemporáneos.

- También como un paso previo, se ha publicado el libro *F. M. Vitores. El origen del cine sonoro en España* (2019), escrito por la autora de esta tesis. El volumen diseñado por Leona ha sido producido con las ayudas del Ayuntamiento de Madrid a la creación contemporánea y ha contado con el apoyo de Filmoteca Española. El libro ha incluido documentos inéditos del productor del film: cartas, mapas y escritos personales, incluyendo datos de revistas y periódicos custodiados en diversas hemerotecas e imágenes nuevas rescatadas por la autora, además de bibliografía, monografías y diccionarios especializados. Acompañándolo he editado igualmente el facsímil del guión original de la primera película sonora realizada en España, *El misterio de la Puerta del Sol* (1929), firmado por Feliciano Vitores y producido por el Ayuntamiento de Belorado.



- Para aportar desde la investigación práctica, incluimos la publicación de un DVD de 100 ejemplares en paralelo con el escrito, proponiendo un montaje audiovisual de creación basado en *El Orador*. La nueva película **R. (1928-2018)** ha servido para recomponer a través de una serie de repeticiones y variaciones sobre el mismo tema una nueva configuración del film. Trabajando sobre el material original hemos aumentado los matices que en una primera ocasión pasaban desapercibidos, así como hemos propuesto unas lecturas cruzadas entre la gestualidad, la escucha y lo visual, correspondiendo al propio espíritu de *El Orador*. El DVD ha sido editado por Miguel Molina Alarcón y producido con las ayudas de la Comunidad de Madrid para Artistas y Comisarios en el extranjero, en cooperación con la UPV, Filmoteca Española, y el grupo Arts Sonores de la Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne CNRS.

- A falta de conocimiento sobre cómo fueron realmente los pases y la difusión de estos cortos en salas comerciales por las provincias españolas y de ultramar, nos queda la sospecha de que al proyectarlos juntos, en el mismo montaje consecutivo de visionado se lograra una correlación de sentidos distintos y casi opuestos, al mezclar como en una barraca cuplés, jotas, mítines políticos y reflexiones filosóficas. Como todos se mostraban bajo el paraguas didáctico-técnico del Fonofilm, se daría la excusa perfecta a esta amalgama de programación barroca, dando como visión global un retrato crítico y en sí mismo bastante surrealista del panorama cultural y sociopolítico español. Comparado *El Orador* con otros cortos sonoros realizados con sistemas análogos en su tiempo (movietone, vitaphone...) se percibe una gran diferencia ya que el de Ramón tiene una gran claridad y calidad de ejecución técnica. Este hecho y otros como la milagrosa banda de sonido, perfectamente acoplada y sincrónica a la imagen, plantea el interrogante de cómo fue realmente la captura en directo. Estas preguntas no han podido ser del todo respondidas, ya que han faltado datos para completar el puzzle de información. Así que **la cuestión fundamental sobre los pormenores de este corto y su sentido final, planean aún en el aire**. La incógnita continúa en su posterior traslado a Buenos Aires donde no sabemos si fue proyectado en los años '20 (aunque sí podría haber sido, pues la corporación americana del Fonofilm en Argentina dispuso copias de las cintas). El esfuerzo realizado por encontrar más pistas no ha sido en balde pero nuestra posición es clara, pensamos que se han podido reconstruir muchas de las piezas que andaban sueltas, y que gracias a este cosido de citas y pistas ahora mostramos un lienzo nuevo, un espectro resurgido de las sombras donde se hallaba.

- Esta tesis ha señalado direcciones pero no ha caminado todos los posibles senderos derivados, secundarios, transversales... Por ello, queremos indicar **metas futuras**. Se hace necesaria una taxonomía completa para reunir el total de conferencias que ofreció Ramón en espacios públicos a un lado y otro del Atlántico. Hace falta rastrear esa segunda vida que Ramón tuvo en Buenos Aires, y de la que poco sabemos. También podrían encontrarse más materiales fílmicos de la Hispano de Forest en Argentina y en los archivos de Lee de Forest de Nueva York.

- Para una futura investigación todavía quedan reunir elementos y datos que permitan comprender más sobre el evento sonoro que tuvo lugar en su época, donde se alumbraba el inicio de un nuevo cine en España. Este **estudio por venir, porvenirista** si fuera el acaso, debería seguir arrojando datos que vincularan hechos y nos permitan apreciar, más si cabe *El Orador*, festejando esta improvisada, mínima y proverbial obra de arte.

## . BIBLIOGRAFÍA

- Afuera, A. (2019). *La sociedad Unión Radio (1925-1939)*. Madrid: UCM. Tesis doctoral.
- Alaminos, E. (2020). *Ramón y Pombo. Libros y tertulia (1915-1957)*. Madrid: Renacimiento.
- Albert, J. C. (ed.) (2000). *Boletín RAMÓN* (Madrid), semestral.
- AM. Gómez de la Serna, R. (1948-2005). Automoribundia, En *Obras Completas XX. Escritos autobiográficos I*. Zlotescu, I. (ed). Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- AM2. Gómez de la Serna, R. (1948-2008). *Automoribundia*. Madrid: Marenostrum.
- Archivo Vitores, Depósito 2A. Material especial, Fimoteca Española.
- Ariza, J (2013). El sonido proyectado: Una mirada creativa al altavoz en España durante las tres primeras décadas del siglo XX. En Molina Alarcón, M. (ed). *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. (2012). Valencia: LCI, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, UPV.
- Attali, J. (1997). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Valencia: Ruedo ibérico.
- Aub, M. (2013). *Luis Buñuel, novela*. Granada: Cuadernos del vigía.
- Austin, J. L. (2016). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Badiou, A., Blistène, B., Chateigné, Y., Dachy, M., During, E., Falguières, P.... Stenne, A. (2007). *Un teatro sin teatro*. Barcelona: MACBA.
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp
- Benet, V. J. (2015). "Mutaciones del cine", en *Nuevo texto crítico*, vol. 4, n° 51.
- Belsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España. Vol. I (1874-1939)*. Madrid: Cátedra.
- Bonet, J. M. (ed.) (1980). *Ramón en cuatro entregas*. Madrid: Museo Municipal.
- Bonet, J. M. y Pérez, C. (coords.) (1931-2002). *Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense*, catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.
- Bonet, E. y Palacio, M. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*. Madrid: UCM.
- BP. Biblioteca de Pittsburgh. Archivo de la Universidad de Pittsburgh, Hillman Library, *Ramón Gómez de la Serna Collection*, Special Collections Department. Documentos de Ramón Gómez de la Serna, 1906-1967, SC.1967.04, Archivos y colecciones especiales, Sistema Bibliotecario de la Universidad de Pittsburgh.
- Bulot, E. (2020). *Salir del Cine. Historia virtual de las relaciones entre el arte y el cine*. Santander: Shangrila
- Bulot, E. (2012). "De la conference comme film", en *Décadrages. Cinema élargi* n° 21-22, pp 27-37.
- Buñuel, L. (1982). *Obra Literaria*. Zaragoza: Ediciones del Heraldo de Aragón.
- Buñuel, L. (1982b). *Mi último suspiro (memorias)*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Cabello, A. (1933). *El libro del cine*. Madrid: Dédalo.
- Cabrerizo, F. (2004) "Manicomio. El extraño caso de Ramón a Cinelandia", en *Boletín RAMON* n° 9.
- Cage, J. (2002). *Silencio*. Madrid: Árdora

- Canovas, J. (1935). Los inicios del cortometraje español. En Medina, P, González, L., Martín, J. (eds). *Historia del cortometraje español*. Madrid: UCM.
- Campos Cacho, S. (2019). "Ramón rebobinado", en *Revista de Libros* nº 201.
- Caparrós, J. M. (2001). *Cinema y vanguardia*. Barcelona: Flor del Viento.
- Catalá Domenech, J. M. (2014). *Estética del Ensayo. La forma ensayo de Montaigne a Godard*. Valencia: PUV.
- Centenario de Ramón. (1988). *Revista de Occidente* nº 80.
- Cerezuela, J. A, Molina, M, Hoyas, G., Martínez, J.J., Cubells, E., Amigo, L... Garriga, R. (2008). *Noises And Whispers In Avant Gardes (1909-1945) / Ruidos y Susurros de las Vanguardias (1909-1945)*. LCI-Dpto. de Escultura-UPV.
- Chacel, R. (1988). "Ramón", en *Revista de Occidente*, nº 80, pp. 23-30.
- Cicerón (2013). *El Orador*. Madrid: Alianza.
- Colorado, L. F. (1995). "El orador. Algunas precisiones sobre un controvertido film de Gómez de la Serna", en *Flashback. Vértigo. Revista de cine*, p. 12.
- Colorado, L. F. (1996). *Repercusiones socio-industriales y creativas de la implantación del cine sonoro en España (1927-1934)*, Madrid: UCM. Tesis/CD.
- Collado, E. (2011). *Paracinema: la desmaterialización del cine en las prácticas artísticas*. Madrid: Fundación Arte y Derecho.
- Congreso español de cinematografía. (1928). *La Pantalla* (número especial)
- Cordero Gómez, J. I. (2007). *La obra literaria de Eduardo Zamacois*. Madrid: UCM. Tesis Doctoral.
- Costa Vila, J. (2019). *Un Hollywood soñado: sustrato cinéfilo y potencial visionario en "Cinelandia" de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: UCM. Tesis doctoral.
- Cuerpo y cinematografía. (2008). *Cairon* nº 11. Aula Danza Universidad Alcalá de Henares.
- Dalí, S. (1942-1981). *La vida secreta de Salvador Dalí*. Figueras, Gerona: Dasa.
- Del Amo, A. (2002-2012). *Los sistemas de reproducción óptica del sonido*. Filmoteca Española.
- Dennis, N. (2012). *Greguerías Onduladas*. Sevilla: Renacimiento.
- Dennis, N. (2002). "The Avant-Garde Oratory of Ramón Gómez de la Serna". En M.<sup>a</sup> T. Pao y R. Hernández- Rodríguez (eds.), *Agítese bien! A New Look at the Hispanic Avant-Gardes*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 77-117. Y también traducido al español
- Dennis, N. (2006). "La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna", en *Boletín RAMÓN* nº 12, pp. 39-67.
- De Miguel, M. E. (1991). *Norah Lange. Una biografía*. Buenos Aires: Plantea Argentina.
- De Torre, G. (1925). *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Raggio
- Díaz Plaja, G. (1930). *Una cultura del cinema*. Barcelona: publicacions de La Revista
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image Survivante*. Paris: Edition Minuit
- Dora García, Segunda Vez* (2018). Madrid: MNCARS.
- Ehrenburg, I. (1985). *Gentes, años, vida. Memorias 1921-1941*. Barcelona: Planeta
- Elías, F. (1966). *El cine español y yo*. Manuscrito original. Filmoteca Catalunya
- Elías, F. (1971-2018) *Anatomía de un Fantasma. Historia clínica del cine español*. Barcelona: UBe y Universidad de Sevilla eus.

- García Fernández, E. C. (coord.) (1991). *El paso del mudo al sonoro en el Cine Español*. Actas del IV Congreso de la AEHC. Madrid: UCM.
- Esther Ferrer. *Todas las variaciones son válidas incluida esta* (2017). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Evans, J. y Viejo, B. (2018). *Luis Buñuel, Correspondencia escogida*. Madrid: Cátedra.
- Fernández Romero, R. (2018). *Color de diciembre y otras cosas*. Madrid: Renacimiento.
- Fernández Cuenca, C. (1950). *Historia del cine. Vol II y V*. Madrid: Afrodisio Aguado.
- Fernández Cuenca, C. (1945). "F. T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguardia. Cine experimental", en *Cine Experimental* nº 02.
- Fernández Cuenca, C. (1967). *Treinta años del documental de arte en España (Filmografía y estudio)*. Madrid: Escuela oficial de Cinematografía.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Flórez, R. (1988). *Ramón de Ramones*, Madrid: Bitácora.
- Fraser, B. (2009). "Imagen, materia, Cine: Bergson, Deleuze y Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna", en *Hispanic Review*, nº 77 (4), pp. 449-470.
- García, C. (2007). "Ramón y Ortega", en *Boletín RAMÓN* nº14, pp. 64-71.
- García García, I. (2019). *110 años del futurismo en España. La máquina castiza*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo.
- García, C. y Greco M. (eds.) (2007). *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna-Guillermo de la Torre, 1916-1963*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- García-Aguilar, A. (2019). "Cifras: Ramón Gómez de la Serna como guionista", en *Castilla. Estudios de Literatura* 10, pp 251-271.
- García Obert, J. R. (2005). "Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo", en Albert, M. ed. *Vanguardia española e intermedialidad: artes escénicas, cine y radio*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- Goldberg, R. L. (2011). *Performance Art. From Futurism to the Present*. London: Thames&Hudson.
- Gómez López-Quiñones, L. (2011). "La presencia del cine en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna" en *Destiempos*, nº 30.
- Gómez de la Serna, R. (1905). *Entrando en Fuego*. Madrid: Diario de Avisos.
- Gómez de la Serna, R. (1911-1987). *El libro mudo (Secretos)*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Gómez de la Serna, R. (1914). *El Rastro*. Valencia: Sociedad Prometeo
- Gómez de la Serna, R. (1918-1960). *Pombo*. Barcelona: Juventud.
- Gómez de la Serna, R. (1920). "Los retratos grotescos de verbena", en *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas*, Madrid: La Tribuna.
- Gómez de la Serna, R. (1921). *Disparates*. Madrid: Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1922). *El Incongruente*. Madrid: Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1922-2005). *El Novelista*. Madrid: Espasa Calpe
- Gómez de la Serna, R. (1922). *El chalet de las rosas*. Valencia: Editorial Sempere.
- Gómez de la Serna, R. (1923). *El alba y otras cosas*. Madrid: Saturnino Calleja.
- Gómez de la Serna, R. (1923-1993). *Cinelandia*. Madrid: Santillana.

- Gómez de la Serna, R. (1923-1993a). "Las palabras y lo indecible", en *Revista de Occidente*, nº 146/7
- Gómez de la Serna, R. (1923-1993b). "Las cosas y el ello", en *Revista de Occidente*, nº 146/147
- Gómez de la Serna, R. (1924-1999). *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Visor
- Gómez de la Serna, R. (1929). *Novísimas greguerías*. Madrid: Ernesto Giménez Huertas.
- Gómez de la Serna, R. (1930). "Gravedad e importancia del humorismo", en *Revista de Occidente*, nº 84, pp. 348-391.
- Gómez de la Serna, R. (1931-1943). *Ismos*. Buenos Aires: Poseidon.
- Gómez de la Serna, R. (1931b). *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gómez de la Serna, R. (1953). *Cartas a mí mismo*. Barcelona: AHR.
- Gómez de la Serna, R. (1957). *Nuevas páginas de mi vida*. Alcoy: Marfil.
- Gómez de la Serna, R. (1961). *Retratos completos*. Madrid: Aguilar.
- Gómez de la Serna, R. (1959). "El lago mayor de Madrid", en *Villa de Madrid* Revista del Excmo. Ayuntamiento, año 2, nº 5.
- Gómez de la Serna, R. (1961). *Piso bajo*, Madrid: Espasa Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1991). *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa Calpe.
- González López, P. y Cánovas Belchi, J T. (1993). *Catálogo del cine español, volumen F2, películas de ficción (1921-1930)*. Madrid: Filmoteca Española.
- Grueso Hierro, A. (2019). *El origen del cine sonoro en España*. Madrid: FE, Ayuntamiento de Madrid.
- Grueso Hierro, A. (2019). Contexto y producción del film performativo *El orador* (1928), de Ramón Gómez de la Serna. En Molina, M. (coord.) *Protopformance en España (1834-1964)*. Córdoba: Weekend Proms y LCI Laboratorio de Creaciones Intermedia UPV.
- Gubern, R. (1999). *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Gubern, R. (1977). *El cine sonoro en la Segunda República 1929-1936. Historia del cine español II*. Barcelona: Lumen.
- Hafter, L. E (2012). *La presencia del cine en las literaturas hispánicas de comienzos del siglo XX: Tres escritores pioneros: Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Horacio Quiroga* [en línea]. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tesis de posgrado.
- Hayes, S. (2012). *There's So Much I Want to Say to You*. Yale Univesity Press.
- Herrera, A. (2016). "¿Qué buscas Ramper?", en *Intermedios*. Madrid: AC/E
- Huergo, H. (2020). *Ramón Gómez de la Serna. El deshauicio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)*. Madrid: Casimiro libros.
- In-Presentable 2008-2012* (2015). Barcelona: LCE, Genèric.
- Isidoro Valcárcel Medina. Dobleces de autor* (2013). Madrid: sin isbn.
- Jones, A. (2011). *El cuerpo del artista*. London: Phaidon.
- Jones, A., Heathfield, A. (2012). *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*. Intellect Books, The University of Chicago Press.
- Juliá, S. (ed.) (2007). *Manuel Azaña*. Madrid: Centro de estudios políticos y constitucionales.
- Klee, P. (1987). *Diarios*. Madrid: Alianza.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal.

- Labelle, B., Migone, C. (2001). *Writing Aloud: The Sonics of Language*. Berlin: Errant Bodies
- Labelle, B. (2010). *Lecture on nothing*. Berlin: Errant Bodies Records.
- Laget, L. A. (2019). La quimera de la «nueva literatura cinematográfica» (1922-1930): La ambigua relación de R. G. de la Serna con el cine. En *La narrativa española y las artes visuales (1916-1935): interacciones e influencias*. París: Índigo.
- Lange, N. (1968) "A Ramón Gómez de la Serna", en *Estimados congéneres (Edición aumentada pero no corregida)*. Buenos Aires: Losada.
- Las Vanguardias artísticas en la historia del cine español* (1991). San Sebastián: Filmoteca Vasca.
- Lázaro Sebastián, F. J. Sanz Ferreruela, F. (2017). *Goya en el audiovisual. Aproximación a sus constantes narrativas y estéticas en el ámbito cinematográfico y televisivo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lecture Performance* (2009). Berlin: Kölnischer Kunstverein/Museum of Contemporary Art Belgrad.
- Lehmann, H-T. (1999-2013). *Teatro postdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Liddell, A. (2016). *¿Qué haré yo con esta espada?*. Segovia: La Uña Rota.
- Los Torreznos. Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos* (2014). Madrid: CA2M, Comunidad de Madrid.
- López-Montenegro, R. (1907). *¡¡Al Cine!!*. Madrid: Sociedad de Autores.
- Llámallo performance: historia, disciplina y recepción* (2015). Madrid: Brumaria.
- Llinas, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- Machado, A. (2017). *Pre-Cine y Post-Cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires: Marca Editora
- Mainer, J. C. (2009). "El espejo inquietante. Ramón y el Cine", en Peña Ardid, C. (coord) *Encuentros sobre literatura y el cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses.
- Marchán Fiz, S. (2008). *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela.
- Martínez de la Riva, R. (1928). *El lienzo de plata. Ensayos cinematográficos*. Madrid: Mundo Latino.
- Martín G. y Albert J. C. (2010). *Habla Ramón : entrevistas a Ramón Gómez de la Serna 1921-1962*. Madrid: Albert editor.
- Martín-Romo, L. (2005). *La literatura en el nacimiento de la radio en España: primeras programaciones (1924-1926)*. Madrid: UCM. Tesis doctoral.
- Medina, P., González, L., Martín J. (1996). *Historia del cortometraje español*. Madrid: festival de cine de Alcalá de Henares.
- Migone, C. (2005). *Sound Voice Perform*. Berlin: Errant Bodies Press.
- Molina Alarcón, M. (ed.). (2017). *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Valencia: LCI, UPV.
- Molina Alarcón, M. (2008). "La performance española avant la lettre: del ramonismo al postismo (1915-1945)", en Tejo, C. (ed.). *Chámalle X. IV Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*. Vigo: Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.

- Morris, C. B. (1995). Ramón y la vanguardia. En Sánchez Vidal, A y Rico, F. (coords.) . *Época contemporánea 1914-1939. Historia y crítica de la literatura española*, vol. VII/1. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 132-161.
- Muñoz-Alonso, A. (2003). "Gómez de la Serna y el teatro de vanguardia", en Huerta Calvo, J. (coord). *Historia del teatro español. Del s. XVIII a la época actual*. Madrid: Gredos.
- Muñoz-Alonso, A. (1993). *Ramón y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Nancy, J-L. (2008). *La evidencia del filme*. Madrid: Errata Naturae.
- Navarro Domínguez, E. (2002). "Vieja y Nueva política en Prometeo" en *Boletín RAMÓN* n°4, p. 26.
- Navarro Domínguez, E. (2003). *El intelectual adolescente Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Naverán, I. (2010). *Hacer Historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Genèric. Número dedicado a Ramón Gómez de la Serna. (2013), en *Revista de Occidente*, n° 390
- Nóbile, B. (1972). "Estudio preliminar", en Lange, N. (1972) *Páginas escogidas*. Buenos Aires: Kapelusz.
- OC. *Obras completas* [contiene ocho "espacios literarios": *Prometeo, Ramonismo, Novelismo, Ensayos, Escritos autobiográficos, La Ciudad, Teatro de vanguardia y Retratos y biografías*], ed. de I. Zlotescu, coord. documental de P. Fernández, Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1996-[2013], 20 vols.
- Ortega Spottorno, J. (2016). *Los Ortega. Una saga intelectual en la España del s. XX*. Madrid: Taurus.
- Oliveira, M. (2015). *Conferencia performativa. Nuevos formatos, lugares, prácticas y comportamientos artísticos*. Madrid: This Side Up
- Palacio, M. y Santos, P (eds.) (1995). *Historia General del Cine. Volumen VI. La Transición del Mudo al Sonoro*. Madrid: Cátedra.
- Palenque, M. (2009). "Ramón, actor en Juan José", en *Boletín RAMÓN* n°19, pp. 24-28.
- Plaza, M. (2001). *Conchita Piquer, biografía no autorizada*. Madrid: Alianza.
- Pavis, P, (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato. *Per/Form. How to Do Things with[out] Words*. Madrid-Berlin: CA2M, Sternberg press.
- Pérez, D. (2019). "En el marco del tiempo. Mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve", en *Orriak* n 13, San Sebastián: Tabakalera.
- Perez Bowie, J. A. (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Perez Bowie, J. A. (2010). *Reescrituras fílmicas. Nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Peydró, G. (2020). *El Cine sobre Arte. De la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Madrid: Shangrila.
- Perucha, J. P. (1984). *Madrid y el Cine*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Filmoteca Española.
- Perucha, J. P (1995). "Narración de un aciago destino (1896-1930)", en Gubern, R., Monteverde, J. E., Perucha, J.P., Riambau, E., Torreiro, C. *Historia del Cine Español*. Madrid: Cátedra.

- Puyal, A. (2017). *Cine y renovación estética en la vanguardia española. Antología crítica (1920-1936)*. Madrid: Renacimiento.
- Reviriego, C. (2019). *En busca de cordura. Política es comedia, comedia es política* (programa de mano del Cine Doré). Madrid: Filmoteca Española.
- Rodríguez, R. (1992). *El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- Russolo, L. (1998). *El arte de los ruidos*. Cuenca: UCLM
- Sánchez, J. A. (1998). "El lenguaje oral y las artes escénicas", disponible online web de ARTEA.
- Sánchez Millán, A. *La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y "La Gaceta Literaria" (nota informativa)*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Sánchez Salas, D. (1998). *La figura del explicador en los inicios del cine español*. Cuadernos de la Academia n 2. Tras el Sueño. Actas del VI Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine. Madrid: AEHC, Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas.
- Sánchez Salas, D. (2004). *El explicador español, a través de su reflejo cultural*. Madrid: Archivos de la Filmoteca.
- Sánchez Vidal, A. (1988). *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*. Barcelona: Planeta.
- Sampelayo, C. (1975). *Los que no volvieron*. Barcelona: Asenet.
- Sarmiento, J. A. (2009). *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s. XX*. Madrid: Instituto Cervantes y AECEI.
- Schneede, U M. (1969). *Joseph Beuys. Die Aktionen*, Frankfurt: Gerd Hatje Verlag.
- Searle, J. (2017). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Cátedra.
- Sofovich, L. (1972). "Retrato con pelo dorado", en Lange, N. (1972) *Páginas escogidas*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Sonic Boom* (2000). London: Hayward Gallery, South Bank Centre.
- Stahmer, A. (ed). (2012). *Parole #2: Phonetic Skin / Phonetische Haut*. Berlin: Errant Bodies Press.
- Suero, P. (1935-2009). *España levanta el puño*. Madrid: Papel de fumar.
- Szewcyk, M. (2009). *Art of conversation Part I*, e-flux journal.
- Trapiello, A. (1993-2019). *Las armas y las letras*. Barcelona: Planeta.
- Trapiello, A. (2000). "La verbena nacional y los planos cortos", en *Luis Buñuel. Los enigmas de un sueño*, Diputación de Huesca.
- Terrones, A. (2017). Las conferencias mudas de BON (1930-1939) como arte de la performance. En Molina Alarcón, M. (ed). *¡Chum, chum, pim, pam, pum, Olé! Pioneros del Arte Sonoro en España, de Cervantes a las Vanguardias*. Valencia: LCI, UPV.
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. Londres-NY: Routledge.
- Un Perro Andaluz, 80 años después* (2020). Madrid: SECC Ministerio de Cultura y La Fábrica.
- Umbral, F. (1978). *Ramón y las vanguardias*, Madrid: Espasa Calpe.
- Ventín Pereira, A. (1988). *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense.
- Vilar, A. (2011). *La Corona, la obra dramática de Manuel Azña, a los 80 años de su estreno*.
- Weinrichter López, A. (2005). "Jugando en los archivos de lo real", en Cerdán, J. y Torreiro (coord.) *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.



- Weinrichter López, A. (2009). "Archivo expiatorio. Dos momentos en la tradición del remontaje político", en Oroz, E. y Gonzalo de Pedro, A. (eds.) *La Risa Oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y Medio.
- Wittgenstein, L. (1992). *Lecturas y conversaciones sobre estética, psicología y creencia psicológica*. Barcelona: Paidós.
- Zamacois, E. (1920). *La alegría de andar. Obras Completas I*. Madrid: Renacimiento.
- Zlotescu, I. (2008). "Ramón y Ortega: sesenta años de Automoribundia", en *Revista de Occidente* nº 331, pp. 39-60.
- Zlotescu, I. (2010). *Tres prólogos y siete preámbulos entorno a Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert editor.

## **ANEXO 1.**

Cartas remitidas por F. M. Vitores referentes a los discursos y cortometrajes sonoros

Sr Don Agustín Bellapart (s/f)  
Barcelona

Apreciable amigo:

Recibí sus apreciables 16 y 20 del corriente a las que contesto.

Dígale y Urazandi y sépalo V. que el **discurso de Gasset** que Vdes positivaron un número, que mandaron a Argentina al positivar los otros tres números, he visto que está falto de un pedazo al final, por lo que está inservible. Quizá los devuelvan de Argentina, se les debió romper al positivarlo y no pegaron el pedazo y se perdió. **Un número de estos a petición de la Serna se lo mandé a su Sra. así que les cargaré lo que les corresponde.**

Yo tengo poder de mi hermano especial para representarle donde sea como accionista y como Gerente de Fonofilms, por lo que le puedo firmar un recibo de la cantidad que tiene que pagar a Fonofilms pero Vd me tiene que firmar, o mejor dicho, su hermano el mío y cada uno será responsable de esta cantidad, así que si está conforme mándeme mi recibo de este trimestre, sino lo mandaré a un Banco en esa, y si no quiere el banco no lo pagará a nadie de no ser con la firma de los tres Gerentes.

....

De los números míos tengo tres rollos flamencos, dos jotas, una rondalla, dos chicos cuentos baturros, y dos de canto Asturiano con gaita y sin ella. Dígame lo que quiere y cuántas copias de cada uno. Tengo tres rollos de **Ramper** que ayer los vio y le gustaron mucho, pero me dijo éxito y ya nos veremos, por lo que yo no puedo venderlos hasta no darlos en esta, y en vista de ellos me diga precio.

Estos números que le ofrezco, uno de jota, le mandé de muestra a Urazandi, pero como comprenderá, para hacer estos números he estropeado varios rollos. Uno por el fotógrafo, otros por el sonido, como la jota bailada, y claro esto me costó pagar dos veces artista y material, y debo tenerlo en cuenta, por eso de lo que Vd como Urazandi quiera depende el precio. Yo solo deseo nivelarme un poco en costo, por eso el precio depende de lo pedido.

Espero recibiría los números les mandé a Sevilla, y ya me dirá si le parece cómo le fue a Urazandi, le dije y es cierto no tengo dinero, pues los cuatro números hechos me cuestan unos miles y me dice él, no tiene un real, ya me dirá si trabaja mucho y cómo le va, pues yo no creo esté sin un real, pues del Val le mandará buenas cuentas.

...

Ya vería los números Argentinos que no se oyen, yo tengo pedidos por cable unos tangos, entre ellos el "A media Luz", y otros más. Si Vd quiere algo le pida por carta me avisa pero será mejor q cuando Vd venga hablemos.

Vitores

Digame que pasa con la escritura nombramiento de Gerentes pues ya creo se hizo este lista. La comisiona es numero M 2425 y el cargo cito lista que lo tiene el mismo actual de ella que esta en Burgos y lo necesito para circular, y se ha dado de esta lista. Y la veria los numeros Argentinos que no se ven ya pero pedidos por cada uno de los que entre ellos el a media las y otros mas al Vd, quiere algo de lista por carta me avisas pero sera mejor cuando V, venga que hablaremos. Ya veo lo que me dice de las intenciones que parece tiene Urazandi para el Estado tal como que esta buscando solo veremos al lo encuentra, yo lo malo que estoy praja y no tengo renta con Celebrare su renta este ya bien yo ando a renouar y por necesidad por lo que con recuerdos a su familia se despide un amigo

Sr Don Agustin Bellart

Barcelona

Apreciable amigo:

Recibi sus apreciables 16 y 20 del corriente a las que contesto.

Digale y Urazandi y Sepalo V, que el discurso de Gasset que Vdes, positivaron un numero que mandaron a Argentina al positivitar los otros tres numeros he visto que esta falta de un pedazo al final por lo que esta inservible y quizas los devuelvan de Argentina se les debio romper al positivitarlo y no pegaron el pedazo y se perdio un numero de estos a peticion de de la Serna se lo mande a su Sra asi que les cargare lo que les corresponde.

Yo tengo poder de mi hermano especial para representarle donde sea como accionista y como Gerente de Fonofilas por lo que le puedo firmar su recibo de la cantidad que tiene que pagar a Fonofilas pero Vd, me tiene que firmar o mejor dicho su hermano el mio y cada uno sera responsable de esta cantidad asi que si esta conforme mandeme mi recibo de este trimestre sino lo mandare a un Banco en esa y si no quiere el Banco no lo pagara a nadie de no ser con la firma de los tres Gerentes.

Hoy recibi carta de la Mutua pero no a mi nombre sino al de Hispano de Forest Fonofilas por lo que si puede pase por alli y digales que es a mi nombre como dice el membrete de la carta.

Me escribio Nebreda ya pagaron lo de Miranda son areo 245 pesetas ya me dira si lo ha mandado alli.

De los numeros mios tengo tres rollos flamenco, dos jotas uno rondalla dos chicos cuantos batueros, y dos de canto Asturiano con gaita y sin ella digame los que quiere y cuantas copias de cada uno tengo tres rollos de Ramper que ayer los vio y le gustaron mucho pero me dijo exito y ya nos veremos por lo que yo no puedo venderlos hasta no darlos en esta y en vista de ello me diga precio.

Estos numeros que le ofrezco uno de jota le mande de muestra a Urazandi pero como comprendera para hacer estos numeros he estado pedado varios rollos uno por el fotografo otros por el sonido como la jota bailada y claro esto me costo pagar dos veces artista y material y debo tenerlo en cuenta por eso de lo que V, como Urazandi quiera depende el precio yo solo deseo nivelarme un poco en costo por eso el precio depende de lo pedido.

Espero recibirla los numeros le mande a Sevilla, y ya me dira si le parece como le fue a Urazandi le dije y es cierto no tengo dinero pues los cuatro numeros hechos me cuestan unos miles y me dice el no tiene un real ya me dira si trabaja mucho y como le va pues yo no creo que sin un real pues del Val le mandara buenas cuentas.

Madrid 15 de Junio 1928

Sr Don Antolín Lucendo  
Buenos aires

Estimado amigo:

A su debido tiempo recibí en esta su carta y cuando estuve en Barcelona hace un mes fui a visitar a la familia que me indicaste, pero tu sobrina me dijeron estaba en una escuela, quedé en ir pero no me fue posible y hace unos días estuve en Belorado y me dijo tu familia ya quizá se haya ido de vacaciones.

Hace un mes que estoy en esta para ver de sacar una película hablada de Primo de Rivera, lo que no pude hacer hasta hoy, unas veces por estar él ocupado y otras por enfermo y de pésima voz pues mala y ronca siempre la tiene, así que no sé cómo saldrá.

Hace unos meses recibimos ya la instalación para hacer en esta las películas habladas y tenemos creo cuatro o cinco cuplés como pruebas, de esa nos escribió la casa que tiene las patentes, que también acababa de montar un estudio para producir números en esa y que nos mandarían para verlos los que hagan para si nos gustan cambiar con los nuestros.

Como te digo tenemos algunos cuplés pero no sé si de Barcelona se los mandarían cuando vaya, yo caso de no haberlos mandado y salir bien Primo de Rivera, le mandaremos todos juntos.

Te agradeceré te pases por la referida casa y veas qué es lo que tienen ya hecho y si te parece vale para esta, pues al parecer esperaban hacer algo bueno y de ser así ya como en esa están en temporada lo habrán dado.

Nosotros por esta no hemos podido trabajar bien por falta de programa, esperamos para la próxima temporada tenerle mejor con lo que hagamos y lo de esa.

Por Belorado parece aquello progresa, ya tienen ensanche por la carretera de Burgos y el Ayuntamiento ha comprado allí terreno para hacer las escuelas (veremos cuando), yo también he progresado pues tengo una nena.

Ya me dirás si piensas darte una vuelta por esta en el próximo verano pues habría otro Americano, mi hermano que llegará de Méjico dentro de un mes para una temporadita.

Sin otro particular se despide su amigo.

Contéstame a Belorado donde tienes tu casa donde vivía antes con mis padres.

Vitores

Nuestros por esta no hemos podido trabajar bien por falta de  
programa esperamos para la proxima temporada tenerle mejor con lo  
que hagamos y lo de esa.

Por Belorado parece aquello progreso ya tiene ensenanza  
por la carretera de Burgos y el Ayuntamiento a comprado allí tierra  
Madrid, 15 Junio 1928

Sr Don Antolin Lucendo

Ya me diras si piensas darle una vuelta por esta en el  
Buenosaires  
Estimado amigo

A su debido tiempo recibí en esta tu carta y cuando  
estube en Barcelona hace un mes fui a visitar a la familia que me  
indicastes, pero tu sobrina me dijeron estaba en una escuela, quede  
en ir pero no me fue posible y hace unos dias estube en Belorado y  
me dijo tu familia ya guiza se haya ido de vacaciones.

Hace un mes que estoy en esta para ver de sacar  
una pelicula hablada de Primo Rivera lo que no pude hacer hasta hoy  
unas veces por estar ocupado y otras por enfermo y de pesima voz  
pues mala y ronca siempre la tiene asi que no se como saldra.

Hace unos dos meses recibimos ya la instalacion para  
hacer en esta las peliculas habladas y tenemos creo cuatro o cinco  
cuples como pruebas, de esa nos escribio la casa que tiene las paten  
tes que tambien acababa de montar un estudio para producir numeros  
en esa y que nos mandaran para verlos los que hagan para si nos  
gustan cambiar con los nuestros.

Como te digo tenemos algunos cuples pero no se si de  
Barcelona se los mandarian cuando baya yo caso de no haberlos manda  
do y salir bien Primo de Rivera le mandaremos todos juntos.

Te agradecere te pases por la referida casa y veas que  
es lo que tienen ya hecho y si te parece vale para esta pues al pare  
cer esperaban hacer algo bueno y de ser asi ya como en esa estan en  
temporada lo habran dado.

Nosotros por esta no hemos podido trabajar bien por falta de programa esperamos para la proxima temporada tenerle mejor con lo que hagamos y lo de esa.

Por Belorado parece aquello progresa ya tiene ensanche por la carretera de Burgos y el Ayuntamiento a comprado alli terreno para hacer las escuelas (veremos cuando) yo tambien he progresado pues tengo una nena.

Ya me diras si piensas darte una vuelta por esta en el proximo verano pues habria otro Americano mi hermano que llegara de Mejico dentro de un mes para una temporadita.

Sin otro particular se despide tu amigo  
esta en Barcelona hace un mes y a visitar a la familia que me indicastes, pero tu sobrino me dijeron estaba en una escuela, puede en ir pero no me fue posible y hace unos dias estubo en Belorado y me dijo en familia y en tu casa donde vivia antes  
Contacta con Belorado donde tienes tu casa donde vivia antes

Hace un mes que estoy en esta casa sin hacer una pelicula hablada de Primo Rivera lo que no pude hacer hasta hoy unas veces por estar ocupado y otras por enfermo y de pocas veces pues mala y pocas siempre la tiene así que no se como salir.

Hace unos dos meses recibimos ya la instalacion para hacer en esta las peliculas habladas y tenemos tres cuatro o cinco copias como pruebas, de las nos escribio la casa que tiene las patentes que tambien acababa de montar un estudio para producir numeros en las y que nos mandaran para verlos los que hagan para si nos gustan cambiar con los nuestros.

Como te digo tenemos algunas copias pero no es si de Barcelona se los mandarian cuando haya yo caso de no haberlos mandado y salir bien Primo de Rivera le mandaremos todos juntos.  
Te agradeceré te pases por la referida casa y veas que es lo que tienen ya hecho y si te parece vale para esta pues al parecer esperaban hacer algo bueno y de ser así ya como en esas estas en temporada lo habran dado.

Belorado 4 Agosto 1928

Sr Don Antolín Lucendo  
Buenos Aires

Estimado amigo:

Desde Madrid te escribí y tanto esta como aquella carta no debes agradecermela pues la escribí por el asunto que como sabes tengo entre manos que me ha dado mucho que hacer por ser nuevo.

Yo llegué a esta hace unos días, he visto a tu familia la que está sin novedad, pienso estar hasta principios de Septiembre que iré a Madrid donde pienso pasar toda la temporada próxima de cine y hacer algunas películas habladas.

Creo en mi anterior te indiqué estaba en Madrid para hacerle una película a Primo de Rivera y salió bastante bien pero como a ese Sr. le estorbaba el Sol, no se quiso quitar el sombrero y claro, le sale la cara con sombra. Se extendió mucho en su discurso, más de lo que duran un rollo de película y quedó incompleto, no queriendo terminarlo en otro rollo, pero tiene un lugar donde poderse cortar. También hice un pequeño discurso de la Cierva, pero leído, pues el primero que impresionó de palabra metió la pata cuatro veces y me decía si lo podía borrar por lo que optó por hacerlo leyéndolo, pues me dijo no tenía costumbre de hablar de memoria (y es uno de nuestros primeros parlamentarios).

Como Primo de Rivera se dirige a los pueblos hispanoamericanos cablegrafiamos a la Compañía del Fonofilms en esa, que cuantas copias le mandábamos y nos pidió una para ver de qué trataba y creo ya se la mandarían de Barcelona junto con otros numeritos. Ellos nos dijeron tenían veinte números en preparación y que nos mandarían algunos, por lo que he de agradecerte pasas por allí y veas lo que tienen ya hecho y que crean tener terminado en Agosto y parte de Septiembre, y me mandes un cable Cartas de noche que ya hay entre esa nación y esta que son muy baratas, indicándome número de metros de película que tienen ya fabricados y que puedan servir para esta, para así saber yo a qué atenerme para poder contratar para la próxima temporada, que es cosas de sumo interés, pues es la principal base para poder contratar con las Empresas el programa que pueda uno dar.

Como uno de los socios no cumplió con su compromiso, yo particularmente me he quedado por una temporada con el Estudio que pondré en Madrid, y pienso hacer algunos números, también que he quedado con la zona del Norte y Madrid para su explotación y veremos qué tal me va solo, pues con mis socios era una calamidad por lo abandonados y vagos, yo tuve que aprender a manejar los aparatos de impresionar el sonido pues en esta no había personal, y de Londres no pudieron mandarnos ingeniero más que unos días por tener allí mucho trabajo.

Les dices a los del Fonofilms de esa si tendrían interés por algo de Madrid que vería de sacarlo, procuraré de serme posible un pequeño discurso del Rey al que le gustó mucho cuando se lo presentamos.

Mi Sra tiene en esa un tío al que le escribe encargándole una visita y para que charléis de esta pues el ... mucha edad y ganas al parecer de venir por esta pero debe tener en esa asuntos que le retienen.

Mi hermano Aquilino llegó hace unos días de Méjico y parece allí hay mucha hambre y malestar general, y ahora con el asesinato de Obregón parece se acabara de arreglar nada, que aquello parece está predestinado a no tener paz.

Como te indico yo saldré para Madrid y allí puedes escribirme a San Roque nº4, y me indicas lo que te cueste el cable o los cables, pues una cosa es los favores y otra es pagar encima, lo que sí te recomiendo es te informes lo mejor posible para yo saber a qué puedo atenerme con respecto a la producción de esa.

Si lo crees conveniente, te mandaré una carta oficial para tratar con la Cia de esa, pues ahora ya no tendrán que tratar con la Sociedad Fonofilms de Barcelona, pues nos hemos repartido por zonas España, y lo que más les interesará a ellos, que es la producción, yo soy el que la tengo por lo menos hasta fin de año.

En espera de tus gratas letras se despide este su amigo.

Vitores





mucha edad y ganas al parecer de venir por esta pero debe tener en esa asuntos que le retienen.

Mi hermano Aquilino llego hace unos dias de Mejiico y parece alli hay mucha hambre y malastar general y ahora con el asesinato de Obregon parece se cabara de arreglar nada que aquello parece esta predestinado a no tener paz.

Como te indico yo saldre para Madrid y alli puedes escribirme a San Roque No 4, y me indicas lo que te cueste el cable o los cables pues una cosa es los favores y otra es pagar encima, lo que si te acordaras es te informes lo mejor posible para yo saber a que puedo atenerme con respecto a la produccion de esa.

Si lo crees conveniente te mandare una carta oficial para tratar con la Cia de esa pues ahora ya no tendran que tratar con la Sociedad de Barcelona pues nos hemos repartido por zonas España y lo que les interesara a ellos es la produccion y yo voy a tener por lo tanto una espera de tus gratas letras se despiden tu

Creo en mi anterior te indico estaba en Madrid para hacerle una pelucia a Primo de Rivera y alio bastante bien pero como a ese ar le estorbaba el Sol no se quiso quitar el sombrero y al irle la cara con sombra se estorbaba mucho en su discurso mas de lo que dura un rollo de pelucia y quedo incompleto no queriendo terminarlo en otro rollo pero tiene un lugar donde podese cortar, tambien tiene un pedazo de cinta de la cinta de la cinta que el primero que me impresiono de pelucia me dio la cinta cuatro veces y me decia al ir a poder cortar por lo que yo por hacerle leyendas pues me dijo no tenia costumbre de hablar de memoria y uno de nuestros primeros parientes (mentarios).

Como primo de Rivera se dirige a los pueblos hispanoamericanos cablegrafamos a la Compañia del Sol en esa que envia copias lo mandamos y nos pidio una vez de que tratada y creo ya se la mandarian de Barcelona tanto con otros materiales, ellos nos dieron tambien veinte números en preparacion y que nos mandarian algunos por lo que me de agradecerle pasar por alli y veras lo que tienen ya hecho y que creen tener terminado en Agosto y parte de Septiembre y me mande un cable cartas de noche que ya voy entre esa nacion y esta que son muy baratas (indicandome numero de pelucia que tienen y fabricadas y que pueden servir para esta para saber yo a que estar me para poder contactar para la proxima temporada que me es cosa de suma interes pues es la principal base para poder contactar con las Empresas el programa que queda uno dar.

Como uno de los socios no cumple con su compromiso yo particularmente me he quedado por una temporada con el estudio que pongo en Madrid y pienso hacer algunos números tambien que he quedado con la zona del Norte y Madrid para su explotacion y veremos que tal me va solo pues con mis socios here una calamidad por lo abandonadas y vagas, yo tube que aprender a manejar los aparatos de impresionar el sonido pues en esto no habia personal y de noche no podieron mandar nos ingenieros mas que unos dias por tener alli mucho trabajo.

Les dice a los del Consorcio de esa si tendrian interes por algo de Madrid que veris de acuerdo procurare de serme posible un pedazo de discurso del Rey al que le gusto mucho cuando se lo presen tamos.

Mi Sra tiene en esa un tio al que le escribe encargandole una visita y para que charleta de esta...

Tuy 4 Febrero 1929

Sr Don Agustín Bellapart  
Barcelona

Apreciable amigo:

Le confirmo la mía en la que le adjuntaba una para la Sociedad y es en mi poder la suya 26 del pasado por la que veo ha estado algo indispuerto pero que ya pasó lo que me alegro.

Urazandi me escribió hace tiempo que le diría mi parecer para darle condiciones a la Fox, le contesté que se avistase con V. y que ya me dirían lo acordado cosa que a su tiempo le comuniqué y como nada me indica y Urazandi no me contesta creo no hayan hecho nada y por lo menos V. se haya interesado en ver si el de su mutuo propio ha dado condiciones.

Veó su hermano está ausente por lo que no me ha mandado el recibo y que lo mandará.

Respecto a la Vanguardia en Oviedo hay tres periódicos uno dos días llenó dos planas con Cinefón uno de fotos de aparatos y representante (esto por insistencia del Empresario) y otro un detalle minucioso de películas habladas, excuso decir la crítica sería buena, el otro periódico que se sigue habló también bien y la Voz de Asturias cuatro letras que estaba mal colocado el altavoz que estaba abajo y debía estar detrás de la pantalla para que la voz saliera de la boca y no de abajo o sino al lado de la pantalla, este tío no vio más que el Rice Kellog pues los Westers estaban tapados como de costumbre y arriba y por eso se fundaría la Vanguardia en decir no estaba sincronizado. Ya sabe V. que algunos para darse importancia critican a todo y se creen con derecho a hablar sin fijarse lo que dicen, yo saqué 1700 pesetas dos días.

Por esta estoy trabajando dos días para hacer tiempo a la propaganda de Vigo que empezará el miércoles.

Supongo no vería al de la Julio César, Oliveras en Madrid no pudo hacer nada con ellos.

De estudio nada me dice Urazandi, estará buscando comprador, ya me dirá si sigue trabajando o cómo anda.

Respecto a los números de Ramper son 1060 pies y ya le dije su importe es el de 210.40 Dollars, su parte de lo remitido a la Argentina, y sale a menos de 20 centavos que nos cobran por números escogidos en E.U. lo más que puedo hacerle es remitirle dos numeritos de Flamenco con 200 pies y aunque de solo un cantar gustan y le serviría de idea para los otros del mismo cantador que son más largos, de convenirle me remite el adjunto papel firmado y los cinco números se los mandarán a Sevilla a Madrid.

Yo no estoy muy seguro de cobrar a la Argentina esa cantidad pues como les dije el negativo de Gasset al positivarle Vds, en esa el único número para mandarlo se les debió romper un pedazo y no lo pegaron y se perdió por lo que el discurso está cortado y quizá los dejen por nuestra cuenta pues el discurso que se les mandó primero tenía hasta una ovación que se le dio al terminar y de ser así V. me cubriría su parte, además desde que reciba las películas puede empezar a trabajar con un dinero que yo tendré muerto hasta que cobre.

Por factura de Inglaterra veo ya no figura Elwell en la Fonofilms y este debía más de 300 pesetas y a V. le mando material que le pidió y espero me indique si liquidaron esa cuenta y cobraron las 50 pesetas del correo.

Sin otro particular y con recuerdos a si Sra se despide su amigo.

Vitores

El unico numero que mandarlo es el devio romper un pedazo y no lo  
pegaron y se perdio por lo que el dia curso esta cortada y quizas los  
dejen por nuestra cuenta pues el dia curso que se les mando primero  
tenia esta una opacion que se le dio al terminar y de ser así V. me  
cubrirá su parte, además desde que recibia las películas puede empezar  
a trabajar con un dinero que yo tendre muerto hasta que cobre.  
Por favor de Inglaterra veo ya no figura Eiwel  
en la Fonofilia y este debía ser de 500 pesetas y a V. le mando mate  
rial que le pidio y espero me indique al liquidaron sus cuentas y co-  
braron las 50 pesetas del correo.  
Sin otro particular y con recuerdos a su Sr. se des

oiga su amigo

Tuy 4 Febrero 1929

Sr Don Agustin Bellapart

Barcelona

Apreciable amigo:

Le confirmo la mia en la que le adjuntaba una para la Socie-  
dad y es en mi poder la suya 26 del pasado por la que veo ha estado al-  
go indispueto pero que ya paso lo que me alegro.

Urazandi me escribio hace tiempo que le diria mi parecer  
para darle condiciones a la Fox le conteste que se avistase con V. y que  
ya me dirian lo acordado cosa que a su tiempo le comun que y como nada  
me indica y Urazandi no me contesta creo no hayan hecho nada y por lo  
menos V. se haya interesado en ver si el de su mutuo propio ha dado con-  
diciones.

Veo su hermano esta ausente por lo que ne me ha mandado el reci-  
bo y que lo mandara.

Respecto a la Vanguardia en Oviedo hay tres periodicos uno dos  
dias lleno dos planas con Cinefon uno de fotos de aparatos y representan-  
te (esto por insistencia del Empresario) y otro un detalle minucioso de  
películas habladas, escuso decir la critica seria buena, el otro periodi-  
co que se sigue hablo tambien bien y la Voz de Asturias cuatro letras  
que estaba mal colocado el altavoz que estaba abajo y debia estar detras  
de la pantalla para que la voz saldria de la boca y no de abajo o sino  
alado de la pantalla, este tio no vio mas que el Rice Kellog pues los  
Westers estaban tapados como de costumbre y arriba y por eso se funda-  
ria la Vanguardia en decir no estaba sincronizado ya sabe V. que algunos  
para darse importancia critican a todo y se creen con derecho a hablar  
sin fijarse lo que dicen, yo saque 1700 pesetas dos dias.

Por esta estoy trabajando dos dias para hacer tiempo a la  
propaganda de Vigo que empezara el miercoles.

Supongo no veria al de la Julio Cesar, Oliveras en Madrid  
no pudo hacer nada con ellos.

De estudio nada me dice Urazandi estara buscando comprador  
ya me dira si sigue trabajando o como anda.

Respecto a los numeros de Ramper son 1060 pies y ya le dije  
su importe es el de 210.40 Dollars su parte de lo remitido a la Argenti-  
na y sale a menos de 20 centavos que nos cobran por numeros escojidos  
en E.U. lo mas que puedo hacerle es remitirle dos numeritos de Flamen-  
co con 200 pies y aunque de solo un cantar gustan y le servira de idea  
para los otros del mismo cantador que son mas largos de convenirle me  
remite el adjunto papel firmado y los cinco numeros se los mandaran a  
Sevilla de Madrid.

Yo no estoy muy seguro de cobrar a la Argentina esa cantidad  
pues como les dije el negativo de Gasset al posáblivarle Vds. en esa

2 Febrero 1929

Factura de las películas remitidas hoy por paquetes postales a la Argentine American Films Corporation, de Buenos Aires según detalle a continuación:

Paquete Numero 1.										
#	20	250	pies	Cuentos por Ramper,	a	10	centavos	oro	Doll	25.00
	21	422	..	.. .. .		10	..	..	..	42.20
	22	394	..	.. .. .		10	..	..	..	39.40
Paquete numero 2										
	23	281	pies	Canciones Asturianas con gaita					..	28.10
	24	404	..	Canciones .. (dos)		10			..	40.40
	25	124	..	.. .. . Solo					..	12.40
Paquete numero 9										
	26	361	pies	Rondalla Aragonesa	a	10		..	..	36.10
	27	357	..	Jeta Aragonesa por Chacon		10		..	..	35.70
	28	318	..	.. .. .		10		..	..	31.80
Paquete numero 10										
	29	200	..	Cuentos baturres Tio Matraco	a	10		..	..	20.00
	30	157	..	.. .. .		10		..	..	15.70
	31	192	..	.. .. .		10		..	..	19.20
Paquete numero 11										
	32	396	..	Canciones Andaluzas(dos)	a	10		..	..	39.60
	33	387	..	.. .. . (dos)	a	40		..	..	38.70
	34	269	..	.. .. .	a	10		..	..	26.90
Total										<u>Dollars 451.20</u>

Son cuatrocientas cincuenta y un 20/00 Dollars

2 Febrero 1929

Factura de las películas remitidas hoy en paquetes postales por cuenta de la Hispano de Forest Fotofilas a la Argentine American Films Corporation, de Buenosaires segun pormenor a continuacion:

En paquete 3			
3	copias	Discurso del Sr Ortega Gasset con 852 pies a 10 ¢ Dll.	85.20
1	..	Cuple # 18 Por E. Amaya Talaverana 268 .. 10	26.80
En paquete 4			
3	..	Charla humoristica de G. de la Serna 1161 .. 10	116.10
En paquete 5			
3	..	Recitado Lopez Heredia con 864 .. 10	86.40
1	..	# 19 Cuple E. Amaya, Bazar de muñecas 363 .. 10	36.30
En paquete 6			
2	..	Discurso Primo de Rivera 794 .. 10	79.40
2	..	Cuple Eterno cantar E. Amaya 388 .. 10	38.80
En paquete 7			
1	..	Cuple .. cantar E. Amaya 194 .. 10	19.40
1	..	Discurso Primo de Rivera 397 .. 10	39.70
3	..	.. Sr la Cierva 405 .. 10	40.50
En paquete 8			
3	..	Cuple Dame un beso E. Amaya 627 .. 10	62.70
Total			Dollars <u>631.30</u>

Son seiscientos treinta y un 30/00 Dollars

631.30  
451.00  
1.082.50  
1.08  
1.200.00

Los nombres y empresas que se cuentan entre las páginas del legado de la Hispano de Forest Fonofilm han sido clasificados para configurar un cuadro de la situación industrial, artística y social que rodeaba en esos momentos el cine en España. Algunos de los nombres citados en las cartas son los siguientes;

#### Nombres propios

Aguirre.

Alcalde Busto, Cándida / Gerente de la Hispano de Forest. Sra de Vitores

Alonso, Leopoldo / Operador cinematográfico oficial de Aviación española. Fundador con el duque de Estremera de la productora

Información Cinematográfica Española (ICE).

Álvarez Quintero, hermanos / Dramaturgos.

Amaya, Elvira / Cantante.

Amigués Schröder, Alfonso / Colaborador encargado de las exhibiciones de la Hispano de Forest en Valencia.

Antolín, Lucendo / Colaborador de la Hispano y de Feliciano Vitores en Buenos Aires.

Badi, Cayetano / Gerente de Fonofilms en Buenos Aires.

Baños, Jesús / Actor de *El misterio de la Puerta del Sol*.

Bellapart Fernández, Agustín / Socio de la Hispano de Forest Fonofilms en Barcelona.

Breña, Faustino / Actor de *Viva Madrid*

Carmelo Castrillo Olavarría / dueño del cine Coliseo de Castilla, Burgos.

Chevalier, Maurice / Actor de películas sonoras en Francia.

Cierva, Juan de la / Parlamentario, padre de Juan de la Cierva (inventor del autogiro).

Conde de los Andes / Titular del Ministerio de Economía Nacional.

Duque de Miranda

Elías, Francisco / Director de *El misterio de la Puerta del Sol*.

Extremera Ayllón, Alfonso / Agente comercial.

García Ruiz, F.

Gómez de la Serna, Ramón / Escritor vanguardista

Graciani, Antonio / Inventor del sistema Melodión.

Heiss, E.W / Gerente representante de la casa Schering y de la Veramon de Alemania.

Higueras

Horen, Sidney S / Director Hispano Foxfilm, S.A.

Irusta, Fugazot y Demare / Trío argentino de cantantes.

La Puente y Rocas.

Larró, Sebastián / Abogado del Bufete

Alejandro Burbano

Llorian Alvarez, Vital

López Heredia, Irene / Actriz

Córdoba de Varzandi, Luz / esposa de Enrique Urazandi.

Marin, Manuel / Cámara de cine

Marquez, Antonio / Abogado

Méndez, Paulino / Pintor y escenógrafo

Mier Vigil-Escalera, José M<sup>a</sup> / Abogado

representante en Oviedo de Exclusivas Diana

Naón, Rómulo S / Ministro y fundador de la

Argentine American Film Corporation

Nebreda, José / Jefe Provincial de Vizcaya, Bilbao.

Niño de Marchena (José Tejada Martín) / Cantor flamenco

Obregón, Álvaro / Presidente de México

Oliveres Prunell, Vicente / Representante de

Julio Cesar

Ortega y Gasset, José / Filósofo

Orduña, Juan de / Actor

Ortas, Casimiro / Actor ultraísta.

Pella, Ramón / Abogado, especialista en propiedad industrial, agente oficial de patentes y marcas. Director de la sucursal de ROEB para Cataluña.

Pereyra, Miguel / Director mexicano.

Piquer, Concha / Cupletista

Primo de Rivera, Miguel / Marqués de Estella.

Primer ministro y presidente del gobierno en España desde 1923. Jefe del partido Unión Patriótica.

Ramper (Ramón Álvarez Escudero) / comediante español

Río, Agustín / Director técnico nominativo de la Hispano de Forest

Rufart, Carlos / Actor de *El misterio de la Puerta del Sol*

Ruiz de Velasco, Manuel /

Sainz de Vizmanos, Paz / mujer de Agustín Bellapart

Sotés, Eduardo / Jefe técnico de comercio y

finanzas de Las Noticias, de Barcelona, consejero de editorial de La Nación, Bilbao y asambleista.

Torregrosa-García Ramos, Antonio

Torres y González-Arnáu, Emilio María de (Marqués de Torres de Mendoza)

Trilla, Abelardo / Gerente de la empresa

Cinematográfica Verdaguer

Urazandi Cataños, Enrique / Socio fundador de la Hispano de Forest Fonofilms

Urgoiti, Ricardo María / Ingeniero fundador de Unión Radio, inventor del Filmófono.

Verdaguer, J / Distribuidor independiente.

Después en el grupo Ciñaes

Vitores y Puras, Aquilino / Hermano de Feliciano M. Vitores  
Vitores y Puras, Felipe / Hermano de Feliciano M. Vitores  
Wilson, Keith / Ingeniero eléctrico de la Associated Sound Film Industries Ltd.  
Yrigoyen, Hipólito / Presidente de Argentina.  
Zander, Curt / Tesorero de Corporación Argentino-Americana de Films.

#### Nombres de empresas

Ardavin y Cñía, Fernández.  
Argentina American Films Corporation  
Arquer y Cñía / en 1931 fundó Josep Arquer en Barcelona la empresa Orpheo-Sincronic para suministrar equipos de proyección para films con sonido fotográfico o fonográfico.  
Banco Español del Río de la Plata  
Banco Hispano Americano en Madrid  
Banco Nacional de Méjico  
Bell & Howell  
Bosch, José Clapés y / representante administrativo de la Hispano de Forest  
Cinefon películas habladas F.M. Vitores  
Cinefón, cine sonoro. Hispano De Forest  
Fonofilms, S.A. Barcelona  
Cinematográfica Verdaguer, empresa de distribución y exhibición propietaria de los más destacados cines de Barcelona.  
Echegaray Hnos.  
Empresa cinematográfica y musical Max Glücksmann  
Empresa de producción y distribución Diana / propietario Luis Sainz desde 1926, Antonio Graciani en esta empresa puso a punto sus sistema Melodión. Empresa asociada a proyectos del realizador José Buchs.  
Empresa Sagarra, S.A. / dirigida por Ricardo M. Urgoiti, el cual funda en 1929 un estudio

dedicado a la sincronización de películas mudas llamado Filmófono.  
Exclusivas Diana / películas cinematográficas marca Warner Bros  
Febrer y Blay  
Gaumont  
General Electric  
Grupo Alfonso en Barcelona  
Hispano Fox Film, S.A.E.  
Hotel Ritz, Madrid  
Julio César S.A. empresa distribuidora independiente de películas  
Max Glüches  
Paramount  
Pathé Cinema de la Rambla de Cataluña / después sala Alcazar  
Platón Texidó  
Quintana Hermanos / Empresa de armamento mexicana.  
ROEB & Cº. Miembros de la Asociación oficial española de agentes de la propiedad industrial.  
Sociedad Española de bombas y maquinaria  
Worthington  
Sociedad Ibérica de Construcciones Eléctricas S.I.C.E.  
Teatro Coliseum de Barcelona / perteneciente al circuito Paramount  
Teatro Coliseo de Castilla Burgos  
Teatro Rialto de Barcelona  
Teatros Monumental, Bohemia y Royal  
Teatro el Bosque  
Texidó, Baliarda & Giró. S.L. / Industria fabricante de equipos sonoros cinematográficos fundada en Barcelona en 1929 por el ingeniero constructor de maquinaria eléctrica Hugo Texidó Sans y por Pablo Baliarda Bigaire, pionera en España.  
UFA (Universum Film AG) / estudio cinematográfico Alemán.  
Western Electric.





1436

0.341.350 \*

-----NUMERO CUATRO MIL CIENTO TRES.-----

En la villa de Madrid a veintiocho de Septiem-  
bre de mil novecientos veintinueve.-----

Ante mi, Genaro M. Martin Cruz, Abogado, Notario  
del Ilustre Colegio de esta Capital con vecin-  
dad y residencia en la misma.-----

----- C O M P A R C E :-----

DOÑA CÁNDIDA ALCALDE BUSTO, mayor de edad, sol-  
tera, sin profesión especial determinada, veci-  
na de Belorado -Burgos- con residencia acciden-  
tal en esta Corte, provista de cédula personal  
que exhibe de la clase décima tercera, tarifa  
tercera, número mil quinientos dieciseis, ex-  
pedida en la población de su vecindad en diez  
de Octubre del año último.-----

Interviene en nombre y representación como  
Director Gerente de la Sociedad "Hispano de /

Carta notarial del 23 de septiembre de 1927, dando poder en Madrid a Don Juan García Coca, Don Federico Grasés Riera, y en Barcelona a Don Pedro Verges Moreu, Don José Badía Manzanares y Don José Clapes y Bosch, "para representar a la Sociedad Anónima "Hispano de Forest Fonofilms" en cuantos asuntos civiles, criminales, administrativos, gubernativos y contencioso-administrativos se hallen pendientes o se incoen en los Juzgados, Audiencias y Tribunales ordinarios y especiales contra las casas de películas Paramount Film S. A y la denominada Hispano Fox Film S.A.E, en defensa de las acciones y derechos que competen a la entidad mandante por razón de las patentes que a la misma corresponden. 1/10 hojas. Documento de Alicia Gueso Hierro, donado temporalmente a Filmoteca Española.

## **ANEXO 2.**

### RECOPIACIÓN DE TEXTOS FÍLMICOS DE RAMÓN EN LA PRENSA <sup>1</sup>

- El Liberal* (7 de mayo de 1921). Poliorama. Un espectáculo nuevo
- El Sol* (22 de mayo de 1924). El príncipe de Gales no peliculea
- Nuevo Mundo* (29 de agosto de 1924). Caligarismo
- Caras y Caretas* (25 de junio de 1927). Vindicación cosmopolita del cine
- Mundo Ibérico* (12 de octubre de 1927). La colección de bigotes
- El Sol* (8 de enero de 1928). Reparó cinematográfico
- El Sol* (6 de mayo de 1928). Menudillos
- El Sol* (12 de julio de 1928). Pantallas populares
- Esfera* (18 de agosto de 1928). Circo del cinematógrafo
- Nuevo Mundo* (21 de septiembre de 1928). Los mismos
- Diario de la Marina Cuba* (15 de junio de 1928). Los cómicos del cine
- Popular Film* (17 de octubre de 1929). Ramón habla en Pombo del film sonoro
- Nuevo Mundo* (15 de noviembre de 1929). ¿Cómo prefiere usted el cine, mudo o sonoro?
- El Sol* (26 de enero de 1930). El hombre que vendió su apetito
- El Sol* (9 de febrero de 1930). El fotomatón de la voz
- El Sol* (21 de agosto de 1930). El nuevo cine y el ambiente del habla
- El Sol* (21 de septiembre de 1930). Misterio del noticiario sonoro
- La Esfera* (6 de diciembre de 1930). Modo de asomarse a los palcos
- Luz* (22 de noviembre de 1932). Cosas. El alba
- Luz* (24 de octubre de 1933). Ciclos peliculares
- Luz* (25 de enero de 1934). La verdad del circo
- Ahora* (3 de agosto de 1935). Trenes y Trenes
- Ahora* (25 de enero de 1936). Los invisibles

---

<sup>1</sup> Se hace necesaria una mayor insistencia en la reedición y publicación de los innumerables textos que Ramón escribió durante toda su vida en periódicos y revistas. Se ha hecho en esta tesis un esfuerzo por recoger la mayor cantidad de artículos sobre cine que no se tenían compilados. Quede constancia que sus obras completas en Galaxia Gutenberg en realidad son "incompletas", ya que faltan textos de periódicos en columnas, pequeños ensayos y reseñas que publicó en multitud de medios y prensa escrita.

## POLIORAMA UN ESPECTÁCULO NUEVO

Hemos visto ese espectáculo de cinematógrafo en que toma parte todo el público. Se espera un largo rato que se proyecte en el teatro de la sábana blanca lo que mejor reproduce la luz fría del cinematógrafo, que es en su proyección blanca luz del polo.

Ese viaje al polo del gran explorador inglés tiene la monotonía de esas excursiones y el público es un poco el paciente explorador. Hay un momento en que también nosotros hoy hemos embarrancado en la nieve y nuestro buzo no encuentra salida. Solo los pingüinos nos entretienen con entrabada apostura de hombres con los calzoncillos medio caídos y en esa actitud de huir a medio vestir, sin acabarse de meter la camiseta, las mangas hechas un nudo y los brazos acortados por efecto de la prenda a medio meter.

Por fin, después de ese frío y desolado viaje, en que nos salpica la nieve, se levanta la sábana y aparece el escenario en que se impresionan las películas. Allí están los porta estandartes de luz, con sus mangas parroquiales equivalentes a cuatro arcos voltaivos, y los diablos de los reflectores con su aparato de grueso rabo –flexible de gran diámetro– que también proyectan luz sobre la escena.

El director con un gran pito en la mano, presenta a su compañero el inglés que ha de filmar la película y después él cuenta lo que va a suceder.

Va a impresionar una película titulada "La esposa del vengador" por ejemplo, "Para eso necesito algunas señoritas y algunos caballeros del público que quisieran prestarse voluntariamente"– dice el director. Los caballeros se precipitan a la escalera de barco que comunica con la escena. "No, las señoritas primero"– dice el director. Suben unas señoritas en cuyas medias se nota que quizás estaban preparadas para subir. El director llama a algunos más: "Usted señorita... ¿No? Bueno...¿Y usted?...¿Y aquellas tres señoritas?. Hay un momento en que alguna se va a decidir pero al fin no se decide.

Otra dice desde la butaca "No, ahora no...Tengo mucho que hacer".

El director prepara su mimodrama cómico. "Usted tiene cara de marido– le dice a uno– será el esposo engañado".

"No, no"–dice él–, pero la autoridad que despliega el director le obliga. "Usted señorita que su la esposa, es muy huraña con su marido y se deja abrazar por Romeo, que es este señor". Romeo sonríe y se frota las manos, pero la señorita protesta de ser abrazada por nadie. Etcétera, etcétera. Se arma el mimodrama cómico, se ensaya mientras se escucha su argumento y el operador preparado, encendidos todos los focos, derretida en la luz la señorita a la que ha tocado estar sentada en el sofa, comienza la impresión de la película.

El director tiene gestos desesperados de director. Toca el pito nerviosamente; se para todo el tranvía de la impresionación y grita: "¡Ese criado, ese criado! ¿qué hace que no viene a decir que el té está preparado?" o "Ese cura protestante, que venga"; y sale el cura protestante con unas grandes gafas y una levita que le han puesto, porque hay sus miajas de caracterización en el espectáculo.

Acaba la película, los focos se dirigen sobre la sala. Todos nos quedamos ciegos o nuestros ojos se escalfan en la luz, todos con nubes color de agua con aguardiente. No acabamos de saber cuando nos mira la máquina. Procuramos no ruborizarnos. Los focos descubren a aquella bella mujer que se ocultaba en la última fila. "Mañana –acaba por decirnos el director– verán ustedes proyectarse esta película". Hay algunos tan osados que se sienten defraudados pues ellos hubieran querido verla revelada ahora mismo.

Hoy lo que vemos es la de ayer. El mimodrama de ayer tiene rasgos de verdadera película –se ve la burla de nosotros y el engaño que es la película–. El protagonista descuelga el teléfono y habla por él con la misma fuerza dramática de un peliculero. Los que asistieron a esa película de ayer se descomponen de risa en sus asientos. En los palcos se ve que se recreó la máquina. Las señoras ancianas tienen un gracioso gesto de rubor. Todo el mundo parece que se chupa un dedo cuando le mira la máquina. En un palco el niño de la casa que tiene aficiones disparatadas de Charlot al verse mirado por el cinematógrafo se vuelve loco, comienza a dar saltos en el palco y a hacer aspavientos. ¡Si no le apartan los focos se tira del palco!. Esta enajenación que causa por lo visto el cine se repite hasta en gente muy formal que estaba muy seria en distintos ángulos de la sala.

Hay un señor que se tapa la cara para que no le conozca quizás su esposa si viene a ver la película y ve donde y con quien estaba anoche. La indiscreción de este sistema es fantástica. Algún día la policía buscará en estos retazos de película la presencia de alguien reclamado por los jueces.

Este es el espectáculo muy norteamericano y muy s. XX que la crónica tenía que recoger. No hay derecho a no asombrarse de las cosas en que se revela la originalidad de nuestro tiempo.

*El Liberal* (7 de mayo de 1921)

## LA VIDA EL PRINCIPE DE GALES NO PELICULEA

Una gran caza de cinematografía lejana e ingenua se dio cuenta de que, entre otras cosas, la prestancia, el gesto de meterse el cigarrillo entre los dientes y la actitud de capitán del barco del mundo que tiene tomada siempre el príncipe de Gales, eran eminentemente cinematográficos.

"Nadie más fotogénico que el futuro Rey de Inglaterra" se dijo el empresario de las grandes iniciativas, y se propuso conseguir que el príncipe de Gales representase un papel, siempre de príncipe y de príncipe de Gales, en una gran figuración cinematográfica, que se impresionaría contando con él.

Pero el padre, el Rey inmutable en su consideración de que es Rey, no ha accedido a la petición, alegando que toda la Casa Real de Inglaterra y las más distinguidas familias de la aristocracia se han defendido siempre de figurar en la acción, más o menos respetuosa y veraz, de una reconstrucción cinematográfica.

El príncipe de Gales no puede ser actor cinematográfico sino soslayadamente cuando al llegar de fuera, al pasar revista o al saludar a los futbolistas, las máquinas circunvolucionantes le alcanzan.

El cinematógrafo, en este momento, quiere convertir al mundo en comparsa de cinema. Le sirve una salida de misa en España: le sirve un verdadero entierro que pasa abstraído en sus recordaciones: le sirve, en fin, todo.

Hay que defenderse de los operetesco que puede ser eso.

Ultimamente, las legiones romanas han servido para imitar a otras legiones más antiguas: pero que en la resurrección serán siempre grotescas comparsas de teatro.

¿Es que se puede pedir prestado al Ejército para una mixtificación histórica por bien que esté tomada?. Todo el Ejército queda convertido en un ejército de teatro, en ejército que una vez que falso ejército, debilitado por la ficción. Mucho me extraña ese permiso para figurar en la parada teatral. Las bandas de música pueden tocar en los templetos de jardín: pero siempre vetidas con un traje severo y disciplinante, el traje de la verdad.

El Rey de Inglaterra, que sabe en lo que comienza la desnaturalización de los hechos y las cosas, ha hecho bien en arrancar a su hijo de las garras del cinematógrafo, por más que tenga el tipo cinematográfico de ojos claros y resistentes para todas las luces y una simpatía excepcional para saludar desde el disco blanco de la pantalla.

*El Sol* (22 de mayo de 1924)

## CALIGARISMO

La luz del cinematógrafo ha crecido de pronto. La película *El Doctor Caligari* indicó el nuevo camino, y fue, como en las torres de las ciudades antiguas, el primer soldado de los sitiadores dando su ¡hurra! en lo alto de las almenas.

Desde Caligari, la cinematografía moderna sigue un rumbo difícil, pero de ricos resultados.

Picasso se peina ya para comenzar su nueva dirección artística. En el cinematógrafo también va a vivir el nuevo arte, que nos alejará así de las cansadas escenas familiares y producirá la inquietud de un futuro existente perturbador, artificial.

Con esta transformación, el cinematógrafo se ha convertido en otra cosa, y hemos visto que su realismo podía ser perturbado rebasando de esa manera la escasa eficacia de la naturalidad.

El arte se ha burlado de la fotografía, y, sin disponer del color aún, ha logrado conjuntos de gran artificio, conjuntos conmovedores y viables, momentos en que una realidad de detrás de la realidad se han sobrepuesto a toda verdad fehaciente.

Parecía no ser posible con elementos de geometría tan palpable, y por entre los que corre la vida con tanto descaro, lograr un conjunto fantástico y vivo que pudiera llegar a ser imponente.

Los artistas del arte, más que los artistas técnicos del cinematógrafo, entraron en los estudios de espacio confinado, y manejando su arte han logrado panoramas extraños, macabros, de inolvidable existencia.

París, dejándose llevar de lo que se podría llamar el «caligarismo», ha construido una película titulado *El inhumano*, en que la deshumanización del arte moderno, que con tan preciso concepto ha precursado el gran Ortega y Gasset, llega a momentos excelsos, en que sacamos la cabeza de la cabeza, como viviendo una libertad mayor, la libertad que solo se goza en lo arbitrario y que entristece en lo republicano o en lo trascendental.

Artistas de brillante historia han colaborado en esta película. El extraordinario Fernand Leger, cuyo arte necesitaba llegar a mostrarse en la instalación de las grandes fábricas rarificadoras, en la creación de películas o en el montaje de calefacciones espirituales, han logrado un laboratorio de El inhumano, en el que se reúne el laboratorio *Faustiniano*. Autant Lar ha creado un jardín de invierno, cuyas plantas de artificio dibujan un mundo que, sin ser demasiado decorativo, muestra la coquetería y la sinuosidad del gran mundo de los hoteles que puede brotar de ese jardín de invierno ciudadano, desvariado, digno de que broten en sus matas esos adornos de los sombreros de las elegantes de hoy, que no son ni flores de ninguna clase, ni frutas, ni bayas, sino objetos absurdos, cuernecillos de lo inaudito, ratimagos de lo novedoso. Por fin, el arquitecto y decorador de lo moderno, el que ha logrado en la vida la librería ideal en que el libro se luce en su piscina de luz más viva y más rodeada de sombras arquitectónicas que ninguna otra, he hecho una fachada de laboratorio en que se despierta la inquietud plástica asimétrica, entrecruzada de la nueva psicología de los habitantes de las viviendas de nuestros días.

El «caligarismo» marcha dotado de esa sordera olímpica que le caracteriza como en la telefonía sin hilos, y por la cual consigue expresar lo que quiere y no oír la repulsa del público o los gritos soeces de los que han pagado ¡diez céntimos!

El «caligarismo» se desenvuelve entre bastidores de selección y en un mundo de ciudad a la que aún no podrá ir nadie como turista.

El «caligarismo», siguiendo sus doctrinas expresionistas, acaba de crear en Alemania otra película, *Feutón*, en que se revela otro mundo marginal en el que todo lo que sucede tiene una decoración y una técnica porverinista.

¡Qué escotillones al mundo abre el «caligarismo» triunfante!

Dotados de una seriedad mayor, como si llevásemos resueltos nuevos problemas, salimos del mundo cotidiano por una especie de puerta tan formidable y tan inexpugnable como la que hay en los sótanos de los bancos, dando a los subterráneos, llenos de cajas de caudales y de depósitos.

Por lo menos, sucederá que en toda la cinematografía moderna tendrá que haber un poco de «caligarismo», para que no tenga el bobo desquiciamiento simple y recónditos que tiene la naturaleza escueta.

*Nuevo Mundo* (29 de agosto de 1924)



Poster original del film *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Atelier Ledl Bernhard, 1920.

## VINDICACION COSMOPOLITA DEL CINE

Entre los inventos que se disputarán el nombre de este nuestro siglo está, en primer término, el cinematógrafo. Difundido con una rapidez extraordinaria, está al alcance de todos los bolsillos y de todas las mentalidades. Universal y democrático, ha violado todas las fronteras. Moderno por su técnica y su funcionamiento, enaltece el valor, la energía y la temeridad de héroes siempre bellos y fuertes.

### PESAR

#### (Poema cinematográfico)

**S**ENTADO en mi *rocking-chair*, fumo lentamente. Frente a mí veo un planisferio en el que se han trazado las líneas de navegación servidas por las compañías internacionales. Salgo y compro un periódico.

Me siento en un banco, en la calle. Una a una, las cosas que me rodean desaparecen. Primero el reverbero, los coches, el árbol próximo, y cuando me levanto, el banco.

Llego a los muelles de un puerto y me embarco en una canoa automóvil que me conduce a bordo de un transatlántico. Inmediatamente después de mi arribo levanto anclas.

El paquete entra en un puerto, y numerosos negros vienen a recoger el equipaje. Franqueo el umbral de un hotel y penetro en el hall; allí encuentro un *rocking-chair*, y me siento a fumar lentamente.

FELIPE SOUPAULT

### EL MANICOMIO EXPRESIVO

**A**SI como está en Cinelandia el hospital más perfeccionado del mundo, lleno de objetos de níquel que brillan opíparamente, hay en Cinelandia un manicomio con trazas de gran hotel, pues su comedor está repartido en mesitas, cuarto de duchas y baños, gimnasio, salas de revistas, salón de baile.

Por eso son tan admirables las películas de locos que se impresionan en Cinelandia, porque están hechas con locos fotogénicos, es decir, con antiguos actores de cinematógrafo que enloquecieron en medio de las extrañas y violentas aventuras del cine y por causa también del vicio que anda suelto por Cinelandia.

Para no llamarse manicomio, que descontentaría y asustaría a Cinelandia, ostenta el título de: "Museo de la Expresión".

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

**N**O tengo aquí ni pluma ni tinta. Estoy desnudo. Pero, no obstante, quiero decirles que el cine es mi padre. Le debo la vida y el alma. El cine es la píldora Pink de la literatura: le da sangre y púrpura.

JOSÉ DELTEIL

**S**i se quiere buscar la influencia propia del cine, se descubrirá en primer lugar la de haber comenzado por ser un instrumento científico. Ha permitido la descomposición del movi-

miento, por ejemplo, y Salomón Reinach hacía observar últimamente qué importancia inmensa ha tenido sobre la representación de los gestos en pintura; los caballos al galope con las cuatro patas en el aire, de Géricault, nos parecen ridículos, y las bailarinas de Degas que por largo tiempo nos sorprendieron, entran actualmente en la realidad familiar.

LEÓN PIERRE-QUINT

**U**NO piensa hasta dónde llegará ese espectador miope y de las grandes gafas que, vez a vez, va avanzando una fila de platas más. ¿Hasta dónde llegará? ¿Qué hará cuando llegue el instante trágico en que no le quede para ubicarse sino la primera fila, esa primera fila que ya no lleva numeración y que sólo sirve para que los músicos coloquen sus sombreros?

E. M. S. DANERO

**E**l cine me ha ayudado a pensar, a salir de más de un laberinto; me ha brindado las herramientas para abrir algunas brechas en los viejos muros. Y le debo, sobre todo, el haberme libertado de la tiranía de lo verosímil.

JULIO SUPERVIELLE

**P**IENSO que, de la nueva generación, nacida después de los tiempos heroicos del cine, y despojada de la tara teatral, que ha saturado la generación anterior a la guerra, deben salir hombres nuevos, en condiciones de pensar, de sentir y obrar, teniendo a la vez la cultura literaria, el sentido artístico y la formación profesional necesarios para permitirles crear una obra cinematográfica que sólo podemos concebir actualmente en el tiempo, como Leverrier situaba a Neptuno en el espacio.

GUS BOFFA

**E**l cine, mejor que cualquiera exposición, puede enseñar a la multitud el valor de un conjunto decorativo y, más aun, revelar la armonía que se crea entre una decoración y su personaje o entre el decorado y la vida.

ALBERTO CAVALCANTI

**E**l porvenir del cine está en la música, como el porvenir de la música está en el cine.

MAURICIO IMBERT

**S**e ha dicho tanto que Chaplin es un poeta, que ha querido serlo. Esto es lo malo.

JUAN COCTEAU

## LA COLECCIÓN DE BIGOTES

El artista cinematográfico es el ser de cera, verdadero fantasma que va dejando de existir poco a poco sin haber existido nunca. Si se leen tantas memorias de artistas cinematográficos es porque todo el público está ansioso de tocar su existencia, de meter el dedo en la llaga de su humanidad, alcanzando a creerles.

Ninguna biografía es bastante para llegar a la seguridad de que viven. Un vicio tenaz de curiosidad crea en el público el caso de su existencia, y ya es un empeño enfermizo el que hace buscar las confidencias que hicieron a todos sus secretarios los artistas de la pantalla.

Según mis particulares pesquisas, en la ciudad del cine les está prohibido exhibirse porque generalmente defraudan de cerca, y muchos de ellos tienen ajaduras de momia egipcia, cansancios insubsanables que sólo las luces de mercurio incitan. Generalmente viven aislados. Abrigados en sus películas, en los chalets solitarios que no admiten tarjetas de presentación. Se ocultan como autómatas perfeccionados que sólo salen al mirador de cristales que da a los cines lejanos.

No se visitan entre sí, y sus cenas con los secretarios y los amigos íntimos, que lograron hacerse entrañables, son cenas tristes que acaban en ese anubarramiento trágico que crean los demasiados almohadones apelonados sobre el diván. ¿Qué importa tener el mejor cenicero del mundo y haber dotado de un encendedor de automóvil al despacho de hombre caído en una especie de trasmundo trágico?

El artista de cinematógrafo está relajado como un ser al que han hecho millones de radiografías y, al fin, le han logrado quemar hasta el alma.

Con las camisas de seda que le regalan sus admiradores, ya no saben qué hacer, y su correspondencia les entierra como una avalancha de arena en el desierto. El turista que está dispuesto a todo con tal de estrechar sus manos, le busca hasta el fondo de sus hotelitos y tienen que enseñar su retrato pintado por Tiziano, el banjo que tocan en sus ratos de ocio, el aposento de Radio que reproduce lo que se dice en la misma ciudad del Cine después de haber recorrido el mundo, ondas cansadas, cargadas de condecoraciones por batir el record, mordiéndose la cola como ondas infinitas.

Todo lo enseña el artista cinematográfico, su colección de cinturones, de sellos, de esposas cariñosas, de llaves de maletín, de corbatas, de chapas de Banco, de entradas de carreras de caballos, de gemelos de teatro, de leontinas, de falsos Goyas y de palilleros románticos, pero sólo los íntimos, los que han pasado la cortina oscura que parece que no da a ninguna parte, ven la colección suprema del cineasta. Su maravilla querida, la manía de su corazón pueril.

-Verás, te voy a enseñar lo que no muestro a nadie, lo que más quiero en el mundo- dice al que ha consagrado como su íntimo, el que ha coincidido con cien opiniones solemnes, pero de una profunda banalidad. La cortina morada se ha levantado, y el nuevo canonizado por la amistad entra en la sacristía de las caracterizaciones, con algo de sala de museo de historia natural, en que están clasificados peces, mariposas y caracoles, con un fuerte olor a mástic antiguo.

El autómata cinematográfico saca una serie de cajas extraplanas, como las que saca el corbatero para mostrar sus corbatas, sus pañuelos o sus calcetines. El rostro del hombre sin expresión se llena de expresiones atropelladas como ese público que espera a la puerta del circo que suene la hora de entrar. Al abrir la primera caja se mueven torpemente sus manos, sin acertar a destaparla, pero por fin lo logra, y saltan a la vista varios bigotes que se multiplican en un abrir y cerrar de ojos, pues el gran artista de la pantalla abre y abre cajas ante el asombro del que ha merecido tan alto honor.

De vez en cuando coge alguno de sus bigotes favoritos y se lo coloca y cambia su fisonomía, que se vuelve tictante, fúlgida, sagaz, levantando recuerdos de las comedias y tragedias de los personajes olvidados de las novelas de los Caballeros del Club universal, de los chantajistas y de los bolsistas, de los filibusteros y de los hombres pacíficos, cuyo bigote significa resignación de vivir.

Sacando cajas de mariposas torvas y peludas, el entomólogo de los bigotes, el gran cineasta, se pone cinífluo y recibe complacidísimo la enhorabuena del que ha sido versado en la maravilla de la mejor colección de bigotes que hay en el mundo.

*Mundo Ibérico* (12 de octubre de 1927)

## HORARIO REPARO CINEMATOGRAFICO

Quiero protestar de esos hechos absurdos que contemplamos en el *écran* todos los días. Es inadmisibile que cuando ese caballero entusiasta, noble y enamorado, lucha a muerte con el bandido, que puede matarle en una de esas vueltas de la pendencia, en que el perro malo queda encima del perro bueno, la protagonista, que contempla el suceso, permanezca impasible, llevándose sólo las manos a la cabeza.

El cuchillo o la pistola brillan en el puño estrangulado, sin acabar de desgajarse, y, sin embargo la mujer por la que lucha a muerte el hombre generoso, no sale a la defensa de él, no decide la lucha con sus uñas y sus mordiscos, y eso que el otro es un forajudo espeluznante.

Claro es que ella sabe que han de llegar los policías norteamericanos, en sus motocicletas rastreras, bajetonas, en cuclillas de la velocidad, disparados a través del bosque sus farolillos de sereno; pero aun con eso no puede quedar disculpada la impasibilidad de esas mujeres que no hacen nada por decidir la victoria y ayudar al hombre modelo contra el estrangulador salido de la noche.

*El Sol* (8 de enero de 1928)

## HORARIO MENUDILLOS

El público de "cinema" ya se va pareciendo al que aparece en las películas. No es raro. En la sombra todos imitan sus gestos como ante un espejo, piensan en comprarse trajes y sombreros como los de ellos y no tienen más envidia que pasar por las calles copiando su silueta.

*El Sol* (6 de mayo de 1928)

## VARIACIONES PANTALLAS POPULARES

En el Madrid veraniego quedan unas multitudes que quieren sentarse en las laderas de la vida y contemplar lo que les den casi de balde.

Esas multitudes caminan en busca de los fuegos artificiales que se anuncian, recorriendo calles y calles, aunque los fuegos sean insignificantes ruedas de vulgares carros de arteificio y los cohetes sean disparos de cazador pobre, cartuchos de ráfaga sólo para cazar calandrias.

(...)

Pero los grandes albergues de noche para las multitudes veraniegas son los cines al aire libre.

Primero fue en el paseo o salón del Prado donde se estableció ese cine que es como rebaño popular encerrado en un redil de antiguas sillas de hierro, y ahora es en Rosales donde se ha recurrido a esa contención de gentes en el ancho recreo acotado.

Esos cinematógrafos de las grandes explanadas que tienen el "écran" en medio de dos lunetas que se encaran frente a frente, tienen dos públicos: el público que ve las cosas al derecho y el que las ve al revés. Los que saben más o llegan antes se colocan en el lado del balancín de la noche que da al frente del foco del operador, y los otros han de ver la película por el reverso, viéndolo todo zurdo, aunque hay quienes ya saben leer en ese sentido, aunque no con la bastante velocidad para leer todo a lo largo los letreros, quedándoles sin deletrear siempre la última línea de la cartela.

La visión zurda de la película muestra un destino menos acerbo que la del otro lado y todo resulta corriendo y desenlazándose hacia el lado falso de la vida, como compensando todo acontecimiento por una ironía que hay en la zurdez.

Esos que estudian todo fenómeno complejo debían estudiar las dos emociones es este público, y cómo el que la puñalada le sea dada al protagonista con la mano izquierda nace que sea menos enconada su herida.

Esos cines se ennegrecen de público que parece como una multitud de zoco frente al baile de llamas blancas. Es como si el explorador hubiese abierto función de cine en medio de las tribus genuflexas.

En esas sillas de hierro es donde trabajan las pulgas mayores del Universo, en columpios de red metálica, y manos como las de los escudos, que no se sabe a quien pertenecen, se reúnen en amigable anonimato en símbolo de fraternidad desinteresada.

El cine suena como un despertador acelerado que estuviese sobre la mesilla de noche de la gran alcoba con teatro de las sábanas blancas, y las figuras y los acontecimientos ruedan sobre abismos blancos en



apelotonada rapidez, con menos lujo de tiempo y de pausas que en los otros cines, más empujados por el viento nivoso del cine.

Como nos asomamos al perfil de esas pantallas, llenas de sombras chinescas, vemos lo revueltos que son los acontecimientos del cine y los automáticos que son sus movimientos, siempre sus personajes en la pista de carreras, en el gimnasio o en la sala de armas de la vida, todos empujados por el simún de la velocidad, dando vueltas de aspas de molino.

En la profunda emoción de esos bardales de la vida resulta vela de emigrantes ese ecran levantado sobre el barco de negreros, hinchado por falsas ilusiones de llevar hacia rumbos parecidos a los que dan atmósfera de riqueza a la conserva de la película.

Prosternada ante un retrato de la época y sus lujos, esta multitud parece contemplar la imagen señera de un nuevo icono presentado a los vasallos desde lo alto del caballo veloz del "film".

La luna, que pasa por encima de los acampados en un alto del camino de la Meca, los mira con desdén, volviendo la cabeza para no ver la promiscuidad estrecha de todos, ni tampoco ese trasunto pobre de lo que sucede en sus regiones cinematográficas, en su alma de inventora de cine del gran mundo.

*El Sol* (12 de julio de 1928)



Ilustración de Robledano para *El Sol* (12 de julio de 1928). En la pantalla podemos leer proyectada en caligrafía inversa "La hija del aire. Drama en 6 jornadas. Producciones Ramón"

## CINE NUEVA FARÁNDULA

Aquellos parásitos de la esquina de la calle de Sevilla, con un traje de enterradores y cómicos de la legua, se han convertido en seres de otro tipo.

Ya la crónica de aquel mangante sobre los faranduleros de ese esquinazo no podrá ser publicada por cuarentava vez, pues la realidad actual desmentiría el refrito.

Tienen otra carátula esos esquineros que miran sagazmente hacia los horizontes como si el carro de Talía fuese a desembocar por algún altozano. ¡Pero el carro está por las nubes y no desciende corriendo por el tejado del Banco de Bilbao, en carrera inasequible!

Esos actores sin contrata, que están siempre de espera en el mentidero de la comiquería, tienen una faz más distinguida que los de antaño, otro pulimentación, otra elegancia, llegando a parecer que están en frac de americana.

Desde luego son más pálidos que los de otro tiempo, y sus ojos tienen una vaga conjuntivitis, enmascarándose algunos con gafas ahumadas.

¿Qué papeles representan estos cómicos, un poco regastados por las luces del teatro?

Son los pelicularos españoles, comparsas de una hora y una representación, caballeros elegantes para una sola sentada, derrochadores de "cabaret" para el "cabaret" de una sola noche, conversadores en el grupo entretenido de un rincón, público que acude en el momento del crimen, segundos y terceros y cuartos de a bordo en los trasatlánticos encallados.

En París también se celebra, cerca de la estación del Este, la feria y contratación de los cómicos de "cine", y allí se ven damas trágicas junto a tipos trágicos y están todas y todos los que se creen los dobles de las estrellas de portada de revista.

—Lo que mejor representan— me decía el cineasta francés que me enseñaba aquel rincón de la farsa nueva —son personajes que comen en la taberna y en el gran restaurante; tanto, que a veces hay que gritarles: "¡Menos hambre! ¡Aparenten menos apetito!".

Estos nuevos empalidecidos del mundo del teatro son más resignados y parecen ser silbantes de las estrellas, a los que no les importa mucho ser contratados.

Tienen corredores que llevan su fotografía en el bolsillo y se la ofrecen a los cineastas españoles en medio de una cuantiosa baraja de postales: "Aquí tengo grandes duques de primera, caballeros de hongo gris, empleados de Banco modelos, charlestonantes...Y aquí tengo también damas para gran soirée, que, como se sabe, han de ser damas de pecho bajo para que hagan mejor descotadas, y damas con seno alto para otra clase de papeles".

Estos faranduleros del "cine" tienen facha más corriente, más mundana, y no son ya aquellos noctámbulos de dancing, noctámbulos de la vida usual y corriente.

En sus rostros, muy apurados con la hoja de afeitar —que es como un retazo de película, como una aleluya suelta de largas cintas—, sólo se nota en ellos un resplandor como el que tienen las esferas de los relojes a los que han untado con un poco de mantequilla de radio.

*Diario de la Marina* (15 de julio de 1928)

## MOTIVOS CIRCO DE CINEMATÓGRAFO

El circo tiene una atmósfera especial con calidez de vida a la que se asiste, con espolvoreaciones de rubia vibración, es decir, una cosa indefinible y directa que en el circo de cinematógrafo se pierde.

Esos brillos de lo artificial que tiene el circo del cine hacen de él un circo comprado completamente de nuevo en el Bazar de los Circos, sin esa alma de trotacaminos que tiene el circo, indefenso en medio de la vida, con puertas para todos los que vayan entrando, caluroso de una humanidad especial, inquieto de peligros, con escapados rugidos de fiera, caído el adiós de un pañuelo desde el alto trapecio.

El circo de cine –imitación de primera de primera– es un circo solitario, vacío, en cuyos espectadores de repuesto no puede creerse.

Así como la imitación del teatro tiene hechuras en el cine porque en cualquier sala se puede preparar un público de compromiso con apariencias de verdadero, el público de circo no puede ser imitado, pues tiene una cosa de público de la casualidad muy difícil de imitar.

Todos los alrededores del espectáculo, las exhibiciones de la entrada, los carros de la magia que pasan, etc etc, pasan bien, toman valor de caravana al sol; pero en cuanto se entra en el espectáculo, el circo se vuelve un circo muy de ocasión, un circo de campana neumática cinematográfica, un circo sospechoso cuya función se celebra en las alcobas cinematográficas.

¿Sube al cielo verdadero del circo esa escalera que de deslumbrante y nueva que es, parece tener los barrotos dorados?

Como parece inútil, y han de considerarlo así los directores cinematográficos, el artista de cine no se ha subido a la altura supuesta, sino que ha sido confeccionado el truco y se han superpuesto dos visiones.

En alguna ocasión, cuando hay que dar la emoción del gran experimento como en Varieté, las águilas humanas que actúan en lo alto y se lanzan sobre el abismo, son artistas del verdadero circo en una función del circo auténtico.

Pero cada momento del verdadero circo pasa como una exhalación para poder volver a enfocar de nuevo a las falsas águilas humanas, los actores de cinematógrafo vestidos como los verdaderos voladores de circo que son los que no recogen todos los laureles del triunfo, siendo los intrépidos acróbatas que con el bastoncito atado a su andamio pescan el trapecio del pánico.

El circo de Charlot ha sido un circo aparte, como circo interior de su corazón, por cómo lo mete todo en su alma el genial actor y hace que sucede en las circunvoluciones de su cerebro y de su arte.

Los circos del cine están tan contratados para la actuación silenciosa, que resultan circos de ninguna parte y su material tiene el lustre de los aparatos de níquel de los dentistas.

Todo lo que sucede en los circos del cinematógrafo sucede en la casa de muñecas de lo imitado, y hay un no sé qué en todo el espectáculo de jaula de pájaros nueva, la más bonita jaula de pájaros del mercado, aquella en que los columpios bailan como acompasados columpios de reloj. Se nota en los rostros de los sinceros artistas de circo que ven la farsa, que trabajan en falso, que exhiben sus fenomenalidades frente a los públicos invisibles, lejos de la feria rumorosa, sin miedo a las protestas de la noche, sin ese embarcamiento por mares de sincero peligro y de fija expectación, que se emprende cada noche en el velero o trasatlántico de los circos de verdad.

Función de sueños con payasadas de la trasnoche es esta función del circo de la pantalla, llena de la frialdad de lo reflejado en espejos, siempre disfrazados de raso blanco y negro los clowns.

Pero el cine no se puede detener en la imitación del circo ni puede prescindir de él, y tiene que usar ese gran juguete mecánico que exhibe y poner en movimiento su automatismo y hacerse la ilusión de que convence, aunque no pueda convencer, porque el circo, por ser un espectáculo hasta más natural y verdadero que el paisaje y el mar, no puede adquirir naturalidad en la película.

El Circo es inimitable, como plena naturaleza que es, con luces de paraíso, con todas las primeras materias del arte en bloque fiero, natural, silvestre. El Circo está, antes que ningún arte, pertrechado, como lo que en silencio rezuma la plena justificación.

Tomado por el cinematógrafo, que, más que un arte, es un procedimiento que ensancha el teatro, complica sus unidades y le lleva a entrevisiones enfocadas en panorama y en detalle, el Circo temblotea, parpadea, se queda repintado, galoneado de plata, funerario.

Las hilaridades, que tienen un tono canela e irisado, no envuelven en sus ondas al circo fotográfico. Todo se queda solo, aislado, colgado sobre cuerdas flojas de gracia.

El calor de la convivencia y esos tonos de pastel revuelto que integran el espectáculo de circo, desaparecen en los espejos que reflejan el Circo en el café silencioso del cine.

Es este Circo contrahecho algo así como el juguete mecano para los niños, y se ven sus piezas de la flaca tramoya, sus hilos de platino, su mudez de charangas.

¡Qué esfuerzo el de los falsos artistas de Circo para calentar ese Circo, que es como un barco que no va por el mar! Se pintan como nunca; gritan como nunca; hacen los gestos en que se regasta la persona,

presumen de naturalidad en el rellano de la verdadera danza; caen cansados de clownería cuando ya están fuera de la película, apagados todos los focos, tirados en el suelo los reflejadores de aluminio de tela.

En el cine hablado y ruidoso que viene y en el que todas las figuras adquirirán morbidez nueva, ¿podrá salir mejor el Circo estrepitoso y disparatado?

Quizás no. Quizás el Circo es sólo para contemplado en su verdadero local, allí donde da su escalofrío de improvisación de la lucha por la vida, y donde los azares de público, catástrofe e instinto, se multiplican por otras circunstancias inesperadas, la de la visitante displicente que saca sus brazos flacos al aterciopelado prueba guantes del antepalco, y la de un silencio pánico que está preparado por charangas y desgañitamientos.

Circo quizás del otro mundo —más lejano mundo que el de América— es este Circo que parpadea en el cinematógrafo y pone en movimiento sus ruedas y proyecta como en sueño de sueños, como en abismo de locura, el plafón circense, descubriendo en su claraboya al hombre mosca, colgado de un hilo, náufrago de la gran cometa de la expectación.

Hasta los pobres payasos de verdad, cuando trabajan para el cine, se marean y empalidecen de importancia, y se les ve ansiosos de acabar, cortados, perturbados de dólares, deseosos de salir del cuadrito galvanizador y tomarse una copa de vino de la vida.

*Esfera* (18 de agosto de 1928)

14

*La Esfera*



**MOTIVOS**

El circo tiene una atmósfera especial con calidez de vida á la que se añade, con espeluznaciones de rubia vibración, es decir, una cosa indefinible y directa que en el circo de cinematógrafo se pierde.

Esos brillos de lo artificial que tiene el circo del cine hacen de él un circo comprado completamente de nuevo en el Bazar de los Circos, sin esa alma de tratacaminos que tiene el circo, infierno en medio de la vida, con puertas para todos los que vayan entrando, caloroso de una humanidad especial, inquieto de peligros, con escapados rugidos de fieras, caído el adios de un palmileo desde el alto trapecio.

El circo de cine—imitación de primera de primera—es un circo solitario, vacío, en cuyos espectadores de repuesto no puede creerse.

Así como la imitación del teatro tiene hachura en cine porque en cualquier sala se puede preparar un público de compromiso con apariencias de verdaderos, el público de circo no puede ser imitado, pues tiene una cosa de público de la casualidad muy difícil de imitar.

Todos los alrededores del espectáculo, las exhibiciones de la entrada, los carros de la magia que pasan, etc., etc., pasan bien, toman valor



**Circo de cinematógrafo**

de caravana al sol; pero en cuanto se entra en el espectáculo, el circo se vuelve un circo muy de ocasión, un circo de campana neumática cinematográfica, un circo sospechoso cuya función se codifica en las alambas cinematográficas. (Sabe al circo verdadero del circo esa escalera que da dudulante y nueva que es, parece tener los barrotes dorados?)

Como parece inútil, y han de considerarlo así los directores cinematográficos, el artista de cine no se ha subido á la altura supuesta, sino que ha sido confectionado el trazo y se han superpuesto dos visiones.

En alguna ocasión, cuando hay que dar la emoción del gran experimento como en *Varieté*, las águilas humanas que actúan en lo alto y se lanzan sobre el abismo, son artistas del verdadero circo: en una función del circo auténtico. Pero cada momento del verdadero circo pasa como una exhalación para poder volver á enfocar de nuevo á las falsas águilas humanas, los actores de cinematógrafo vestidos como los verdaderos voladores del circo que son los que no recogen todos los lazos del trazo, siendo los intrépidos acróbatas que con el bastoncito atado á su andamio pescan el trapecio del pánico.

*Esfera* (18 de agosto de 1928)

## MARGINALIA LOS MISMOS

La sala está oscura.

Todos son siluetas del revés.

Un movimiento nervioso de una mujer derrumba la inmovilidad general.

Debía estar prohibido volver la cabeza durante el espectáculo, porque es un abuso sorprendernos en el gesto embobecido y descuidado de papanatas de películas.

Ha corrido la voz de que la peliculara española está en la sala sorbiendo actitudes y contemplando hermanas de su muerte.

¿Teatro del silencio? Y habla el de atrás comentándolo todo, y habla el de delante explicando la película a su consorte analfabeta con la más ramplona de las explicaciones. ¡Por Dios, que hable cuanto antes la tela muda, y así el que rompa el silencio tendrá la represalia de todo el público! ¡Que ahora, como es silencioso, no hay esa represalia automática y no se oyen más que malas palabras en medio del silencio! ¡Y sólo los extranjeros, que no entienden nada, pueden disfrutar del cinema!

¿Por qué ese tipo que llena la pantalla como gran mosca humana sobre la lámpara tiene tan gran éxito?

Nos rendimos ante los éxitos, y hasta tomamos parte en ellos con un escalofrío humano de especial regusto que sólo ellos producen, por inexplicables que parezcan.

No hay que confundir en la explicación del éxito de este caballereite lo que da de aplomado y de bien vestida el sueldo y la admisión a los primeros puestos. Todo director de gran empresa fuma cigarrillos y se coloca delante de su mesa de trabajo como un consumado pelicularo.

El caballereite se para ante las cosas como encantador de los reflectores y de los reclamos, y se distrae admirablemente de que es el protagonista, porque sabe que no deja de serlo por eso.

¿Por qué se destaca este hombrecito alrededor del que todos juegan al corro y a las cuatro esquinas?

Tiene algo de maniquí de muy buena sastrería; ¿será por eso?...

El hombre más guapo no es este tipo, eso es indudable, aunque ante Valentino podía discutirse, y tampoco está encontrada la explicación de su por qué.

La sala sigue oscura, y lo que las gentes tienen de siluetas de tiro al blanco de pistola se destaca cada vez más sobre la orla fosforescida. ¿Por qué vuelve la cabeza esa joven para mirar los ojos cuadrados del dragón de fuego de la cabina?

Debía de convertirse en fantasma de cinematógrafo— algo así como en estatua de sal trasglosada a la leyenda moderna— la que mirase al secreto gestador. No vale ese gesto el mover un poco más los pendientes de brillantes.

El caballero del pantalón a rayas y de los gestos de pitiminí —¡qué voz más nasal debe tener!—recorre el largo pasillo de la película con aire entre serio y zumbón, con ratos de granujería.

Ya desconventionalizado en uno el fondo de la película; ya reconocido por fin, después de tanto saberlo, que todo interior de película es un vagón, nos parece que este caballereite va recorriendo un largo tren y pasa de vagones iluminados de primera a vagones de segunda —en los que capta sus modestas novias— y a vagones de tercera. ¡Sólo la poesía inmensa de la palabra salvará la convención del cine! (Ya todos los días hay un telegrama que lo anuncia.)

La película del caballereite ha acabado con una última sonrisa entre conmisericordiosa e irónica, mientras compactaba el último cigarrillo dándole golpecitos contra su petaca de oro.

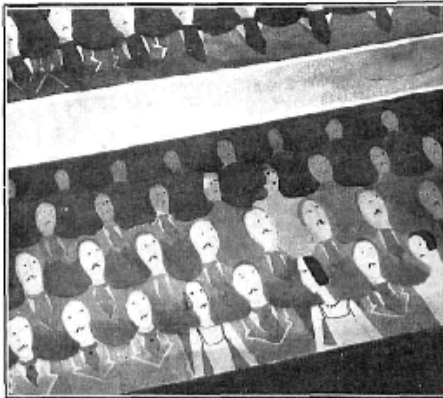
La luz se hace en la sala. Ahora vamos a ver quiénes nos acompañan en el trasatlántico de unas horas, y al volver la cabeza vemos que toda la sala está llena de tipos por el estilo del caballereite de la pantalla, quizá unos porque se parecen de verdad, otros porque se han dejado el bigotito así, otros solo porque quieren parecerse y otros porque el rodillo del cine, pasando durante media hora por sus rostros, les ha improntado un rostro parecido al del film.

¡Ya está la explicación del éxito de ese caballereite! Que es un tipo de la época, que es el ser entre malogrado, trasnochador y lleno de osadía que representa a muchos otros. ¿No sería por lo mismo Rodolfo Valentino sólo otro tipo del momento, el tipo deshecho por dentro que presenta una última arrogancia cerca muy a propósito para los sentimentalismos?

*Nuevo Mundo* (21 de septiembre de 1928)



La sala está oscura. Todos son siluetas del revés. Un movimiento nervioso de una mujer derrumba la inmovilidad general. Debía estar prohibido volver la cabeza durante el espectáculo, por-



que es un abuso sorprendernos es el gesto embobado y discutiendo de paparratas de película.

Ha corrido la voz de que la película española está en la sala mostrando actitudes y contemplando hembras de su muerte.

Teatro del silencio? Y habla el de atrás comentándolo todo, y habla el de delante explicando la película á su censora analfabeta con la más ramplona de las explicaciones. ¡Por Dios, que hable cuanto antes la tela muda, y así el que rompa el silencio tendrá la represalia de todo el público! Que ahora, como es silencioso, no hay esa represalia automática y no se oye más que malas palabras en medio del silencio! ¡Y sólo los extranjeros, que no entienden nada, pueden disfrutar del cinema!

¡Por qué ese tipo que llena la pantalla como gran masa humana sobre la tarpara tiene tan gran éxito? Nos rendimos ante los éxitos, y hasta tomamos parte en ellos con un asombro humano de especial regusto que sólo ellos producen, por inexplicables que parezcan.

No hay que confundir en la explicación del éxito de este caballero lo que da de aplomada y de bien vestido el sonido y la admisión á los primeros puestos. Toda director de gran empresa fuma cigarrillos y se cubre delante de su mesa de trabajo como un consumado pelinero.

El caballero se para ante las cosas como encantador de los reflejos y de los reclamos, y se destaca admirablemente de que es el protagonista, porque sabe que no deja de serlo por eso.

¡Por qué se destaca este hombrecito alrededor del que todos juegan al cerra y á las cuatro esquinas?

Tiene algo de maniquí de muy buena sastrería; ¿será por eso?... El hombre más guapo no es este tipo, eso es indudable, aunque ante Valentino podía discutirse, y tampoco está encontrada la explicación de su porqué.

La sala sigue oscura, y lo que los gentes tienen de siluetas de tiro al blanco de pistola se destaca cada vez más sobre la urla fosforescente. ¿Por qué vuelve la cabeza esa joven para mirar los ojos cuadrados del dragón de fuego de la cabina?

Debía convertirse en fantasma de cinematógrafo—algo así como en estatua de sal trasgredida á la leyenda molesca—la que mirase al secreto peñador. No vale ese gesto el mover un poco más los pendientes de brillantes.

El caballero del pantalón á rayas y de los gestos de pitifiní—qué voz más nasal debe tener!—recorre el largo pasillo de la película, con aire entre serio y zambón, con rates de granjería.

Ya desconvencionalizado en uno el fondo de la película; ya reconquisto por fin, después de tanto sabueso, que todo interior de película es un vagón, nos parece que este caballero va recorriendo un largo tren y pasa de vagones iluminados de primera á vagones de segunda—en los que capta sus modestas novias—y á vagones de tercera. Sólo la poesía inmensa de la palabra salvará la convención del cine! (Ya todos los días hay un telegrama que lo anuncia.)

La película del manillero se acaba con sus últimas sonrisas entre condescendiente é trónica, mientras compeñaba el último cigarrillo dándole golpecitos contra su pelaca de oro.

La luz se hace en la sala. Ahora vamos á ver quiénes nos acompañan en el transatlántico de unas horas, y al volver la cabeza vemos que toda la sala está llena de tipos por el estilo del caballero de la pantalla, quizá unos porque se parecen de verdad, otros porque se han dejado el bigotito así, otros sólo porque quieren parecerse y otros porque el rodillo del cine, pasando durante media hora por sus rostros, les ha imputado un rostro parecido al del *Elow*.

¡Ya está la explicación del éxito de ese caballero! Que es un tipo

de la época, que es el ser entre malegracia, frasco-chador y llena de esencia que representará otros nacidos. ¡No sería por lo mismo Rodolfo Valentino sólo otro tipo del momento, el tipo desolado por dentro que presenta una última arrogancia cerca muy á propósito para los sentimentalismos?

Pero que esos tipos se perunados, con ser el mismo que el del transparente lunares, no se crea en posesión de una heroicidad. El héroe es sólo el que llegó el primero á la meta, que acertó á pasar cuando el reloj de los tipos anumerados marcaba el punto de su tipo. Se inició el querer aplaudirlo. El héroe no ha dicho que el *obispo* más perfecto que se le encontró solo cobraba diez dólares.

Ramón GÓMEZ de la SERNA

DIBUJOS DE ALMADA



Los mismos. *Nuevo Mundo* (21 de septiembre de 1928), con dibujos de Almada.

## PARIS EL HOMBRE QUE VENDIO SU APETITO

He ido al Vieux-Colombier a ver la película rusa "El hombre que vendió su apetito".

Es triste ver al Vieux-Colombier convertido en cinematógrafo, sin las voces llenas de poesía de Copeau y sus compañeros. Tienen el vestíbulo y la sala un aspecto azulenco farmacopéyico de alcoba de enfermo o, peor aún, de alcoba de la que se llevaron el cadáver.

Hablan ruso a mi alrededor –en París este siempre ha sido corriente– y se ven siluetas familiares de los nómadas del rusismo de Montparnasse.

Reconozco a gentes de carátula obcecada que han cenado junto a mí por siete francos en el restaurante próximo al teatro, como con concomitancias con el protagonista contorcido de la película, y siento volverme a encontrar con ese tipo de boca hipopotámica que nos miraba a todos con miradas pertinaces de sacacorchos tenaz.

En la sala parece haber enfermos del estómago, burgueses que quieren saber cómo se compra un apetito, hambrientos silenciosos, mujeres que quieren saber aún más cosas del apeteer.

Primero hay esa película además en que aparecen las anémonas de mar como entrañas voraces que nos imponen un poco más en el sentido sorbedor e implacable de la vida. Más femeninas que los pulpos las anémonas se abren en manos de innumerables dedos céreos, dedos elegantísimos y sin uñas, que con aire cándido de crisantemos plásticos y carnosos que soñaren sólo esperan la presa y en cuanto la reciben la guardan en la caverna entrañable y se ve el ingurgiteo de la entraña palpitante recibiendo su víctima, captándola en desveladas contracciones (daban escalofríos las mujeres próximas).

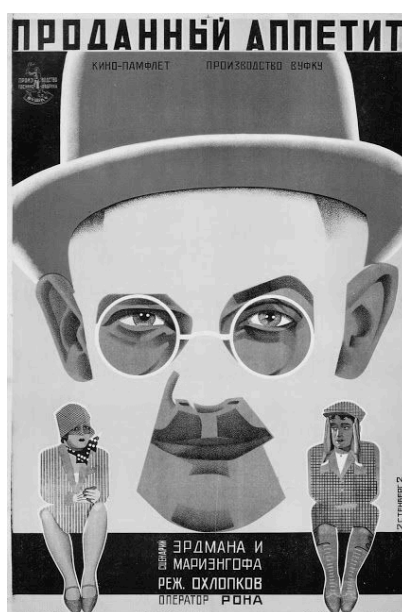
La película rusa comenzó dando a la presentación de sus personajes un sesgo original y nos mostró al banquero que había de comprar el apetito del hambriento, como cabeza de cerdo servida en una bacía de peluquero, asomando toda sudorosa y pálida por el gollete de uno de los aparatos de masaje eléctrico en que el paciente suda según el cronómetro de la prescripción facultativa.

Toda la historia de esa trasfusión del apetito del pobre al estómago falto de apetito del rico va unida a esos enfoques a la rusa que ladean la proyección, que miran a otro lado, que dramatizan la acción con el mundo en torno, con distracciones episódicas, con superposiciones que abrevian, con miradas fijas que exaltan la fábula.

En las dos vidas paralelas y trastocadas, la del banquero devuelto a su gula y la del hambriento que sufre las irresistibles indigestiones del glotón, se llega al pánico de la acción combinada, y por fin, en la borrachera espantosa del rico, que lleva a una desvariación pesallidesca al pobre "comprado", que devuelto a su profesión de chaffeur de autobús público atropella a toda la ciudad, sus garitas, sus transeúntes, sus sombras, hasta que acaba en choque carbonizador, mientras al poderoso borracho ese golpe de muerte le vuelve súbitamente el retortijón antiguo y agravado de sus tripas.

Todos salimos del cine con una irónica sensación de haber vendido también el apetito de la película, curados ya de la ansiedad que produce su título estampado en todas las esquinas.

*El Sol* (26 de enero de 1930)



Poster original creado por Nikolai Okhlopkov para el film *The Sold Appetite*, de Vladimir and Georgii Stenberg, 1928

## PARIS EL FOTOMATON DE LA VOZ

Además del disco blanco, entre de celuloide y de papel de sobres, ha aparecido el "fotomatón" de la voz: es decir, la manera de impresionar dos minutos de voz al minuto.

En las mismas fotografías rápidas que han elegido tan matonesco título para su negocio se impresionan esos discos en piscinas de cristal.

No va a quedar nada por archivar, y las multitudes pueden gozar ya de todas las perpetuidades, como consuelo de los muchos, como caritativo registro de rostros, voces y movimientos: pero hundido todo en su condición de innumerable.

Porque ¿de qué servirá que un día se registren hasta los placeres que se van teniendo, si todo ha de quedarse sin sujeto placiente y paciente?.

*El Sol* (9 de febrero de 1930)

## HORARIO EL NUEVO "CINE" Y EL AMBIENTE DEL HABLA

Ya está en pleno triunfo la película hablada. ¡Si el mundo hiciese caso a nuestros preopinantes, estaría parado como un vagón en una vía muerta! ¡Abajo el "cine" mudo! ¡Abajo el sombrero!

Como a una consulta urgente han sido llamados a California primero Edgar Neville, ahora López Rubio y Ugarte, espíritus ágiles, capaces de operar en la laringe del habla incierta en terrenos inadecuados.

Todo, sin embargo, será inútil. No podrán cuatro o veinte espíritus dilectos crear ese sentido de la lengua que tiene que palpitar en el medio en que se crea la película.

Tienen que venir aquí esos grandes directores norteamericanos, y, asesorados por esos inteligentes jóvenes españoles, hacer las películas en nuestra altiplanicie, en esa saturación de la palabra de que está lleno el ambiente.

El público no sabrá lo que falta a esas películas hechas lejos con el más perentorio lenguaje español: pero notará en su entraña nerviosa que aquello está cuajado de ambientes sordos a lo que se dice y que las palabras no flamean como en el aire que las escucha, como cuando es tónico con ellas.

El nuevo género va a exigir las perfecciones que le son necesarias, y los mejores literatos tendrán que crear los nuevos Quijotes, y la poesía de la creación del "film" hablado tendrá que ser poesía superada. ¡No valdrá arreglos ni chapuzas!

El escritor tendrá que meterse en los subterráneos de la inspiración, y allí, en vez de dedicarse a la divagación fácil, a la que son aficionados muchos de los nuevos profesionales de la escrituración, que no es creación pura, desentrañará la otra maestra, la mesuración certera de las palabras, la elocuencia sobria y centelleante del diálogo eficaz.

Nunca como ahora tendrá que entrar el escritor en más apurado tránsito, serio como un muerto ante las cuartillas, en trance de ese esfuerzo intelectual que nos mata y que ha de matar más a los superproductores del film hablado. ¡Viva la muerte gloriosa!

Vengan aquí los comisionados, sus máquinas, sus reflectores, sus carros llenos de impedimenta, sus capitales saneados.

Aquí, en el ambiente del habla, es donde hay que moverse y que los ecos afines recojan y ensamblen las palabras, y que el amarillo eterizado del castellano dé a la muedz de los cielos y de los panoramas el sentido hablado que necesitan en esas películas.

Con seguridad de que ese es el porvenir de la nueva empresa que ha de fomentar un segundo siglo de oro en nuestra literatura, espero sentado ese segundo momento de la nueva especulación.

*El Sol* (21 de agosto de 1930)



## HORARIO MISTERIO DEL NOTICIARIO SONORO

Tiene una importancia capital el oficio de ese noticiario lleno de rumores y orquestado por los más estrambóticos instrumentos.

El cuadro de lo viviente desprecia toda pintura, y ya con la palabra y el ruido se sobrepasa el matiz coloreado. Ha venido un ingrediente mejor a fortalecer el cuadro de la pantalla.

Nos asomamos a distintas religiosidades y vemos que el ritmo de las violas del Japón tiene una profundidad diferente al de las mismas violas europeas.

El noticiario sonoro nos hace salmones de una casacada que varía de continentes y se derrama por todos los "stadiums".

Penetramos contra corriente entre multitudes extranjeras; pero nos deslizamos con tanta presteza, que solo sentimos el contacto pasajero en una rauda natación interoceánica.

Pasamos por debajo de los arcos volados de los molinos que muelen el tiempo de la contemporaneidad, y cuando nos remansábamos junto a la esclusa, viene una corriente súbita y nos transporta mucho más allá.

Aún chisporrotean mucho las palabras, se siente el embudo de la vorágine, cocea mucho el aparato, pero se presiente la nitidez futura, cuando nuestro yo y nuestro oído sean universales.

Tal es la emoción de corriente submarina en que nos vemos mezclados durante la remoción de los noticiarios, que cuando viene el drama central de la sesión cinematográfica nos ponemos a secar, tomamos posición firme, nos embutacamos, sentimos lo que es ser espectadores tranquilos y sedentarios después del haber sido inundados por embravecidas aguas.

Por eso después de los noticiarios sonoros el ritmo de las películas tiene que tener una exaltación sobrepujadora.

El cinematógrafo en este momento está ante la necesidad del poema y siente el frenesí temático de una nueva poesía.

Se vive en un mundo de una excitación mayor, en que se levantan velos aurorales a cada segundo.

Aun está todo oculto, entre neblinas, convertido en aspiración; pero se respira la proximidad de las obras maestras.

Tres cosas pueden suceder en el mismo plano. El fotógrafo tiene que dar transparencia a las tres fotografías superpuestas, como dando a luz a aguas de distinto abismo.

Recuerdos de lo no sucedido, entrevisiones de lo visto y de lo que hay detrás de lo visto, jaulas dentro de jaulas, ojos dentro de otros ojos, espacios entre los que está suprimida la distancia se reúnen en la nueva visión cinematográfica.

La perla se ha embellecido transparentándose y mostrando los distintos mundos que tenía dentro. En la descomposición de la perla se ve el valor que lo perlado tiene al desintegrarse.

*El Sol* (21 de septiembre de 1930)

## VARIACIONES MODO DE ASOMARSE A LOS PALCOS

Nada que merezca un tacto tan exquisito como el asomarse a los palcos.

Todo ha de ser sigiloso al llegar, desde el abrirse la puerta hasta el descorrerse las cortinas.

Las cortinas habrá que descorrerlas como quien descorre un velo inconsútil o una cortina de Palacio.

Los actores del palco han de entrar sin atropellarse, dejando limpia distancia entre sus cuerpos, despegados unos de otros, como fantasmas.

Los puestos que han de ocuparse se elegirán sin que se note duda o temblor, como si estuviesen asignados para ellos desde el principio de la creación. (...)

Las primeras escenas de filmación cinematográfica, anteriores en mucho a la creación del cine, se celebraban en los palcos de la Ópera. Bajo tanta expectación y tantas luces, se verifica en el país del cine la fijación de las escenas de sofá entre *estrellas* que parecen estar solas.

Los cineastas no hacen más que imitar esta indiferencia que tienen los seres de los palcos usualmente hace mucho tiempo, con garbo que no tiene nada que envidiar a la más garbosa de las *estrellas*, a Greta Garbo. Son esas escenas sueltas de los palcos retazos desgajados de películas no impresionadas nunca, y el galán que juega el papel principal en el corro es un Rodolfo Valentino que, aunque hace los más variados gestos, está fuera de contrata.

El más genial empresario de cine debería buscar sus actrices y sus actores en esos contertulios de los palcos que tan gran naturalidad aparentan en la gesticulación de sus conversaciones.

El cuadro del palco merece una atención especial, pues el cuadro y la miniatura reunidos, siendo la composición reveladora de la estampa de la época, el espejo de la temporada vital, los cómicos perfectos vestidos de calle, la cara franca de lo contemporáneo.

En el palco es donde los asomados matrimoniales marcan mejor el modismo actual del amor, ese despego como de ya divorciados que les hace permanecer mudos el uno para el otro y como si estuviesen completamente solos, en monólogo y no en diálogo. Es admirable ese arte difícil de no tropezarse en sus movimientos, de no sacar chispa con sus codos, de no coger los gemelos sino cuando están libres y de tener el acierto de leer el programa cuando está vacante sobre el terciopelo.

El fresco más verdadero de los que vemos en la vida de sociedad es el que presentan los palcos en exposición de museo contemporáneo, colgado cada retrato en distinto espacio del gran lienzo de la pinacoteca teatral.

Saber ser crítico de los palcos es tomar las notas más eficaces para las futuras comedias y enterarse del revés del mundo gracias a que no puede evitar éste presentarse en los palcos y asomar su fachada y respirar las luces y la mundanidad de las reuniones públicas.

*La Esfera* (6 de diciembre de 1930)



Ilustraciones de Climent para el artículo de Ramón "Modo de asomarse a los palcos"  
*La Esfera* (6 de diciembre de 1930)

## COSAS. EL ALBA

Una de las mayores preocupaciones del cine nuevo es conseguir el alba, ese momento en que la vida vuelve a amanecer sobre lo irreparable.

Se han conseguido albas indiferentes, anchurosas, de cielos lívidos y aun no escritos, pero la contra del cine para conseguir el candor del alba es que todos sus paisajes vivan en un livor de rosicler desvaído.

Lo que sí se desprende de esas albas, que se levantan sobre la noche calenturienta y criminal, es que somos excesivos al recargar el día que nace con las culpas de la noche que murió. Del contraste del alba perdonadora brota una idea de la irresponsabilidad que nos hace temblar pensando que el día se eslabone con la memoria de los otros días.

*Luz* (22 de noviembre de 1932)

## CICLOS PELICULARES

Antes, en toda Sudamérica, las películas se estrenaban mucho antes que en Europa, quizás porque desde Hollywood llegaban más pronto allí abajo las serpentinas del celuloide, pero ahora ya son bastante correlativos los estrenos en uno y otro continente.

Por eso, con esa cierta perspectiva "de más" que he adquirido al asomarme a los cines de por allá puedo generalizar respecto a una nueva condición del cinema actual.

Es el caso que ya la película importante y densa no recoge el episodio de un momento de una vida, sino que se apodera del ambiente de todo un ciclo y refleja todos los alrededores de medio siglo.

Tal film comienza con el incendio de Chicago para acabar en nuestros días, y tal otro comienza con la guerra contra los bores para acabar en el día del último armisticio.

La manía individual va quedando relegada y se quiere enseñar ejemplaridades históricas al mundo como para prevenirle o hacerle ver cómo se parecen las vueltas de los almanaques después de venticinco o treinta años.

Los grandes relojes de las catedrales del tiempo son los que señalan las horas en estos films anchurosos, en vez del reloj de pulsera que señalaba el tiempo de los dramas íntimos, confinados solo a su intimidad.

La retrovisión aspira a completar todo el espectáculo de la vida pasada para producir más eficaz efecto y llenar de sucesión y continuidad la época en crisis que vivimos.

Hay que poblar de alrededores con otras modas en la indumentaria, en las calles, en los escaparates, en los interiores, esas películas que proyectan todas las revistas de otro tiempo, pero merece la pena el resultado ampliado de su emoción. Tienen algo de las antiguas películas en serie, y, sin embargo, está concentrado en una sola tarde todo el efecto de todos los episodios.

Se sale sobrecargado de experiencia de esas exhibiciones, como si hubiese extraviado el día la extensión de lo revisionado.

Parece que unos historiadores elegantes dirigen estas películas y así escriben la Historia a lo modernista, a lo innovador, sin dejar por eso de ser serios historiadores.

Se ve que lo que interesa es el alma común de los tiempos, la aclaración de las horas pasadas en las calles del pasado.

Le gusta al público actual fundirse en lo universal, comprender la luz del pasado, ver aparecer, voceado por vendedores de periódicos de antaño, los "extraordinarios" de trasantaño.

Esa es la moda que va a imperar en el cine y que va a adensar su lección. Primero se proyectará sobre la pared del fondo la sombra del niño cogido como un conejo por el doctor, y después vendrá toda una vida, con las efemérides que sucedieron a lo largo de su existencia.

Se tiene en cuenta en esas películas que las fechas históricas son aliento de los corazones que las vivieron, anécdota calurosa de sus vidas, fondo cinematográfico de su deambulación.

El personaje, el drama y la revista ilustrada de su época. Así vivirá el suceso íntimo con más grandeza, situado en el ancho panorama de su fondo histórico.

Frente a las películas en que se alargaba lo que sucede en un día han aparecido estas otras que suceden en cincuenta años. ¡Y qué extraña cosa! Tanto unas como otras duran dos horas.

¿Qué misteriosa dilatación consiguen las horas del cinema?

Los relojes de bolsillo o de pulsera no sirven en el cine, en primer lugar porque está oscura la sala y no se ven sus cifras y, en segundo lugar, porque las horas insistidas son inmensas, así como las horas deshiladas en años y decenios son más inmensas.

*Luz* (24 de octubre de 1933)

## TREN Y TRENES

El tren es nuestra obsesión de este momento y estamos atravesados por sus pitidos, y son sus resuellos como el asma de nuestra nostalgia.

¿Qué mejor tema que el del tren en estas fechas?

Claro que para poner en más ideal perspectiva el tema voy a hablar del tren en el cinematógrafo.

El "cine" comenzó con una película en que el tren aparecería chiquito a lo lejos y avanzaba, avanzaba, hasta ir a atropellar a los espectadores, que daban un grito y echaban hacia atrás todas las filas de butacas, como peinando al revés, a contrapelo, las localidades del teatro.

El "monstruo" de los poetas había adquirido una efectividad en la que todos éramos víctimas como de un decarrilamiento.

La locomotora, con su rodela y su lámpara, avanzaba, dejándonos a todos sin un brazo como a "bocas de la Isla" para perderse en el túnel de nuestra conciencia.

El tren no dejaba de aparecer en las películas siguientes, pues era indispensable a la novela dinámica del film, como guión entre un avatar y otro del personaje, como puente de huída del criminal, como vehículo rápido de la nueva aventura.

Ya el tren avanzaba lateralmente al espectador, aunque sin conseguir todavía grandes velocidades.

Las gentes que estaban en los andenes anticuaban aquellos trenes, pues eran señoras con un velo muy grande que entoquillaba hasta su sombrero, y sus faldas eran tan largas que parecían estar más en relación con el escotillón de la vida que estas otras mujeres de faldas más cortas.

Era un público que andaba por los andenes como un hormiguero soliviantado, todos como si fuesen a perder el tren.

En esa época había imitadores de tren, resoplones que soplaban a dos carrillos y tocaban el "jazz band" de la partida.

Comenzaron a aparecer los trenes con lucha de bandidos en los techos, unos bandidos equilibristas que corrían dando saltos de vagón y que, por fin, en un momento dado, se tiraban desde el tren a un camión que pasaba por la carretera, paralela a la vía.

Ahora el truco del tren era diametralmente opuesto y acababa alejándose, con su furgón de cola danzando y despidiéndose con un farol de adioses.

A veces los creadores de una película no tenían dinero para un tren y –como en una de las primeras películas de Charlot "Una mujer de París"– se recurría al truco de que pasase sobre la protagonista y su acera de adén la sombra de un tren supuesto, sombra intercalada de ventanillas iluminadas.

La central de trenes cinematográficos se fue enriqueciendo de trenes, y cada vez eran puestos en marcha con más precisión, y en la captura al ladrón que huía había esa competencia de tren y automóvil que era cortada, para victoria del tren, por los pasos a nivel, que detenían irremisiblemente el automóvil de los perseguidores.

El "cine", después de lograda la cinta del tren moderno, retrocedió y se dedicó a la reconstrucción de los primeros trenes con aquellas locomotoras que parecían jirafas con sombrero de copa y aquellos vagones jardineras y su paso difícil por las jorobas del campo. Aquellos trenes que se paraban de vez en cuando, teniendo que bajar los viajeros, alarmados por sus sombreros y sus maletas de alfombra. Trenes que llegaban a las estaciones engalanados de verbena.

Cuando el "cine" fue maestro, en interiores y primeros planos fotografió escenas en el fondo de los grandes vagones con algo de salón y de invernadero, salones en que nació el estilo que aun dura en los coches restaurantes, estilo de viaje hacia las primeras Exposiciones internacionales de París y Chicago.

El tren, que ya había sido objeto de los resoplidos imitativos del explicador de películas, que tocaba ese pitido de locomotora que esconden en el tubo de su árbol las llaves de portal, fue lo primero que se sincronizó en los atisbos del "cine" sonoro.

Por fin, llegó la película parlante, y el tren entró en las estaciones con toda la majestad de su ruido, consiguiendo el ritmo lento de su echar a andar y de su pararse. Ya se podían oír las despedidas y las llamadas al mozo de las llegadas.

Entonces aparecieron los trenes azules, amarillos, rosas, negros, los trenes blindados, los trenes chinos, los trenes chatos, los "pullman", de bella línea.

Las películas sucedían dentro del tren, y se recorrían sus pasillos, y se entraba en la atmósfera de siesta de los trenes que viajaban por la India o por el África, y se sorprendía el sueño, lleno de sorda calentura, de los trenes que viajaban por la noche europea o por los trayectos interminables de Norteamérica.

Había guerras dentro de los trenes, sorpresas de los viajeros elegantes por los bandidos chinos; aventuras en que una larga historia de amor comenzaba y acababa en el tren.

Los andenes eran ya resonantes, llenos del ruido de carretillas y de los gritos de bienvenida de los que esperan. Las campanadas del tren que parte ya no eran retintín de la campanilla de viático de antaño, sino esa diversidad de campanas eléctricas que caracteriza a los ferrocarriles extranjeros.

Los viajeros eran ya viajeros de verdad y no aquella partida de cómicos que asomaban discretamente por la guillotina de las ventanillas.

El espectador viajaba en grandes expresos, y todos salíamos con carbonilla en los lagrimales. Los revisores y los empleados del tren acababan de dar naturalidad al viaje, y salíamos pensando si les habíamos dado bastante propina.

Pero la evolución del tren en el "cine" no podía detenerse, y frente a aquellos trenes que parecían avanzar con un túnel a cuestas se opone ahora la más sobria evocación del tren.

En la pantalla actual, los viajes se intrincan, son más largos que nunca, pero se realizan en síntesis de detalles.

El desenrollarse de los kilómetros de la historia del que se aleja se ve en el espejo giróvago de una rueda o sobre un vago tren lanzado a velocidades increíbles, en el que se van leyendo títulos de estación que van hundiéndose en el buzón de los ocasos del tiempo.

Ya la locomotora, larga, larga, no aparece, sino las articulaciones y émbolos de sus ruedas, en rígido y poliangular movimiento de sus biceps, en un primer plano de rotativa de las distancias, como si imprimiese una revista de tirada interminable.

No nos podemos parar. Las historias son ímprobos. No podemos perder tiempo en detallar las imágenes de tren. A lo más, un rato de paisaje de ventanilla, un poco de ruido isócrono sobre el drama que avanza, unos postes que van cayendo como muertos por una ametralladora, un momento para entregar el billete a los revisores de salida...

Es curiosa esta síntesis del tren en el "cine" actual, enfocado por debajo, visible sólo el movimiento de sus ruedas formidables, proyectada su exhalación, como si ya el tren del "cine" fuese el tren cohete, el relámpago de una traslación, una rúbrica de carriles.

Se podría decir en los trenes del "cine" moderno viajamos sin ninguna molestia; llegamos sin notarlo, dando la vuelta al mundo sin que se nos ensucie la cara.

La superposición y el frotomontaje han solucionado el complicado ambiente ferroviario de las películas, que, aunque están necesitando siempre el tren, dan su radiografía, su delirio de distancias, su flexión gimnástica de poderoso corredor.

¡Ruínosa competencia la del "cine" a las Compañías ferroviarias!

*Ahora* (3 de agosto de 1935)



Poster del film *A Woman of Paris A Drama of Fate* (1923). Charles Chaplin Productions / United Artists  
Carl Miller y Edna Purviance en la imagen de una lámina publicitaria.

## SI FUESEMOS INVISIBLES

Después de la proyección en Polonia y Rusia de la película de Wells "El hombre invisible" se le ocurrió a un maestro polaco y a otro ruso hacer una encuesta entre sus alumnos preguntándoles "qué harían ustedes si fuesen invisibles".

Las respuestas, sobre todo entre los niños polacos, han sido descorazonadoras, pues por ser casi todos hijos de padres pobres, lo que deseaban era entrar en las dulcerías y atracarse, apoderarse de las carteras, abrir tranquilamente las cajas fuertes, hacer cosquillas a los durmientes y echarles cera en la boca.

Los niños rusos tampoco fueron modelos de desinterés y mezclaron, como los polacos, a su voracidad algunos sueños exóticos: pero entre ellos prevaleció el deseo de viajar, de ver mundos nuevos, de liberar prisioneros, de ayudar a ejércitos lejanos.

De la requisitoria se deduce que lo mejor que sucede en la Naturaleza es que el hombre es visible desde niño, porque si de niño se le ocurren tantas diabluras, en el supuesto de su invisibilidad, ¿cuántas más no se le ocurrirían de mayor?

El hombre invisible se dedicaría a la venganza y al odio.

Teniendo por suyo el ancho campo de la pura curiosidad, se dedicaría a la traición impune.

Claro que estudiando bien la naturaleza de la invisibilidad es posible que no encontrásemos malos instintos en el ser inmaterial, y si en realidad se pudiese ser invisible, la transparencia había de suponer bondad y suprema comprensión.

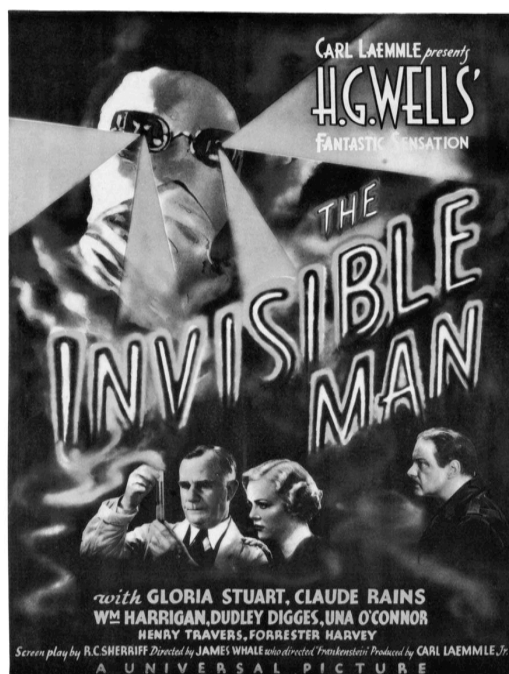
La duplicidad se debe a que el hombre que se considera invisible se considera al mismo tiempo cargado de materia y de pasiones.

Hace años me contaron que aquí, en Madrid, un pintoresco estafador repartió una circular a los incautos anunciándoles que había descubierto el unguento que tornaba invisibles a los hombres. Para probarlo untaba a los que caían en sus redes, y las mecanógrafas de su oficina se dejaban abrazar sin protesta para que creyese el incauto en su invisibilidad.

El estafador fue descubierto cuando comenzaron a llover en los Juzgados juicios de faltas, porque los "invisibles" habían intentado abrazar a las mujeres de sus sueños.

¡Se ve que sólo Dios puede ser invisible!

*Ahora* (25 de enero de 1936)



Poster original del film *El hombre invisible* (1933). Universal Pictures

**ANEXO 3.**

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA PAPERS 1906-1967 SC. 1967.04. FUTUROS  
ENSAYOS. CAJA 20, CARPETA 1. UNIVERSIDAD DE PITTSBURGH



Cine  
 dicen que  
 Cocteau ha dicho  
 que el cine ha  
 matado <sup>la muerte</sup>  
 y <sup>está</sup> equivocado por que  
<sup>todas</sup> el cine porado esta  
 muerte y cuando se  
 venen la película mas  
 antiguas y de mas espito - me  
 acuerdo del caso <sup>Caligari</sup> - <sup>todas</sup> <sup>han</sup> <sup>reir</sup>

Cine  
 he usado <sup>frío</sup>,  
~~de~~ y <sup>lana</sup>  
 que <sup>me</sup> <sup>si</sup> <sup>quiera</sup>  
 nocturno  
 si ~~no~~, del  
 Cine ha <sup>fragli-</sup>  
 Zed <sup>may</sup> <sup>la</sup> <sup>ide</sup> <sup>7</sup> <sup>le</sup>  
 ha <sup>perro</sup> <sup>de</sup> <sup>Port</sup> <sup>amante</sup>

Pintar la dirección  
 oeste de  
 Occidente  
 Cine  
 / <sup>gran</sup> <sup>mundo</sup>  
 porque no se <sup>hacia</sup>  
 logado en <sup>maravilla</sup>  
~~maravilla~~  
 invención de que  
 pudieran haber

Reiter de Occidente  
 or habéis <sup>recitado</sup> <sup>en</sup> <sup>el</sup> <sup>cine</sup>  
 hablado y no sabéis lo que <sup>pasó</sup> <sup>cuando</sup> <sup>se</sup>

Cine <sup>em</sup> - a veces  
<sup>for</sup> <sup>una</sup> <sup>util-</sup>  
 titud que se han  
 citado haciendo los  
<sup>distintos</sup>, <sup>de</sup> <sup>una</sup> <sup>maquina</sup>  
 que <sup>les</sup> <sup>mitaban</sup>, <sup>entre</sup>  
 cosas <sup>rotas</sup>, <sup>una</sup> <sup>reali-</sup>  
 dad que es como un  
 puente roto a la mitad y  
 de un lado del puente roto  
 están <sup>ellos</sup> <sup>y</sup> <sup>son</sup> <sup>fantasmas</sup> <sup>y</sup>



Compra hombres  
Señoras que van  
a los ornamentos  
de mujer, con hombres  
diferentes y se van  
satisfechas de que asabe  
la película con un  
hombre dentro en rápida  
fuga.  
Compra hombres  
mas es el hombre  
ordenado compra mujeres,  
pero infelizmente hasta por  
el caso cuando la mujer  
 compra hombres.

Cine / Yo vi como se  
introdujo en America  
con las películas el  
visual francés "Maurice"  
"Crimen de Paris" "La  
gran ilusión"

El Cine  
El cine es un  
sitio para que  
se cubran las  
mujeres de un  
ambicion de hombres  
de viajes y de  
intereses lujeros

Cine  
El cine es  
el mas gran  
elemento  
digestivo

★ La apuesta fructífera

UNA famosa apuesta dió origen a una serie de investigaciones que fueron a parar en el cinematógrafo moderno. Hace unos sesenta años, el gobernador de California, Leland Stanford, apostó 25.000 dólares que un caballo que corría a gran velocidad levantaba las patas del suelo siempre a un mismo tiempo. A fin de demostrar la exactitud de su teoría, contrató al Edward Muybridge, conocido fotógrafo, para que tomase una serie de fotografías de The Engineer, uno de los caballos de pura raza de su establo, mientras galopaba.

Muybridge demoró seis meses en coordinar los movimientos del caballo con sus cámaras. Luego puso una serie de fotografías en un block y con sólo hacerlas pasar rápidamente por la yema del dedo se veía reproducido de una manera asombrosa, el galope de The Engineer.

El descubrimiento de Muybridge dió nacimiento a la preparación de libros de fotografías animadas para los niños. También dió nacimiento a los trabajos de Thomas Alva Edison y otros, sobre la mejor manera de registrar el movimiento en la fotografía.

(De "Post-Gazette", Pittsburgh.)

13

*Cine*

Sabemos si,

películas de guerra  
si por que tienen mucho  
sadinismo.

Compartir

120

*Cine*

El director cinematográfico francés Henri Georges Clouzot, a quien se deben películas como "El cuervo" y "Manón", se halla en Brasil realizando una película titulada "Brasil". De paso, dice una revista, está haciendo su viaje de novios, pues se casó poco antes de abandonar París con una joven brasileña. Hablando con un periodista ha hecho las siguientes declaraciones: "Estoy en contra del realismo porque implica la coexistencia de una verdad, inclusive momentánea, con toda una construcción del espíritu, arbitrario y ficticio. Es la convención novelística por entero la que está atravesando una crisis. En la actualidad, se apoyan sobre un realismo que no es nada más que "pintoresco". Si se alejan de ese pintoresquismo, ¿qué queda en el cuadro de los procedimientos actuales? Lo sobreal, desde luego. Y entonces se lanzan a una convención más limitada aún... Así se podría subrayar que el cinematógrafo, si se le quiere tomar como término de comparación con la literatura, no ha dado, o casi no ha dado más que lo equivalente a la novela. Y aun le quedan muchos otros géneros que abordar: el ensayo, los cuentos, el diario íntimo..."

15

*Cine*

Todo es  
reconstrucción  
en esas obras  
antiguas pero  
que se fijan  
las bailarinas  
en de este  
tiempo no pueden  
cuciar las del otro  
tiempo de a través

Cine  
Vamos muchas  
veces a ver una  
película para sorprender  
al alus, recordito de  
una mujer o un hombre.

Al opinar sobre ese  
año, al considerar  
bueno ese argumento, al  
opinar tan bien o tan  
mal sobre tal o cual  
personita se han delatado  
por completo prescindiendo en la  
juicio de la vida y los hombres en la actualidad.

Cine / Novedades

Cine  
La novedad  
no real

Esa salida de  
cine en que uno  
se convierte a los  
otros por no haber  
estado en la otra  
película que se da  
esta noche en otro  
cine.



Cosas películas

Aquellas películas  
en la que lo más  
trascendental  
fue de planteales  
esp? porque se  
dice siempre "la  
función debe con-  
tinuar"?

Habla que el empresario  
cuenta  
- Por que no quiers devolver  
al dueño de la, entradas a los espectadores

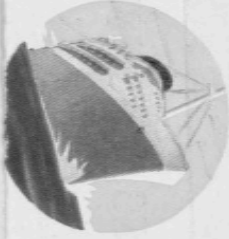

39  
De Mille  
que descubrió  
las ruinas lapatas  
y como un faraón  
nos le parte una  
pieza construyó edificios  
monumentales y  
pirámides de  
craton

Cine actual (requisitos para el libro)  
Vamos con la  
anima cat  
lenocinea  
de puros  
Mille Mille

Belleza de cine  
Tenir bien col-  
cada la película  
polve en caja de  
Amoros.

42  
Cine  
La veje y suéon  
cuores de los de-  
dos atraes, us es  
importante.  
Se han hecho tantas  
fotografías con los  
dentacador, no por  
la gloria grande sino  
por el suéon, que los  
viejos enduocelos están  
en la sombra de un salt de batto

Cine  
 Realismo Cine  
 (3) 49ah  
 99  
 En su viaje a  
**EUROPA**  
 VISITE  
**Londres**  
 Con escalas en  
 RIO - LISBOA - EL HAVRE  
 En los más lujosos Transatlánticos Argentinos  
 "PRESIDENTE PERON" "EVA PERON" "17 DE OCTUBRE"

Discusión  
 por el Cine  
 La luna es  
 azul  
 que vean las  
 nubes de color  
 de caballo como  
 tienen que  
 irse y <sup>cuyo</sup> <sup>por</sup>  
 que ~~se~~ vean sus  
 padres como se  
 dicen a los <sup>se</sup> <sup>en</sup>  
 como <sup>son</sup> <sup>son</sup> <sup>son</sup>

Realismo  
~~de cine~~  
 Lo cuarenta  
 en la misma casa  
 non sauta.  
 ¿Por que han subido  
 a un color rojo,  
 a "la manina"? Nadie  
 bucheo subido actual  
 a un color de los  
 caballos cuyo perfume  
 se hubiera hecho amablemente.

Socialista  
 del que propaga  
 los ruidos de  
 una película

Ensayo  
sobre el cine

50

(4)

50 a-b

La  
irrealidad  
realista  
de las películas.

---

51

(5)

51 a-e

# Sobre el Cine

*una butaca de*

(Especial para El Heraldillo)  
Tenía que aparecer en el cine "La bella Durmiente del Cine" y todos iríamos a verla de vez en cuando.

—O—

Los monstruos del cine toman primera fila.

—O—

La demasiado buena película sobra en todo tiempo.

—O—

—O—  
¿Cómo se pasa de moda la película! Llegamos a sospechar que siempre fué una cosa pasada de moda.

—O—

Cuando se ve al relanti el boxeo se ve que el que ha recibido el golpe tiene un momento de larga lucha entre desmayarse o no.

—O—

En el teatro no hay niño en la cuna: en el cine hay un niño de verdad: el cine es prolífico, el teatro no.

—O—

Lo consolador para el artista es que se divierte pero ve que cada escena está agotada en sí misma, muere en su celuloide.

—O—

Se ve que ahí están haciendo un negocio y el arte no es un negocio.

—O—

Propaganda de película: "El amor nunca fué tan extraño": "El crimen nunca fué tan tentador".

—O—

Lo malo es cuando tropezamos con ambientes de cretona.

—O—

Las evocaciones de lo que pasó antes intercaladas en el relato vivo no me gustan porque son tiempo muerto.

—O—

También se nota en el RELANTI que el patinar es bailar el vals.

—O—

Frase de salida: "Por nada del mundo hubiera querido perderme esto".

Ramón Gómez de la Serna

Con las películas más se hace gimnasia atómica.

—O—

Hay pensamientos de película que nos dejan turulatos: "Me interesa más el porvenir porque mañana es siempre".

—O—

Aventurero de cine: sin chaleco y con guantes.

—O—

Lo que más le gusta contratar al empresario de películas es a un buen "golpeador".

—O—

La aristocracia ve el cine con orgullo porque es el triunfo del dinero que lleva al crimen y a la expiación a jóvenes de buena estatura y bastante agraciados.

—O—

En el cine es donde se comprueba a veces lo poco de uno que es la mujer, lo de los otros que es, como podría estar en el mundo de la pantalla y podría desaparecer del nuestro.

—O—

A muchos no le sirve ir al cine. No sacan conclusiones de mayor comprensión, de más idea de la vida.

—O—

Hay unos infieles —infieles a todos— que huyen en la sombra del último momento de la película.

—O—

A la salida del cine hay papeles pringados de dulce para cazar a los bebés.

—O—

Cine: una idea literaria fuera de la literatura.

—O—

Lo peor del cine: tener que oír lo que sale diciendo una cabeza de escoba teñida de aluminio.

—O—

Está dando vidas de esqueja de defunción.

—O—

El cine tiene psicólogos a sueldo.

—O—

La vida no es una cosa si no es más que podredumbre y cine.

—O—

La meta de un cineasta es hacer películas para las butacas del cine.