



EL  
ORA  
DOR

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Folioscopio: proyecto y edición crítica de Alicia Grueso Hierro



MADRID

Agradecimiento a herederos de Ramón Gómez de la Serna  
y especialmente dedicado a Miguel Molina Alarcón.



EL RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA  
ORADOR

Folioscopio: proyecto y edición crítica de Alicia Grueso Hierro



MUSEO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO

---

MUSEOS MUNICIPALES





## Índice

7 *El Orador* (ES / ENG / FR)

### Texto

14 Cinco razones  
28 El monóculo  
40 El gallo  
62 La mano  
80 El planeador y la pluma

### Contexto

94 Ramón y el comienzo del cine sonoro  
116 La voz en el plató  
130 Cortometraje "sin título"  
140 La cámara fotográfica y fofofónica  
154 Micrófonos de guardia  
170 El Palacio de Cristal  
184 El personaje fantasma  
192 Los aplausos

### Estreno

198 Cineclub Español  
224 Première y performance del film

240 Apéndices

302 Bibliografía



## **(Mi estética)**

*No consiste más 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.*

## **(My aesthetics)**

*Consists of nothing more than a monocle without glass, a monocle without glass with which I see things in relief, noting all that is extraordinary about them.*

*The glassless monocle is my servant's obsession because he does not understand how it can be used during work.*

*For the salons, I have as a last-minute invention the nouveau riche monocle, a nouveau riche monocle that shines under the splendid light of the chandeliers and gives one a tone of a baron, a baron of something.*

*With these two simple elements, I follow the path of things. My observations also depend on how I observe vis-a-vis the reality of life. For example, my observations of the farmyard. I know how to crow the cock, which is something that almost everybody knows; but these other simpler things of the farmyard – for example, that awakening of the whole henhouse in the hot afternoon:*

*– poa poa poa poa poa poa poa poa poa poa... This slow thing: – poa poa poa poa poa poa poa poa poa poa...*

*Those cries of madness that erupt from the hot farmyard in August: – pooooooooo! pooooooooo!– that are the uproar of the whole village, that are the stripe with which the whole dimension of the landscape is marked.*

*All these observations of reality, combined with my glassless monocle, form the basics of my aesthetics.*

*But for speeches I have another invaluable element, an element that leads the crowds after me, because when you possess the convincing hand the crowd goes after that hand. When you say to the crowd, "That way," the crowd follows that way.*

*The speaker must have this hand. The swelling of eloquence, this hand also produces a sedative effect on the audience when it advises them to be at peace. It leads the great charity collections when this hand addresses audiences in petition. This hand captures ideas like butterflies, catching them in the environment and rounding off the sentence, thanks to how it has caught them. This hand is used to point out five reasons. For example, you will use it to say: "For five reasons you have to follow this path," "Five reasons I have to*

*tell you this". Everyone, in the face of such reasons, lowers his head in astonishment. If a storm breaks out among the audience, this hand will restore calm.*

*Finally, when the speaker is near the end of his speech, it serves to prepare his landing. Because there is this thing of the orator as an aviator, who soars, who seems to be confident in his words, but suddenly breaks his head on one of them, falling into a tailspin because of that word that failed him. But the speaker who masters himself waits for the moment to glide, and then his hand works, it goes down, it points to the final paragraph.*

*This is often a very time-consuming operation for speakers because they are looking for the most suitable ground, just as it happens to aviators who need an ad hoc landing track.*

*The speaker then sees there on the table an inkwell or a glass of water. He is afraid of falling into the inkwell or the glass of water.*

*And then, very slowly, so as not to fall into the pointed nib of a fountain pen either, the speaker, taking his measurements, concentrating, places his hand on the table.*

## [Mon esthétique]

*N'est pas rien d'autre qu'un monocle sans verre, monocle sans verre avec lequel je vois les choses en relief, remarquant tout ce qu'elles ont d'extraordinaire. Le monocle sans verre obsède mes domestiques parce qu'ils n'arrivent pas à comprendre comment on peut l'utiliser au travail.*

*Pour les salons, j'ai une invention de dernière minute: le monocle du nouveau riche, monocle du nouveau riche qui brille sous la lumière splendide des lustres et donne un ton de baron, du Baron De-Quelque-chose.*

*Avec ces deux éléments simples, je ne fais que suivre le chemin des choses. Mes observations dépendent aussi de la façon dont j'observe en face à face la réalité de la vie. Par exemple, mes observations du poulailler. Je sais imiter le chant du coq, qui est une chose que presque tout le monde sait faire; mais ces autres choses simples du poulailler; par exemple, l'éveil dans la soirée nébuleuse de tout le poulailler :*

*– cõt cõt cõt cõt cõt cõt cõt ... Cette chose lente: cõt, cõt, cõt, cõt, cõt, cõt, cõt ...*

*Ces cris de folie qui surgissent du poulailler dans la chaleur du mois d'août : cõtõtõtõt ! cõtõtõtõt !, des cris qui causent un vacarme dans tout le village, qui sont le trait avec lequel est marquée toute la dimension du paysage.*

*Toutes ces observations de la réalité, combinées avec mon monocle sans verre, constituent la base sincère de mon esthétique.*

*Mais pour les discours j'ai un autre élément inestimable, un élément qui attire vers moi les foules, parce que quand on possède la main convaincante, la foule suit cette main. Quand on dit à la foule «par ici !», la foule suit ce chemin.*

*L'orateur doit avoir cette main. Gonflement de l'éloquence, cette main produit également un effet calmant sur le public lorsqu'elle lui conseille de s'apaiser.*

*Elle produit de grandes collectes de dons lorsque cette main s'adresse toujours à lui en le suppliant.*

*Cette main saisit les idées comme des papillons, les attrapant en l'air et complète la phrase, grâce à la façon dont elle les a chassées.*



*Cette main sert à indiquer cinq raisons. Par exemple, elle est souvent utilisée pour dire: «Pour ces cinq raisons vous devez suivre cette voie», «J'ai cinq raisons pour vous dire cela».*

*Tout le monde, face à de telles raisons, baisse la tête, ébahi. Cette main sert également à calmer complètement la tempête du public.*

*Et pour finir, quand l'orateur s'approche de la fin de son discours, elle lui sert à préparer sa descente. Parce que cette condition d'aviateur qu'a l'orateur, un aviateur qui remonte, qui semble être sûr de ses mots, mais tout à coup trébuche sur l'un d'entre eux, indique la chute en vrille sur ce mot qui lui manque.*

*Mais l'orateur qui se reprend attend le moment idéal pour sa descente, et alors sa main s'applique, descend et signale le dernier paragraphe.*

*Tout cela est généralement très long chez les orateurs, car ils recherchent le terrain qui s'y prête, comme le font les aviateurs qui ont besoin d'une piste ad hoc.*

*L'orateur regarde alors ce qu'il y a sur la table : un encrier ou un verre d'eau. Il a peur de tomber dans l'encrier ou dans le verre d'eau. Et alors, très lentement, pour ne pas tomber non plus sur la plume d'un stylo, l'orateur, en prenant toutes ses précautions, en se concentrant, place sa main sur la table.*



## TEXTO

### Cinco razones

(...) un pollo que anda, un monóculo sin cristal y rodeado de brillantes, y un guante enorme, para finalizar la conferencia cuando suena 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)

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)

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>1</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

---

1 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 Xornadas de Arte de Acción da Facultade de Belas Artes da Universidade de Vigo*. Vigo: Edita Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo.



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. Los altavoces<sup>2</sup> también comenzaban a ser parte de la maquinaria de las salas de exhibición, un aparato que exponenciaba la ya grandilocuente potencia ramoniana. 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 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

---

<sup>2</sup> Véase el trabajo de Javier Ariza entorno al arte sonoro y su artículo sobre el altavoz en "El sonido proyectado" (2013).

<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.



**(Mi estética)  
no consiste más**

*(My aesthetics)  
consists of nothing more*

*[Mon esthétique]  
N'est pas plus*

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 Nigel Dennis, 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*, para lanzar en un aquí y ahora inmediato.

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 subida cual personaje circense a un trapecio<sup>4</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 subida 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

---

4 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.



**que en un monóculo**

*than a monocle*

*qu'un monocle*



cuartillas, y estoy seguro que la número 9, que 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).

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".

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). 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



sin cristal

*without glass*

*sans verre*

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.

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-medio de los años 50 y de las décadas posteriores” (Dennis, 2006, p. 64).

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



**monóculo sin cristal**

*a monocle without glass*

*monocle sans verre*

gira de conferencias exitosa de 1931, la prensa recalca el 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>5</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)

El sistema greguerístico<sup>6</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:

---

<sup>5</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).

<sup>6</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.



**con el cual yo veo**

*with which I see*

*avec lequel je vois*

- . 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.





las cosas de relieve

*things in relief*

*les choses en relief*



## El monóculo

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 playe-ras 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>7</sup>. El cristal o cuadro-pantalla sería la ventana a través de la cual observamos, 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 la mirada al primer plano, o invisible lanzada al fondo en proyección. El vidrio Duchampiano, la ventana de Alberti<sup>8</sup>... todos son ejemplos que complejizan la filosofía estética de la visión y la mirada. Transpasar 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>9</sup>.

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

7 Marchán Fiz, S. (2008). *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela.

8 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.

9 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 / 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.



**anotando todo**

*noting all*

*marquant tout*

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.

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.



**lo que tienen de extraordinario**

*that is extraordinary about them*

*ce qu'ils ont d'extraordinaire*

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 monóculo sin cristal**

*The glassless monocle*

*Le monocle sans verre*

El segundo monóculo que recoge Ramón de su chaleco sin mangas es un monóculo que vemos con cristal. 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.

Pero es más, Le Monocle era por entonces el lugar de reunión LGTB del París de los años veinte, en pleno Montmartre fue sede sáfica por excelencia y quintaesencia del lesbianismo dandi. Allí se podrían encontrar desde Radcliffe Hall, a Natalie Clifford Barney (apodada La Amazona, fundadora del templo de la Rue Jacob 20 de reuniones intelectuales) o Dolly Wilde (la sobrina del genial escritor irlandés), todas conocidas de Ramón.

En su falsa novela alemana *La mujer vestida de hombre* (1927), Ramón 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”. 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 ambiguos deseos femeninos y se entvieran 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” responde su protagonista. En una novela que deja abierta la propuesta queer por el autor, un texto valiente y arriesgado para la época, tal como años antes había hecho en el final magistral de *La Quinta de Palmyra* (1923-1925), una de las primeras novelas lésbicas escritas en España. 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.

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





**es la obsesión**

*is my servant's*

*c'est l'obsession*



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 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 retreado 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 des-envuelto y progresivo monóculo sin tapadera.



**de mi servidumbre**

*obsession*

*de ma servitude*

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)



**porque no comprende**

*because he does not understand*

*parce que je n'arrive pas à comprendre*

## El 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).

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)

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 junto a Gómez de la Serna y Giménez Caballero, con su cuello tenso y su semblante rígido 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;



**cómo se puede usar**

*how it can be used*

*comment on peut l'utiliser*

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)





**durante el trabajo**

*during work*

*au travail*



En 1928, año de realización del corto, Marinetti visitó España dando conferencias<sup>10</sup> y consiguiendo un aclamado éxito<sup>11</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>12</sup>. No obstante, en entrevista recogida por Febus en Barcelona, se hacía patente su contradicción;

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

---

10 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).

11 Ver Jose A. Sarmiento (2009). *Escrituras en libertad*. Madrid: AECID, Instituto Cervantes.

12 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 (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.



**Para los salones**

*For the salons*

*Pour les salons*

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>13</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 hilarante. ¿Quién 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

---

13 Descripción de la oratoria marenittiana publicada en *El Debate* (11 de febrero de 1928).



**Tengo como invención de última hora**

*I have as a last-minute invention*

*j'ai une invention dernière minute*

su libro de *Pombo* Ramón nos explica cómo imitaba la solemne siesta del gallinero<sup>14</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. Así relata Ramón:

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 raquítica 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 entrecruza 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 gallinero en una habitación.

---

14 Ver igualmente otros momentos donde Ramón alude a la gallina como el cuento de la *Gallipava* (OC XI, p.113).



**el monóculo de nuevo rico**

*the nouveau riche monocle*

*le monocle du nouveau riche*

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 epilepsia, 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 comuneris hay como una caída total de todos los volátiles que 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)*





**monóculo de nuevo rico**

*a nouveau riche monocle*

*monocle du nouveau riche*



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 agrío 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 huida, seguidos del sobresalto de ser cogido y después el cacareo en retorcimiento salomónico de haber sido retorcido el pesquezo de la víctima, suceso final que señalan las manos del conferenciante agarrando al aire)*

He dicho.”

RAMÓN

*Hélix nº 10 (1 de marzo de 1930)*



**que brilla bajo la luz espléndida**

*that shines under the splendid light*

*qui brille sous la lumière splendide*

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 Marlene Dietrich, el cacareo final es un grito espantoso en el límite entre lo grotesco, lo inhumano y lo terrorífico.

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* nº11 (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. Pathé producía industrialmente noticiarios cinematográficos y discos gramofónicos desde principios del s. XX. En España se



de las arañas  
*of the chandeliers*  
*des araignées*

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”<sup>15</sup>.

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)

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 esperararlo 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* nº11 (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

---

15 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* “¡Quien como tú, Gallo-Pathé, que libras de su cápsula al tiempo y al espacio bajo tu pico de cristal de roca!” recogidos en *La Gaceta Literaria* (1 de septiembre de 1928).



y que le da a uno

*and gives one*

*et donne*

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" *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>16</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 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 protosonoras. 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>17</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

---

16 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.

17 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.





**un tono de barón**

*a tone of a baron*

*un ton de baron*



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".



**de barón de algo.**

*a baron of something*

*du baron de quelque chose*

## La mano

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>18</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)

---

18 Guillermo de Torre, “Crítica de Conferencias: Ramón y Morand”, en *Boletín RAMÓN* n 10, p. 18



**Con estos dos elementos sencillos**

*With these two simple elements*

*Avec ces deux éléments simples*

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,



**voy siguiendo**

*I follow*

*je ne fais que suivre*

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 autotonombrar 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>19</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 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>20</sup>, en ella un pianista perdía las manos en accidente siendole implantadas otras de

---

19 Díaz Plaja, G. (1930). *Una cultura del cinema* (con prólogo de Sebastiá Gasch). Barcelona: publicacions de La Revista.

20 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.





**la ruta de las cosas.**

*the path of things*

*le chemin des choses*



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>21</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>22</sup>. En una historia de Ramón titulada igualmente *La Mano*<sup>23</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.

---

21 *Un Perro Andaluz, 80 años después*. (2020). Madrid: SECC Ministerio de Cultura y La Fábrica Edit.

22 “Variaciones sobre un bigote de Menjou”, en *La Gaceta Literaria* (1 de junio de 1928).

23 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).



también dependen mis observaciones

*my observations also depend*

*d'eux dépend aussi la façon*

¿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”.

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.

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 acordais: El masturbador.



**de cómo observo**

*on how I observe*

*comment j'observe*

Ramón os enseña la mano pentaforme del orador en la tribuna: os acordais, 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 anguardia. 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 coge “La mano”, esa mano de antes de la guerra y la estrecha, la manosea.

Sin gustarla, 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, porqué 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



**vis-a-vis**

*vis-a-vis*

*vis-à-vis*



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 palparse 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>24</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>25</sup>.

---

24 "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).

25 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 rumorea que se le llamaba "mano negra". Su garfio de ortopedia se encontró al trasladar la tumba a su actual fosa.



**la realidad de la vida**

*the reality of life*

*la réalité de la vie*



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. 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>26</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

---

26 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).



**Por ejemplo**

*For example*

*Par exemple*

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).



**mis observaciones del corral.**

*my observations of the farmyard*

*mes observations du poulailler*

## El planeador y la pluma

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)

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>27</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>28</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.

---

27 Escrito en el artículo "Altura y proximidad" *El Sol* (16 de mayo de 1935).

28 "¿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" Huergo (2019, p. 106).



**Yo sé hacer el canto del gallo**

*I know how to crow the cock*

*Je sais faire le chant du coq*

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 aturdirnos 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 la 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>29</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

---

29 “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 (...) Medios 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.





**que es una cosa que casi todo el mundo sabe**

*which is something that almost everybody knows*

*qui est une chose que presque tout le monde le sait*



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>30</sup>, el título que la imponente marca Paramount estrenó por todo lo alto, 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 danzarín 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*

---

30 Su productor A. Zukor usó los efectos más espectaculares del momento con Gary Cooper de piloto protagonista, para ensalzar las azañas de un par de *garçons* compitiendo en el aire, presentando el cielo como nuevo escenario bélico.



**pero estas otras cosas**

*but these other simpler things*

*; mais ces autres choses*

*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 exprofeso 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>31</sup>.

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 inventor del autogiro, Juan de la Cierva y Peñafiel<sup>32</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>33</sup> proviene de un lenguaje oral parlamentario.

---

31 Gómez de la Serna, R. (1991). *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa Calpe.

32 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.

33 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.



**más sencillas del corral**

*of the farmyard*

*simples du corral*

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 Codorníu, hijo del primero, famoso inventor del autogiro<sup>34</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 para que la parte baja del encuadre quedara como una tabla. Ramón lleva a renglón seguido la mano a su corazón y echa el cuerpo hacia atrás, para hacer una reverencia y saludar.

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 náufragos 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.

---

34 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.



por ejemplo, ese despertar

*for example, that awakening*

*par exemple, l'éveil*

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 irremediablemente, 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





**en la tarde caliginosa**

*of the whole henhouse*

*dans la soirée nébuleuse*



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)



**de todo el gallinero**

*in the hot afternoon*

*de tout le poulailler*

## CONTEXTO

### Ramón y el comienzo del cine sonoro

¿Se sincronizará –al cabo– “La copla andaluza”?

¿Es cierto que la primera película hablada hispánica será de Ramón Gómez de la Serna, el original autor de “Cinelandia”?

¿Se deciden o no los editores yanquis por establecer en nuestra patria estudios de cinema parlante?

¿Y ese maravilloso invento de un español sobre el film sonoro?

El Último. *Popular Film* (10 de octubre 1929).

Como ha señalado Román Gubern en sus ciclos de conferencias de la Fundación Juan March<sup>35</sup>, el arte mudo llegó a una perfección estética muy alta a finales de los años veinte, debido en gran parte a la habilidad para resaltar las imágenes en movimiento a través de la fotografía y el montaje. Por un lado el trabajo de fotogenia, expresividad y gestualidad teatralizada de los actores, y por otro el lenguaje plástico (luces, sombras y claroscuros), unido a la combinación, yuxtaposición y ritmo de planos (la sintaxis del montaje) adquirió en el cine un grado de virtuosismo absoluto. En esto tuvieron mucho que ver los padres de la cinematografía soviética, creando metáforas e ideas poéticas aunadas a la interesada 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 en movimiento. 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

---

35 Román Gubern, referencia imprescindible en la investigación del primer cine sonoro, ha dirigido desde hace diez años un ciclo sobre cine mudo en la Fundación Juan March de Madrid. Estas sesiones, grabadas y archivadas en video, pueden consultarse en la web: <https://www.march.es/formatos/210/>. Para la documentación de este trabajo ha sido importante el visionado de la serie de RTVE titulada *Imágenes Perdidas: Una historia del cine mudo español*. Gracias a los trece capítulos que forman la misma, hemos podido relacionar y contextualizar el tránsito del mudo al sonoro y situar en este *bypass* las películas Fonofilm que forman el núcleo de nuestro trabajo.



- poa poa poa

denominándose (por contraposición a la anterior), etapa sonora<sup>36</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 que generó. 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 del público pudo no haber fraguado pero la opinión positiva fue calando y convenciendo lo suficiente gracias a la avalancha de 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, porque lamentablemente, como señalaba el primer director de Filmoteca Española, Carlos F. Cuenca "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, entre ellos Ramón Gómez de la Serna.

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

---

36 Ver las actas del Congreso de Cinematografía (1991-1994) de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) tanto el tomo I donde se contextualiza y problematiza el sonoro, como el II donde se lleva a cabo una selección de textos críticos de la época.



*poa poa*

nada silencioso, “el cine sonoro ha inventado el silencio”<sup>37</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. Rodeaba la atmósfera todo un mundo audible fuera de la pantalla formado de gramófonos preparados y de pianistas acompañantes. El cambio consistió en sustituir ese espacio social y camerístico de los salones, teatros o jardines abarrotados por niños, mayores, comida y sillas que traían de la corrala<sup>38</sup>, en favor de otro donde la primacía de lo acústico se incrustara al igual que la imagen montada, fija para siempre en el celuloide. Para ello había que inmovilizar, 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, quieto 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, acústica (oculta de su fuente sonora) que se escuchaba detrás de la gigante 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>39</sup>, etc.

---

37 Se dice que el apodo de “mudo” realmente apareció cuando se habló del término “sonoro”, para distinguir un periodo de otro.

38 En Madrid se alzaban cines de verano improvisados en medio del espacio urbano como el que se instaló frente al museo de El Prado, en el boulevard de tierra y árboles que aún se conserva, con la algarabía correspondiente, la humareda y el calor del estío.

39 Muchos de los sistemas sonoros venían siendo probados y perfeccionados a través de innumerables tanteos publicitarios. En los años veinte se sincronizaron las primeras películas con el *Vitaphone* de la Warner y *Movietone* de la Fox, con el *Photophone* de área variable se crea la RKO (Radio-Keith-Orpheum).





poat-poa...



En la industria de Hollywood<sup>40</sup> se trabajaba a ritmo vertiginoso para apropiarse del negocio del sonoro creando las primeras películas (las dobles versiones) 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 española.

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>41</sup>.

Ante una situación inminente que hacía presagiar el colonialismo norteamericano en las pantallas españolas, se crea el *Primer Congreso Español de Cinematografía* celebrado en Madrid en octubre de 1928. En este primer congreso 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

---

40 En el mismo año del cortometraje de *El Orador*, en 1928 se crea la Academia de Cine en Hollywood y 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*.

41 La película *La caja de Pandora* con Louise Brooks como actriz protagonista reflejó los tópicos de una época marcada por el pánico a la mujer *femme fatale*. En 1929 el expresionismo terrorífico vaticina el resplandor (cegador) del nazismo y resucita la leyenda de Pandora, origen de todos los males.



**Esta cosa lenta**

*This slow thing*

*Cette chose lente*

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. Desde 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 demandaba una mayor implicación y presencia de films patrios 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 futura y millonaria cinematografía sonora. La oportunidad se veía como relance de un país en vías de recuperación, pues España estaba rápidamente industrializando su territorio, aunque lastraba una tasa de analfabetismo y desequilibrio de clases demasiado alta.

Pese a ello, con afán autodidacta, una empresa recién nacida, la Hispano de Forest Fonofilms S.A decide emprender una arriesgada tarea en la *Cinelandia* hispana; la de producir y controlar 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 autóctono. Mientras en EEUU se realizaba una inversión en innovación, en nuestro país el nivel de retraso y falta de infraestructuras 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*,



poa tati poa poa

*Hispano American Films (Universal), Hispano Foxfilm o Metro Goldwyn Mayer-Ibérica* habían colonizado las salas disputándose la taquilla en España<sup>42</sup>.

Durante el periodo de tránsito los mecanismos e inventos patentados aquí y allá proliferan. El *Filmófono* de Ricardo Urgoiti supone un caso excepcional en toda la península ibérica. Se trata de un tocadiscos combinado que podía sincronizarse con la cinta de imágenes, y para este sistema pionero (patentado por Urgoiti que ya dirigía la primera cadena Unión Radio) se filmaron en exclusiva varios films. Sin embargo, solo dos máquinas para sonificar el cine sincrónico sobreviven y conviven a finales de los años veinte con éxito; el Vitáfono y el Movietone<sup>43</sup>, ambos norteamericanos.

El 19 de septiembre de 1929 se pudo escuchar en la ciudad condal la película hablada, completamente sincrónica, *La canción de París (Innocents of Paris)*<sup>44</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 ese verano de 1929 se instalaron 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, escribía el sonido en la tira de celuloide, creando el código de la frecuencia audio en un mismo fotograma junto a la imagen.

El sonido eléctrico amplificado acompañado al fotográfico tenía como fin conseguir los mayores resultados económicos, 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 pasaran la proyección. La lucha por ser los dueños del sonoro no convocaba tanta fantasía o imaginación como ambición, y

---

42 Como señala Gubern (1977, p. 15), el negocio del cine sonoro en nuestro país tenía una clara ventaja norteamericana sobre por ejemplo la industria alemana (asentada con el sistema Tobis-Klang-Film), pues este sector industrial era controlado 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.

43 El Vitaphone es un sistema que registra los sonidos en discos de cera. En España se presenta la película *El Cantante de Jazz* con un fonógrafo sincronizado llamado Melodión (invento de Antonio Graciani) porque el Vitaphone todavía no está adaptado en los proyectores de las salas comerciales españolas. El segundo imprime el sonido directo en celuloide y es llamado "sound on film", con él se estrena en Barcelona el primer film extranjero, en otoño de 1929, coincidiendo con el rodaje de la primera película hablada española, *El misterio de la Puerta del Sol*.

44 Consultar la crónica de Focus en el periódico *El Sol* (20 de febrero de 1929).



poa poa poa poa

en este juego arriesgado se embarcaron muchos accionistas que perdieron toda su fortuna en la empresa. Este fue el caso del productor del corto *El Orador* de Ramón, Feliciano Vitores, una pieza más en el engranaje de una fantasía sublimada correspondiente a sus tiempos. Tristemente, la epopeya del empresario burgalés (soportando a la vez una grave enfermedad) fue la del clásico batir marcas, aunque realmente llegar el “primero”<sup>45</sup> no le prometiera mayor éxito.

En los primeros años del cine sonoro se vivió un nuevo amanecer en una práctica de la que no se tenía experiencia anterior. Los actores, los escenarios de rodaje y la manera tanto técnica como metodológica del oficio cinematográfico, varió. Así, las nuevas producciones en que se embarcaron los cineastas fueron una carrera de obstáculos y un sin fin de problemas nuevos que se les plantearon. El sonido molesto se filtraba en los micros e irrumpían variedad de pitidos y ruidos entre las secuencias, cualquier imprevisto era susceptible de contagiar el cuerpo del aparato registrador. Así, con un panorama ultrasensible donde el trabajo requería de más concentración y sobre todo, silencio, 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.

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 Unanuno o Baroja que no supieron ver o más bien, discreparon de las supuestas aportaciones positivas que traía el nuevo cine. Las críticas fueron durante años muy duras, realizadas por público e 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.

---

45 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 Ullargui, 1930), las cuales debían de sonorizarse fuera de España.





**Esos gritos de locura**

*Those cries of madness*

*Ces cris de folie*

- 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 lleve 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)

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 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 el 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.*



**que brotan del corral**

*that erupt from the hot farmyard*

*qui poussent du poulailler*

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 (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.

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?



**caliente por agosto**

*in August*

*chaud en aout*

–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>46</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>47</sup>. Su amor por 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 muerto 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 y visionaria de Ramón le hace comprobar, años después, cómo sus vaticinios fueron ciertos, y cómo algunos de sus

---

46 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.

47 Gómez de la Serna, R. “La daguerreomanía”, en *Saber Vivir* nº 76 (septiembre de 1947), p. 26.





¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa!



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)



¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa!

## La voz en el plató

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 filmadas 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>48</sup>. La relación que tenía el escritor con el cine de su momento, el cine mudo, a tenor por sus escritos y entrevistas, como hemos visto, 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 debido 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>49</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>50</sup>.

---

48 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.

49 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.

50 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 sonoro en su monumental película *El Gran Dictador*, de 1940.



¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa!

*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 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>51</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 grafito de la voz–! ¡Voz, fuerza, “volt”, más que verbo! ¡Voz que debe unir sin

---

51 Los pocos fragmentos de audio conservados de Ramón son de su etapa de exiliado, 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 sobre Calderón de la Barca y “La vida es sueño”, que pudo ser grabada en su vuelta a Madrid en 1949.



¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa!

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>52</sup>. Ramón emitía casi semanalmente discursos a sus radioyentes en programas de casi una hora<sup>53</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).

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 sabe contenía cámaras escénicas para desenvolver la producción separada o

---

52 Giménez Caballero, E. (1979). *Memorias de un dictador*. Barcelona: Planeta.

53 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.





¡puaaaaaa! ¡puaaaaaa!

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.



**que son alboroto**

*that are the uproar*

*qui sont l'encombrement*

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>54</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: imaginémonos 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>55</sup>.

---

54 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).

55 Incluido en "Memoria de un olvido: Ramón Gómez de la Serna". Documentos RNE (10 de noviembre de 2002).



**de todo el pueblo**

*of the whole village*

*de tout le village*

*¡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 histórica, ¡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 charla-homenaje. Apuntaría lo siguiente "Mientras Ramón habla, es imposible alejarse de su voz, del contenido de su voz, de esa voz que hace



**Que son la raya con que se señala**

*that are the stripe with which*

*qui sont le trait avec lequel on signale*



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).



**toda la dimensión del paisaje**

*the whole dimension of the landscape is marked*

*toute la dimension du paysage.*

## Cortometraje “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.

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)

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>56</sup>, por la luz suponemos que a medio día. Definida como una “tardía experiencia paradadaísta” por Román Gubern (1999, p. 351), la escena tuvo lugar a pocos metros de la casa-torreón donde vivía el escritor madrileño<sup>57</sup>.

Y aunque se apodó de tres maneras distintas *El Orador*, *El Orador Bluff* o *La Mano*<sup>58</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. En las cartas del productor Vitores 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.

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:

---

56 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).

57 Ramón vivió muy cerca del Retiro, su primer torreón fue en la calle Velázquez 4, el segundo estudio lo instaló en el piso del edificio de la calle Villanueva 34, en donde instaló su emisora de radio.

58 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).



**Todas estas observaciones de la realidad**

*All these observations of reality*

*Toutes ces observations de la réalité*

– En plano medio un hombre grueso con traje a rayas se encuentra de pie hablando delante de una balastrada 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 oímos 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 ingrátido de planeador le valdrá para la posteridad el reconocimiento unánime del público contemporáneo<sup>59</sup>.

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 180º dando la espalda al bello edificio, el espacio arquitectónico que entonces estaba dedicado a la exposición Nacional de Bellas Artes.

Los fotógrafos ambulantes que esperaban a la puerta del Parque del Retiro en los años veinte eran llamados “minutereros” (por el disparo rápido y lo poco que tardaban en sacar las fotos), y curiosamente fueron estos fotógrafos de afición los que más fascinaron a Ramón. Su corto podría haber sido el testimonio de uno de ellos, pero fue un cineasta *amateur*, el productor Vitores, quien se encargaría de immortalizarlo. Vitores actuará cual “minutero de cine”, de la misma manera natural y espontánea como representaban los fotógrafos ambulantes en los márgenes de la modernidad. En un artículo titulado “Puertas de jardín” (que bien podrían ser las del Retiro), Ramón escribe sobre los minutereros.

---

59 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 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.



**Unidas a mi monóculo sin cristal**

*combined with my glassless monocle*

*attachés à mon monocle sans verre*

Los fotógrafos de las puertas de jardín son los mejores y los que no quieren dejar de funcionar.

Fueron los primeros en ocupar aquel puesto, y lo defienden como si su pobre aparato fuese un cañón, más que una máquina fotográfica.

Parece que hacen la fotografía gracias a la prestidigitación, y cuando meten el brazo en el negro manguito y manipulan dentro, parecen inventar el polichinela de cada fotografía. El efecto es que dan fotografías de otros, semejanzas lejanas, espejismos amañados con malicia.

*Nuevo Mundo* (12 de julio de 1929)

En *Automoribundia* (AM2, p. 714), encontramos igualmente a los fotógrafos callejeros, tan amigos de Ramón. Los define como seres vagabundos, esos fotógrafos transhumantes que hacen “instantáneas de la verdad y no de la ilusión”. El que quiera tener una verdadera historia de su vida, explica Ramón –no la que lo inventan o la que él se fabrica artificialmente–, debe ponerse cuantas más veces pueda frente a ese cronista de las generaciones de una época, con esas cámaras que parecen un bandoneon roto, porque los espectadores fotografiados “esos que aparecen en la cartulina son ellos, que no lo duden. Han salido en la placa, luego existen. Que se den por satisfechos con esa constatación ultrafilosófica”.

En una página de su legado de Pittsburgh encontramos un folio manuscrito esbozando un extraño proyecto bajo el epígrafe *Ideas Cine*, “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 balastrada de piedra blanca que aún hoy se conserva. En un punto cualquiera de esta arquitectura ¿al azar? se coloca Ramón para disertar sobre su estética. Allí prepara un concentrado 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





**dan la base sincera**

*form the basics*

*donnent la base sincère*

vidrios transparentes del edificio. En un mensaje que podría parangonarse (aunque no sea esa su intención) con los manifiestos inaugurales de los movimientos de vanguardia<sup>60</sup>, al ser 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 histórico. Feliciano Vitores y su 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 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 sorprendente; por acumulación de intensidad en el ruido del gallo, por elipsis y vacío en el cristal del monóculo, por hipérbole en la mano, por ralenti en el planear.

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, estafalaria. 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 manual de *ars oratoria* deconstruido. Ramón desea bajar a la realidad lo subido de tono, desmascarando 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>61</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” (Huerco, 2020, p. 110), porque Ramón

---

<sup>60</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.

<sup>61</sup> “Los retratos grotescos de verbena” en *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas* (1920).



**de mi estética.**

*of my aesthetics.*

*de mon esthétique.*

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 en 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)



**Pero para los discursos**

*But for speeches*

*Mais pour les discours*

## La cámara fotográfica y fonofónica

En un dibujo de Ramón observamos a un cantaor con su sombrero y silla flamenca dando una estocada en vez de con la espada de torero, con su 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 más 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>62</sup>, desde el jardín de su propia casa en Ciudad Lineal. Tenía veinticinco años el famoso reformador del flamenco cuando interpreta para la cámara Fonofilm el fandango de Lucena *A visitarte he venido*, que Vitores incluirá unos años más tarde como sonido de fondo en su único largometraje. Es bastante factible que el corto de *El Orador* se proyectara junto al repertorio de estas canciones fonofilmadas, entre ellas la música flamenca, por vez primera cinematografiada.

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 el Fonofilm con su embite sonoro. La imagen de la cámara como animal y como disparo de muerte 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).

Ramón, aún siendo ferviente defensor de todo invento, discrepa en cuanto a la "modernolatría" de las primeras vanguardias. La venida de la nueva aplicación Fonofilm a España seguramente le provocaría una gran satisfacción, a la par que querría probar su mecanismo, para así pasar a mejor "postvida", según sus palabras. 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

---

<sup>62</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.



**tengo otro elemento inapreciable**

*I have another invaluable element*

*j'ai un autre élément inestimable*



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 encuentran 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



**elemento**

*an element*

*élément*

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" (Huerco, 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 convoke al grito de "acción".

Pero volviendo a la materia, a la cosa ¿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 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, desafortunados, 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).



que lleva

*that leads*

*qui amène*

El cameraman que trabajó con Vitores durante *El misterio de la Puerta del Sol*, Tomás Duch<sup>63</sup>, escribe sobre las nuevas técnicas del sonoro en el momento en el que se embarca como operador en el largometraje del productor de 1929. Firme defensor del cine hablado, aceptó el reto de actuar en el film delante de su propia cámara, así como trabajar detrás de ella de operador, lo que denota gran ductilidad y ejemplo de compromiso y de apuesta por la empresa de 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 de ambiente (teniendo en cuenta que están en un parque público) podrían ser capturados.

Para empezar, el propio sonido de la cámara, pues necesitaba de un generador eléctrico para ponerla en marcha. En carta del productor Vitores

---

63 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).



**tras mí las multitudes**

*the crowds after me*

*vers moi les foules*

desde Barcelona, leemos unas líneas tuyas 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.

Francisco Elías<sup>64</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

---

<sup>64</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 Orpheia Sincronic.





**porque cuando se posee**

*because when you possess*

*parce que quand on possède*

misma cámara que 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>65</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).

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* 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, aunque en algún microsegundo lo haga 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).

---

<sup>65</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.



**la mano convincente**

*the convincing hand*

*la main convaincante*

Él, que se quejaba de su estrabismo, quizá por ello tampoco mire de frente, aunque se decante por el ángulo derecho del encuadre, según nuestro punto de vista de espectadores, el micrófono se encuentra suspendido a su izquierda. Este hecho, 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 de su persona. 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 la pista de sonido se muestra redonda, aunque imperfecta cortada al principio. El discurso es continuo, de una toma, aunque en algún momento cuando Ramón se atranca una milésima continúa sobre la cuerda floja sin romper el ritmo de la oratoria, por aquello de “el error planeando que teme tropezar...”. La toma única resultante es como una composición en tiempo real, sin añadidos ni retoques.

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 carrete fotógrafo condensen los dos actos temporales sincronizados. 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”.



**la multitud va detrás**

*the crowd goes after*

*la foule suit derrière*

## Micrófonos de guardia

La microfónica supuso una forma de interpretación para los actores en ocasiones más rígida y coartada que en el anterior cine mudo. 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 despegaba su cuerpo. Debido a la fijación del emplazamiento del aparato se acusaba un impedimento de la agilidad de acción<sup>66</sup>. Ante esta falta de libertad, pronto apareció no obstante un recurso para subsanarlo, la famosa pértiga, y tal como descubrimos la inclusión de esta no careció de anécdota humorística.

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 levantase 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)

La relación literaria de Ramón con el micrófono fue como casi con todos los objetos, 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, sonríe 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 micro parece a ojos del escritor un ente con características físicas

---

<sup>66</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 Josexto Cerdán (1998) y Enrique Sánchez (2003).





de esa mano.

*that hand.*

*cette main.*



excepcionales “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” escribirá Ramón, “lleno del subconsciente del éter”.

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”.

Sucede en otro de sus relatos 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 altruismo 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 aparece siempre con el micrófono cerca como si fuera ya una especie de perrito fiel que le acompaña a todos los sitios”, y para ilustrar



**Cuando se dice a la multitud**

*When you say to the crowd*

*Quand on dit à la foule*

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, principal responsable encargado del sonido durante sus rodajes, tuvo que atender los requisitos de la nueva microfónica, obligado a adquirir una alta pericia para captar el objetivo vocal de sus grabaciones. La era de la microfónica 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 despacho fantástico, 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>67</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 para el autor que hablaría “enlazado con la emisora central de Unión Radio, donde –en la soledad y el silencio– emitía su Parte

---

67 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.



¡por ahí!

*that way!*

*par-là!*

del Día" (Molina, 2006). Lo que indica la gran confianza y amistad que profería la familia Urgoiti<sup>68</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>69</sup>.

Según se recoge de Armand Balsebre "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" (2001, p. 271), lo que señala que Ramón era más importante de escuchar que cualquier ministro del gobierno. Retomando 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 como hemos visto, 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)

---

68 Los Urgoiti son fundamentales en el panorama intelectual e informativo español. Nicolas María, padre de Ricardo, era el fundador de los periódicos *El Sol* y *La Voz* así como su hijo ingeniero fue el de Unión Radio e inventor del Filmófono.

69 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 Balsebre (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 "cartas habladas" que radiaba asiduamente.



**la multitud sigue ese camino**

*the crowd follows that way*

*la foule suit ce chemin*

En su legado, F. M. Vitores menciona la microfónica 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).

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 rumores 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 rumores, de modo que el micrófono reproduce también todos los rumores accesorios no deseados. Usando las corrientes microfónicas a presión, sensibles a rumores que provienen de todas direcciones, se lucha con grandes dificultades para excluir los rumores perturbadores no teniendo el “registreur” 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 rumores 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 microfónica que contaba Vitores para la grabación.

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





**El orador ha de tener**

*The speaker must have*

*L' orateur doit avoir*

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 Alarcón nos ofrece 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>70</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 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>71</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>72</sup>. En

---

70 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.

71 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.

72 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.



**esta mano**

*this hand*

*cette main*

ese minuto que falta seguramente Ramón habría dicho con total seguridad no solo una frase, sino que habría expresado más ideas que lamentablemente, desconocemos.

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 publicitaria que le ofrecía este documento le permitiría tener las puertas abiertas para el éxito y la fama en el continente Iberoamericano<sup>73</sup>, a donde iban dirigidas estas cintas, protegidas para su comercio exterior en bobinas metálicas. Puede que pensarán 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 el celuloide, pero Ramón manifestó un rechazo ante el negocio en alza del cine, de cantidades estratosféricas.

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 épica", en *La Gaceta Literaria* (15 octubre de 1928)

La modestia de Ramón al no aceptar contratos vinculantes con la industria del cine y el hecho de 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. Situación un tanto contradictoria, pues si hubiera utilizado profesionalmente el cine como canal de expresión hubiera sido reconocido mundialmente y no hubiera sufrido penurias.

---

73 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.



**Hinchazón de la elocuencia**

*The swelling of eloquence*

*Gonflement de l'éloquence*

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 estrene en el Cineclub de Madrid.

Donde probablemente pudiera proyectarse en primicia fuera en Argentina, dado que tres copias del corto viajaron hasta la ciudad porteña. 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 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 López de Heredia. Presupuestado por 10 céntimos el pie, las tres copias del film *El Orador* costaron 116,10 c. *dollars* de la época.





**Esta mano produce también**

*this hand also produces*

*cette main produit également*



## 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 este ángulo 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 observarían los artistas dadaístas y surrealistas a través de sus derivas urbanas. Sobre el Retiro el escritor dedica muchas páginas a detallar sus rincones, 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). El estanque grande del Retiro lo describe en 1959<sup>74</sup>, reflejando 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 en 1928 se hizo eco del evento desarrollado en diversas instituciones madrileñas. La centralita se situó 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 tuvo como principal sede un espacio llamativo y arquitectónicamente simbólico; el Palacio de Cristal, convertido en punto central de las Exposiciones.

Con la muestra en el Palacio de Cristal 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

---

74 Un artículo tardío de Ramón escrito pocos años antes de su muerte. De descarga libre en; <http://www.memoriademadrid.es>.



**un efecto sedante en el público**

*a sedative effect on the audience*

*un effet sédatif sur le public*

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; "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).

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, un cubo negro destinado a servir de improvisada sala de cine. El día 15 de octubre quedó inaugurada la exposición según refleja 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>75</sup>. Dado que Primo de Rivera no pudo inaugurar el evento, distintos ministros y figuras de Estado se mostraron participativos

---

75 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).



cuando le aconseja paz

*when it advises them to be at peace.*

*lorsqu'elle lui conseille la paix.*

escribiendo elogios patrióticos para la prensa. En esta sección sería probable que la Hispano de Forest Fonofilms proyectara alguna muestra de sus cortometrajes, pues F. M. Vitores estaba inscrito en el programa de participantes<sup>76</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, 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 vanguardista velada bajo la apariencia documental, el que se proyectara el corto de Ramón, con la irrupción del escritor situado en el lago, justo 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 mezclado a los cortos Fonofilms e 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

---

<sup>76</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.



**Produce las grandes cuestaciones**

*It leads the great charity collections*

*Cela produit de grandes quêtes*

de nuestros actuales reportajes o documentales), puede que aprovechando justamente la coyuntura, un buen escaparate de público y de medios que en ese momento estaban siendo convocados. ¿Proyectarían los discursos fonofilmados 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 lo 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 sus alrededores? ¿Rechazaron la exposición de un cine *mainstream* y por ello lo ignoraron dándole la espalda en el encuadre?, ¿era una forma de ironía situarse al márgen 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 cinematográfica en el Palacio de Cristal, exhibiendo el conjunto de nuevos dispositivos, marcas, aparatos, films y carteles, siendo 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>77</sup>. Publicada en su revista *Prometeo* nº 33 como "drama pantomímico", fue escrita para

---

77 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.





**cuando esta mano**

*when this hand*

*lorsque cette main*

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>78</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.

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

---

78 Este tipo de ejercicios dramaturgicos no representables serían luego recogidos en sus obras escénicas del *Teatro Muerto* (1956).



**se dirige siempre a él**

*addresses audiences*

*se dirige toujours*

espiritual y económica, que unos ignoran todavía y otros conocen en forma equívoca o fragmentaria”<sup>79</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>80</sup>, palacio cegado, cerrado a la experiencia reveladoras.

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>81</sup>. Llamen 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 oxidando. Traían tipos exóticos de Filipinas”, haciendo referencia a su antigua función decimonónica como museo que exhibía la cultura indígena. 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.

---

79 Vinculando la historia del cine español a este capítulo tan sucinto de *El Orador*, en la intervención de Ramón ¿podría haberse decidido la “suerte” de nuestra cinematografía?, pero hoy, cien años más tarde, el cortometraje aún permanece como la mayoría del cine español que se filmó en esos años.

80 Estas frases críticas suenan vecinas a las que ya lanzara contra la plana estelar cinematográfica en *Cinelandia*.

81 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”.



en un son de petición

*in petition*

*vers lui comme une demande*

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 nívea 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 (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 fallidos?. Los sueños rotos, los poemas no escritos o los fotogramas perdidos son enigmas y melancolías de un “fantasma de cristal” como se autorretrata Ramón, convertido en frágil objeto de celuloide, translúcido y empañado de recuerdos.





**Esta mano**

*This hand*

*Cette main*



## 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)

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 microfónica o el mismo operador de cámara. Si recordamos el momento en el que, alguien fuera de cuadro, acerca a Ramón la mano de plástico, podemos sospechar que al menos un ayudante y cómplice estaba preparado.

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 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. (...)

(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, más arriesgado que controlado en interiores. El productor burgalés se desesperaba por los inconvenientes:



**capta las ideas**

*captures ideas*

*saisit les idées*

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 cambió 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 tomavistas marca Camereclair adaptada para Fonofilm 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



**como mariposas**

*like butterflies*

*comme des papillons*

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 mi, 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 la 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).



**cogiéndolas en el ambiente**

*catching them in the environment*

*les attrapant dans l'air*

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.





**y redondeando la oración**

*and rounding off the sentence*

*et arrondissant la prière*

## Los aplausos

Tras una reverencia saludando al “público”, 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 paramos 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 sonrío 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 ficticio y la devuelve al corazón, saludando enérgica y gentilmente hacia una audiencia que se situaría junto a la cámara. Ésta se entiende por la ovación de palmadas al término de la oratoria que continúa mientras ya la escena se va apagando, pero nos preguntamos, ¿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 perspectiva antigua, de racionalistas 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)



**gracias a cómo las ha cazado**

*thanks to how it has caught them*

*grâce à la façon dont elle les a chassées*

Los “orilleros” como Ramón llama a la profesión de recoger las embarcaciones, pasean y se encadenan a las barandillas para observar y cuchichear de forma prosaica. Según describe, estos no serían una buena audiencia para el disparatado discurso. Entonces, ¿quienes son los responsables de dedicar las palmadas que óimos 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 se ha señalado en otras ocasiones, 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)

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 (ver tesis doctoral de la autora) fueron planeados para el éxito internacional, y qué mejor manera que acabar con una gran ovación. No podemos pensar que fuera una espontánea e improvisada actitud final, sino un cierre planeado con antelación, sabiendo el elevado presupuesto para conseguir los metros de films bien impresionados y el excepcional protagonismo acústico.

Vitores escribe el 4 de febrero de 1929 “el discurso que se les mandó primero tenía hasta una ovación que se le dio al terminar” a sus socios de Argentina con respecto al corto que ha producido de Ortega y Gasset. 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. Pensamos que es el de Ortega y Gasset pues coincide con lo que denuncia Vitores que su final está



**Esta mano sirve**

*This hand is used*

*Cette main sert*

cortado. Esta ovación última que se escucha en el corto de Ramón nos hace sospechar si acaso no pudieron ser montados 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 gracias a un montaje vanguardista. Por lo tanto, los recursos formales podrían haber sido colocados a modo de *collage* auditivo.



**Para señalar**

*to point out*

*à souligner*



## ESTRENO

### Cineclub Español

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)

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>82</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 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

---

82 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 Millán, A. *La vanguardia cinematográfica en el Cineclub 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).



**cinco razones**

*five reasons*

*cinq raisons*

el otoño de 1928. Tres personas contribuyeron a su fundación: el director, señor 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>83</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 analógica y más tarde 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>84</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

---

83 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.

84 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 "cinemática" de Ramón que actuará dentro y fuera del film.



Por ejemplo, se suele usar de ella

*For example, you will use it*

*. Par exemple, elle est souvent utilisée*

que Ramón estaría preparando su *show* y no sabría exactamente cómo inter- vendría, quizás también el anuncio era una forma voluntaria de no mencio- nar el corto que serviría como intro sorpresa, anticipando el film documental.

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>85</sup>, la aparición de Ramón jugando con la pantalla (se suponía que en *Esencia de Verbena*<sup>86</sup>) y el film de Walter Ruttmann *T.S.F* (con efectos y paisajes sonoros). Un “radio-film” sonoro que cerraría la tarde por el cineasta experimental Walter Ruttmann, creador de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, 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 proyec- ción para el cinematógrafo, el cine contó con otras estrategias de transmi- sión 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 auricu- lares 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 sin que se le viera en la pantalla ni en presen- cia en ningún momento, por lo que el público estuvo en completa oscuridad escuchándole durante el tiempo de presentación, en una experiencia acus- mática. Urgoiti explicó cómo el film sonoro se producía en el encuentro de la radio y del cine, declarándose ferviente entusiasta pues 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).

---

85 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 aten- ción pro-revolucionaria. No tiene sin embargo buena acogida por parte de la crítica especiali- zada ni en esos momentos tuvo la de Gómez Mesa, que se mostró reservado con ella.

86 Para el film Ramón charlará improvisando en formato distendido acompañando a las imá- genes mudas.



**para decir**

*to say*

*pour dire*

“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 hasta 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 estético. Gubern no parece ceñirse 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 cinegráfica, hizo un monólogo, ‘El orador’, que dijo con su proverbial expresión humorística”. Curiosamente en un artículo de la misma hoja aparecía un texto crítico ramoniano titulado “Teatro de fantoches” en la que el autor escribía;

Estamos dejando pasar sin nuestra iracunda protesta mucho teatro bajo no 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 fantoches espirituales.

Bajo la protección de la Sociedad de Cursos se está preparando el tinglado de la nueva farsa.





**“Por cinco razones**

*“For five reasons*

*“Pour cinq raisons*

García Lorca 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 presentaba en este fantástico artículo, escueto pero audaz, 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 para la pantalla.

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 Fonofilms proyectaban sesiones de cine sonoro.

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>87</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 Vitores dio pases en muchas localidades españolas durante sus giras de promoción<sup>88</sup> pero en sus números de *varietés*

---

87 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.

88 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.



**tenéis que seguir este camino”**

*you have to follow this path”*

*vous devez suivre cette voie”*

(jotas, rondallas, cuplés, etc), no aparece especificado ni el corto de Ramón, ni el del dictador (Marques de Estella) ni el de Ortega y Gasset. Por otro lado no se explicitan con detalle los títulos de los cortos en la prensa, ya que se destacaba más el invento del Fonofilm que los propios rodajes, con lo cual queda abierto el interrogante de si pudieran estos fragmentos haber sido exhibidos por la geografía nacional en más ocasiones. Podría ser que *El Orador* apareciera camuflado entre los discursos oficiales de 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 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 superrealista, 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



**“Cinco razones tengo**

*“Five reasons I have*

*“J'ai cinq raisons*

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 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>89</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>90</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,

---

89 Bajo este denominativo no sabemos a qué "Conchita" puede referir, siendo extraño que Concha Piquer interviniese con sus cortos del Fonofilm. En todo caso, no fue la única mujer en aparecer como directora o anfitriona comentarista de films.

90 Este dato nos hubiera corroborado la presencia de Vitores en la proyección del Cineclub.





**para deciros esto”**

*to tell you this”*

*pour vous dire ceci”*



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 sospechable—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)

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



**Todo el mundo**

*Everyone, in the face*

*Tout le monde*

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>91</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 casero, 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.

---

91 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>.



**ante tamañas razones**

*of such reasons*

*devant ces grandes raisons*

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)



**baja la cabeza**

*lowers his head*

*baisse la tête*

## Especificación de films proyectados en el CINECLUB ESPAÑA

### 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").





**apabullado**

*in astonishment*

*consterné*

Como podrá observarse, el Cineclub ha introducido en España por vez primera: 1) El cine ruso, 2) El cine chino, 3) El cine surrealista, 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 cinematográfica 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 Paris

Un chapeau de paille de l'Italie



**Esta mano sirve también**

*This hand serves*

*Cette main contribue également*

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>92</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 metrajés con sonido óptimo no se implantaron totalmente hasta 1932 en España y el resto de países.

---

92 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.



**para en la tempestad del público**

*If a storm breaks out among the audience*

*à calmer entièrement*

## Première y performance del film

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*

La historia del Cineclub<sup>93</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 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. Se tiene idea de que fue una improvisación debida a un error de la proyección, que falló, achacando defectos técnicos y la aparición salvadora del escritor. Este relato se ha extendido a partir de Román Gubern que lo explicó así en *Proyector de Luna*<sup>94</sup>, pero no podemos sostener esta visión 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 de actuación que aprovecha el contexto propicio del Cineclub para dar su imagen con palabra de improvisación.

---

93 *La Gaceta Literaria* (1 de mayo de 1931).

94 “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).





**calmarla plenamente.**

*this hand will restore calm.*

*la tempête du public*



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)*

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 recuerda así su “salto mortal en dos espacios”, salto circense de trapecista cinemático:

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, similé 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.



**Y, por fin**

*Finally*

*Et pour finir*

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>95</sup>. El ejercicio es un modelo de diálogo con las posibilidades expresivas de lo escénico. Ramón coloca con voz renovada al guñol 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 segundo fantasma.

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 nuevo?, ¿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 innovadora, situándola en el marco de acontecimientos fílmicos del momento. A continuación el periodista detalló otro resumen de la performance, lo que viene a aclarar el

---

95 Según su célebre poema del *Cántico Espiritual* “La noche sosegada, en par de los levantes del aurora, la música callada, la soledad sonora”.



cuando el orador ya está próximo

*when the speaker is near*

*quand l'orateur est enfin*

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>96</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>97</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>98</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 títere de sí mismo. Es una

---

96 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).

97 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).

98 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.



**al final de su discurso**

*the end of his speech*

*à la fin de son discours*



extraña réplica que parece oscilar entre lo real y lo ficticio, 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, 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>99</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 del personaje artístico con su 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. El falso Ramón es en el fondo una sombra o un eco de él mismo que trata con afecto (y desde el efecto escénico).

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”.

---

<sup>99</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 reinención del dispositivo tando de proyección como de recepción puede ser alterado.





**sirve para preparar**

*it serves to prepare*

*elle lui sert à préparer*

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>100</sup> describió con total claridad la evidencia que vincula a Ramón con la *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>101</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>102</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" (Hergo, 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.

---

100 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).

101 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, cumpliendo la orden que él mismo dicta.

102 Ver igualmente Searle, J. (2017). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. Madrid: Ediciones Cátedra.



**su planear**

*his landing*

*ses plans*

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 dicta. El tono de *El Orador* es doblemente complejo, sabemos que no es cierto, que es falso y lo miramos como tal broma, pero a la par algo trasciende su propia forma. La verdad crítica contenida en la *parresía* de su discurso, nos hace desvelar la estética de lo "real" como manipuladora, siendo testigos de ella en una preocupante situación de escucha. Una vez atendido el corto, la sensación positiva se conjuga con la sombra de una inquietud, que nos indica que algo preocupante yace implícito en todo discurso político.

El film poda cualquier rastro de estilo decimonónico, no conservando ninguno de los *tics* manidos de época finisecular<sup>103</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. 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 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.

---

103 La simulación del discurso decimonónico, opulento, grandilocuente, es puesto en evidencia, con lo que Ramón consigue desarticularlo con una finísima crítica heteropatriarcal más propia de nuestros días.



**Porque esta cosa que tiene el orador, de aviador**

*Because there is this thing of the orator as an aviator*

*Parce que cette chose que l'orateur a des aviateurs*

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>104</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 único y totalizador.

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, 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 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>104</sup> No sabemos cómo hubieran recibido otros cineclubs europeos la irrupción ramoniana en la pantalla, pero seguramente las críticas hubieran sido agradecidas y contundentes, dejando una huella no solo positiva sino indeleble en la historia del cine europeo.





**que se remonta**

*who soars*

*qui monte*



## APÉNDICES

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>105</sup>.

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 adisciplinarios y la sublimación de inquietudes, destilando una obra total, nueva e inverosímil. Imposible de definir en uno u otro estilo al poseer indistintamente tintes dada, expresionistas o futuristas<sup>106</sup>, su único cortometraje que aquí tratamos, *El Orador*, expresa todos los -ismos<sup>107</sup> al unísono, anticipando al mismo tiempo las praxis posdramáticas 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>108</sup>, del que fue su mayor exponente.

Nacido en Madrid, el 3 de julio de 1888, vivió a partir de 1936 definitivamente en Buenos Aires hasta su muerte el 12 de enero de 1963, a los setenta y cinco años<sup>109</sup>. Parte de su obra es una oda a la ciudad que le vio nacer, historiando

---

105 Descripción de la web de la Universidad Pompeu Fabra dedicada al ensayo literario, <https://www.upf.edu/web/elensayoliterario/gomez>. (En algunos momentos de Pombo, Ramón también escribe en verso).

106 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 AECI.

107 Ver el catálogo fundamental de Bonet, J. M. y Pérez, C. con motivo de la exposición en el Museo Reina Sofía, 2002.

108 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 Gutenberg, en las Obras Completas, reproducidos en *Tres prólogos y siete preámbulos entorno a Ramón Gómez de la Serna* (2010). Madrid: Albert editor.

109 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>.



**parece que va seguro en sus palabras**

*who seems to be confident in his words*

*semble aller en sécurité dans ses paroles*

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>110</sup> aún nos depara sorpresas, como la que en este estudio abordamos en relación a su corto cinematográfico. En Ramón, que auna lo grave con lo aéreo y ligero de la existencia, no hay aspecto de la realidad que se le escape, su prosa es un cocktail sorprendente de conexiones analógicas, donde al cruzar imágenes dispares, genera un choque. Su carrera literaria y artística recorrerá todos los formatos posibles, siendo considerado por muchos (Luis Cernuda así lo valoró) como un gran poeta.

En 1928, año de realización del corto de *El Orador*, 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 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* (1908) donde publica muchos ensayos intelectuales rompedores y traduce el manifiesto de Marinetti, alabando la recepción del poético-radical movimiento futurista en España<sup>111</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 e imposibles de preveer. Así, le van a tachar de loco o van a hablar de él como "Gómez de la Serna", sin tomarle demasiado en serio.

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

---

110 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.

111 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.



**de pronto**

*but suddenly*

*tout à coup*

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>112</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” (Greco y Albert, 2010, p. 20).

Este compulsivo *yoismo* y derroche ramoniano hizo poco favor al genio, a veces su verborrea aparentemente insustancial tapará los momentos de resplandor y acierto, que se encuentran como joyas únicas en medio del resto del texto. Pero Ramón nunca confunde en su voluntad sincera y cumple la

---

112 *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).



**se rompe la cabeza**

*breaks his head*

*trébuche*

sorpresa feliz del hallazgo milagroso. Así *El Orador* es uno de esos productos extraordinarios del escritor-artista, de *performer avant la lettre*. Ramón se distingue por la hibridación y metamorfosis de su palabra escrita a la hablada, transformando un ejercicio silente de escritura al sonoro corporal. De ahí su magnífica revelación juvenil en *Prometeo*, cuando sentenciará “la escritura es un ESTADO DEL CUERPO” escrito con mayúsculas.

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>113</sup>. El hecho de valorarlo como una isla generacional nos hace plantearnos su presencia en el cine español también como un episodio fílmico sin parangón, encarnado milagrosamente en 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 dirá 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 le dedica 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 Gutiérrez Solana, Eugenio d'Ors, Enrique Díaz 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 Valéry, 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.

---

113 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”.





**en una de ellas**

*on one of them*

*sur une d'elles*

## FICHAS TÉCNICAS

### Ficha técnica Fimoteca Española. Perteneciente al catálogo general de la biblioteca de Fimoteca Española.

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

**PRODUCCIÓN:** España: Hispano De Forest Fonofilms, 1928.

**SERIE:** Archivo Histórico (NoDo) ; AX427.

**DESCRIPCIÓN FÍSICA:** 5 min. : Blanco y negro Normal 1:1,37 ; 35 mm.

**VARIANTES DEL TÍTULO:** *El orador*. (Título de la BD del NoDo, ref. AX427)

*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 NoDo, 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 Ramón Gómez de la Serna o a Ernesto Giménez Caballero. La película se presentó en la 15a sesión del CineClub Español.

**EXTERIORES:** Comunidad de Madrid: Madrid (Parque del Retiro).

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

**LONGITUD:** Cortometraje.

**GÉNERO:** Experimental.

**EQUIPO Y REPARTO:** Vitores, Feliciano (18891935), director, sonido. (+) Gómez de la Serna, Ramón (18881963), guión (+). Gómez de la Serna, Ramón (1888-1963), intérprete (+).

**PRODUCTORA/S:** Hispano De Forest Fonofilms, Sistema sonido, producción (+).

**ENLACES:** Página web RTVE.



**señala la caída en barrena**

*falling into a tailspin*

*signale la spirale vers la chute*

**Ficha técnica RTVE. Corresponde a la web de RTVE y Filmoteca Española.**

**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 Fonofilms (esp España).

**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 Fonofilms.

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

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



**en esa palabra**

*because of that word*

*avec ce mot*

**Ficha técnica Ministerio de Cultura y Deportes. Recogido en el canal youtube del Ministerio de Cultura y Deportes.**

**IDENTIFICACIÓN** Número Interno PETA 000021839.

**NÚMERO PIC** 025009165800.

**EXPEDIENTE FILMOTECA** 14989.

**AÑO DE PRODUCCIÓN** Año 1928.

**TÍTULOS PRINCIPAL** *El orador o la mano*, **ORIGINAL** *El orador*, **OTROS** *Ramón, el orador, El orador bluff, La mano, Ramón Gómez de la Serna.*

**PRODUCCIÓN** Productora Hispano De Forest Fonofilms (esp España).

**PAÍS** España.

**DIRECTOR** Vitores, Feliciano M.

**GUIÓN / ARGUMENTO** Guión Gómez de la Serna, Ramón.

**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 Fonofilms.

**INTÉRPRETES** Gómez de la Serna, Ramón.

**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 peliculita al propio Ramón Gómez de la Serna o a Ernesto Giménez Caballero.

Published on Mar 16, 2011. Ministerio de Cultura y Deporte.



**que le falla**

*that failed him*

*qui échoue*



## CONSERVACIÓN

*El Orador*, documento fonofilmado por F. M. Vitores en 1928 (a modo de fotorretrato oral, lo que hoy sería una pequeña publicidad), es el único documento donde conservamos la imagen y voz simultánea de Ramón Gómez de la Serna. 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>114</sup>, director emérito del CCR de Filmoteca Española, nos ofrece en un intercambio epistolar datos precisos acerca de la recuperación y conservación del corto 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)

El corto ha generado discrepancias 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 *stricto sensu* como podría ser un documental o una película sería vanguardista, máxime se le considera un eslabón perdido, un momento extravagante entre la cadena de montaje del cine primitivo. También posee cierta visión de film sin género, sin lugar o sitio aparente. La película fue rescatada de las llamas del fuego y del olvido de

---

114 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.



**Pero el orador**

*But the speaker*

*Mais l'orateur*

forma milagrosa, aparecido excepcionalmente como fantasmal testimonio del escritor, salvado en los años noventa de su anonimato.

En este estudio podemos arrojar datos más exactos de *El Orador* en cuanto a su año<sup>115</sup> de gestación, su título y metraje. Sabemos que su fecha de filmación fue el primer semestre de 1928, según lo avala el estudio de Luis F. Colorado (1996), quien lo reconoció como grabación del Fonofilm entre los fondos de películas perdidas de FE en la Dehesa de la Villa, y lo dató primero. También el autor expuso por vez primera que su autoría era del cineasta novel Feliciano Manuel Vitores<sup>116</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 debería 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 del No-Do?, la respuesta sería que en el volcado al nuevo medio analógico se conservara la película intacta, como una copia exacta. Debido a estar rodado por la primera cámara sonora, el 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 digital. No obstante Colorado pudo tener

---

115 En la cronología de *Práctica filmica y vanguardia artística en España* (1983) aparece fechado vagamente "191...".

116 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.



**que se domina**

*who masters himself*

*qui se domine soi-même*

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>117</sup> aún mantienen el desfase).

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 para proyectarse en Buenos Aires. 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 nos permite comprobar que la película fue realizada antes del verano (y por tanto, poco 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 Fonofilms S. A de transacción y compra-venta con la compañía Argentina, 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 demás casos. Es Feliciano Vitores quien lo incluye en la lista de los cortometrajes producidos con su marca, 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, se le bautizará por primera vez como *El orador*. Es en palabras del periodista FOCUS a quien debemos su actual denominación; "hizo un monólogo, *El orador*" reseña concisa 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>118</sup>. En esta lista se nombra el film como *El orador bluff* (en una lista

---

117 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.

118 En *La Gaceta Literaria* se cuentan ochenta films proyectados en veintiuna sesiones.



**espera el momento**

*waits for the moment*

*attend le moment*

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 mencionada en *La Gaceta Literaria* y escuetamente titulada *La Mano* se refiriera a *El Orador*, pues esta primera 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>119</sup> se reescribirá como *El orador*, *La mano* o *Ramón* (ref. AX427), 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 con las conferencias actuadas que Ramón presentaba en 1928. Su film coincide en este arco de tiempo con la presentación a lomos de un elefante de su libro *El Circo* en París. 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. Vitores contaría con él pensando en ilustrar sus charlas inventadas y no precisamente sus novelas o sus obras dramáticas, queriendo poner en escena esas improvisaciones características que está en esos momentos practicando el escritor. La conferencia "maleta sin maleta" que supone *El Orador*, como apunta agudamente Miguel Molina Alarcón, nos sugiere que, o por un lado, Ramón prescinde 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 nombraría 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

---

119 Los archivos de NoDo están compuestos por tres clases de documentos: los archivos filmicos, 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 NoDo la exclusiva 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/colecciones-especiales/archivo-historico-de-no-do.html>.





en el que planear

*to glide*

*où cela plane*

un *remake* de las operaciones escénicas que 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 un “miting”, como un fragmento representativo de su oratoria nueva. *El Orador* podría haberse subtítulo entonces, “Conferencia-maleta con tres objetos escogidos”, principalmente los visibles (la mano y el monóculo) y uno sonoro (el gallo).

El siguiente punto es la extensión de metraje del corto. Según se recogen de los datos internos que recopiló Luis F. Colorado, 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 de febrero de 1929), medía 117’95 metros (387 pies). Esta cifra correspondería en el metraje original en nitrato 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, lo que suma 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). Pero lo que nos interesa finalmente de los datos cotejados es comprobar que el corto original tuvo que durar más de un minuto con respecto al 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 varias, ya que en el largo minuto podrían haber cabido muchas más ideas. Pero lo que realmente percibimos al inicio del corto, si ralentizamos el audio al máximo, es una especie de *y dícides*. A continuación, oímos en un tono discernible su primera frase *no consiste más*, a partir de este hilo continúa su discurso.



**y entonces su mano va trabajándose**

*and then his hand works,*

*puis sa main, travaillant,*

## ESTUDIOS PREVIOS

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 reivindican desde el mundo del Arte, incluido el 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 y una última recién estrenada que amplía los estudios recientes, dirigida por la Asociación Internacional Ramón (aiR). Estos son los links:

- aiR <http://asociacioniramon.com>
- BoletínRAMÓN <http://www.ramongomezdelaserna.net/>
- Antonio Tausiet <http://seronosser.free.fr/ramon/>
- Martín Greco <https://www.oocities.org/greguerias/>

En estas últimas 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”. En la temprana recopilación del cine experimental español, 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 Jordi Costa (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. Eduardo Alaminos, cuya labor de recuperación del autor es activa (véase sus tomos recientes en Edit. Renacimiento), también ha mencionado a través de Rocío Oviedo Pérez de Tudela y Alfonso Puyal (2020) la idea de Ramón como narrador audiovisual en su literatura, cámara en mano, registrando la acción, haciendo del montaje y lenguaje cinematográfico su correspondiente escrito.



**va descendiendo**

*it goes down*

*descend*

Investigadoras como Laurie-Anne Laget (2019) o Isabel Castells Molina<sup>120</sup> han estudiado las relaciones de las novelas del escritor con el universo cine. También se encuentra la reciente indagación de Cinelandia en la tesis monográfica que le dedica Jordi Costa, única sobre esta novela pionera. O en el caso de Loreto López-Quiñones, señalando las greguerías fílmicas que salpican toda su producción. Mientras que numerosos autores se enfocan en la conexión de Ramón con la imagen, véase el brillante ensayo que ahonda en esta reflexión *El deshaucio a la vista* de Humberto Huergo (Casimiro, 2020), los artistas lo recrean desde el diálogo visual, Vinçent Saez en fotolibro, Chema Madoz a través de la foto-greguería publicada en *La Fábrica* (2019), el director de cine Carlos Saura con sus imágenes en el libro de *El Rastro* (1914), o el artista Alberto García-Alix editándolo para *El Canto de la Tripulación*, nº 7 (1993).

Desde el campo del sonido y las transmisiones radiofónicas, del que Ramón también fue señorero, la revista *Ondas* fue recuperada por Ventín Pereira en *Radiorramonismos*, de 1988, ampliándose en 2012 por Nigel Dennis en el libro *Greguerías Onduladas*. Eduardo Alaminos ha resumido la historia de Ramón y la Radio en el último número de febrero en *Revista de Occidente*.

*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. Incluyendo el documental de arte y ensayo escrito recientemente por Guillermo G. Peydró (2019)<sup>121</sup>.

---

120 Conferencias realizadas en el TEA Tenerife Espacio de las Artes, en noviembre de 2017, bajo el título “Bajo el signo de La Serna” jornadas dedicadas al escritor en la Universidad de La Laguna. <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>.

121 Ver el artículo reciente del mismo autor “El cine sobre arte en España: experimentación y censura en el territorio de la no-ficción”. C. Torreiro y A. Alvarado (eds). (2023). *El documental en España: historia, estética e identidad*. Madrid: Cátedra.





**va señalando el párrafo final**

*it points to the final paragraph*

*et marque le point final.*



Gracias a las tesis de Luis F. Colorado y Josetxo Cerdán, 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.

Imprescindibles son los prólogos de la obra ramoniana realizados por Ioana Zlotescu, responsable con Pura Fernández de las *Obras Completas* de Galaxia Gutenberg. 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 *Ramón Gómez de la Serna o el Mercader de Imágenes* (2021), así como las conexiones Ortega-Ramón anticipadas por el magnífico editor e investigador Carlos García (2007). 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.

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.

Si rastreamos en la actualidad existen algunos artistas que están rescatando a Ramón, dedicando de forma explícita un diálogo entremezclado con la obra del autor. Entre ellos citamos a Marla Jacarilla con su proyecto audiovisual *Manual de instrucciones para interpretar falsas novelas*, el proyecto de Fran Blanes con la *performance* *Recorriendo la obra de Ramón Gómez de la Serna en el 90 aniversario de Los medios seres* o la obra teatral *Don Ramón María del Valle-Inclán* basada en la biografía de Gómez de la Serna estrenada en el Teatro Español. También hay proyectos curatoriales que tratan



**Esto suele ser muy largo en los oradores**

*This is often a very time-consuming operation for speakers*

*Cela est généralement très long chez les orateurs*

de situar a Ramón en el plano que le corresponde, como adalid de la nueva literatura y del humor español del s. XX, como son las exposiciones programadas desde el despacho del escritor, en el Museo de Arte Contemporáneo del Centro Conde Duque, o en muestras como *Un teatro sin teatro* del MACBA y *Humor absurdo: una constelación del disparate en España* en CA2M.

En nuestro caso, el trabajo de investigación en torno al cine de Ramón y en específico su corto de *El Orador*, ha derivado en una obra audiovisual. La nueva película presenta variaciones del cortometraje original, manipulado y apropiado convenientemente, para mostrar más información de lo que en principio podemos ver (consultar QR al final del libro). Este trabajo se ha publicado con un DVD diseñado para la ocasión y de tirada limitada con el título *R. (1928-2018)*.

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). El film *R.* se ha realizado igualmente en el marco del grupo *Ars Sonors* de la Universidad Sorbonne Paris 1, Institut ACTE CNRS Ministerio de Cultura, con la supervisión de Gérard Pelé, director del programa. El proyecto fue seleccionado dentro del Congreso *Bruits* en la École Louis-Lumière, presentándose en première en la Cité du Cinema de París. Recientemente fue proyectado en Cineteca Matadero para conmemorar el día del cine español y ha sido invitado al Byre Theatre de la University of St Andrews (Escocia), donde el público anglosajón ha podido entender a Ramón en inglés, con una reconstrucción de la première oficial de 1930, visionando las películas que acompañaron entonces a *El Orador*.



**porque buscan terreno a propósito**

*because they are looking for the most suitable ground*

*car ils cherchent le terrain qui s'y prête*

## SELECCIÓN DE TEXTOS

### **ARTICULACIONES DE LA MANO EN EL CINE. SOBRE EL FILM "LA MANO"**

Ernesto Giménez Caballero

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 succulenta del –cuadro terrible– os acordais: *El masturbador*. Ramón os enseña la mano pentaforme del orador en la tribuna: os acordais, 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 anguardia. 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 coge "La mano", esa mano de antes de la guerra y la estrecha, la manosea. Sin gustarla, 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



**como también lo es en los aviadores**

*just as it happens to aviators*

*à l'image des aviateurs*

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 palparse 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)





**que necesitan su terreno ad hoc**

*who need an ad hoc landing track*

*qui ont besoin de leur champ ad hoc*

## **VALOR DEL MONÓLOGO**

Ramón Gómez de la Serna

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.

El colegial se quedaba solo en escena y parecía ir a decir la verdad de su alma. Entre las palabras del mal monólogo –en el repertorio teatral no hay más que monólogos pedestres y melodramáticos– se oía la respiración de la sinceridad ininterrumpida por nada ni por nadie.

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 momentos antes de suicidarse, un marinero o el avaro que tiene cerradas las puertas y cuenta sus tesoros.

La vida está llena en estos momentos de monólogos: el monólogo del aburrimiento, el monólogo de la desesperación, el monólogo de la contradicción, el monólogo del triunfo, el monólogo de la suplantación, el monólogo de la aceptación, etc, etc.

El español, que monologa hasta cuando conversa, tiene exacerbado en estos momentos el sentido de la parlamentación solitaria y se pasea por sus habitaciones en pleno soliloquio.

Cuando le preguntamos al ideólogo de profundo espíritu –al de espíritu superficial no le preguntamos nada– por qué no escribe más o por qué no expresa sus ideas en la tribuna, nos contesta: “¿Para qué? Me basta con mi monólogo.”

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.



**El orador entonces**

*The speaker then*

*L'orateur*

Este monólogo de que hablo no quiere decir oposición al presente, sino asombro, digestión de sus renovaciones, poema a su tremebundancia, ensayo de dilucidación y en último caso fiebre lucubranante.

El monologuista está a veces más hondamente conforme con lo que sucede que los mismos que usufructúan el éxito y masculla lo que significa la orientación inconsciente que tienen los acontecimientos.

Quizá algún monologador ha encontrado la justificación de los hechos como no la ha descubierto nadie, y aunque no se atreve a expresar en público su monólogo privado, él tiene la clave fatal de las derivaciones de nuestro tiempo.

El actor de monólogos mira sus librerías con cierta pena porque de pronto los libros se han quedado anticuados e inoperantes, aunque estén encuadernados en rojo.

¡Qué más le da! Para el monólogo no necesita apuntador, porque no es una conferencia en que son obligadas las notas y las citas.

Los hidalgos vestían el traje negro de los monologantes, y cuando alguien se atrevía a preguntar qué es lo que en realidad hacían aquellos hombres sobrios, severos, que sólo tenían a honra justipreciar la vida, bastaba constatarle: "Se dedican al monólogo".

No necesita el español la represión para representar ese teatro íntimo en la habitación del espejo con marco negro. No. El español corrobora su fe en lo que sucede abundando en ese peripatetismo corto, entre las cuatro paredes de su cuarto, cuando echa las aldabillas de las puertas.

A veces oía yo de pequeño que mi padre se paseaba por el despacho, con las llaves echadas y rezongando la oración fervorosa de su alma. Es que había entrado en trance de monologador.

Ninguno de mis hermanos dudaba. No suponíamos que preparase un discurso. Nos dábamos cuenta de que aquel era el acto supremo del hombre de la raza, el punto de partida de sus cariños de padre y de su tranquilidad ante la problemática del mundo.

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



**ve ahí en la mesa un tintero**  
*sees there on the table an inkwell*  
*regarde alors sur la table un encrier*

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.

El monólogo es el único amparo del hombre independiente y libre, y si reforzamos el monólogo podremos conseguir mayor influencia que con ninguna otra fuerza espiritual reconcentrada.

Cuando en distintas épocas emergieron de pronto unos hombre de faz dramática y meditativa que dieron ritmo a su momento, debieron su fuerza y conmovieron a la Historia, porque habían sido antes grandes monologadores y quizá porque los siguieron siendo. ¡Qué monólogos los de Robespierre cuando no quería ver a nadie! ¡Qué monólogos los de Napoleón, encorvado y con las manos en la espalda!

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.

Por eso las propagandas no tienen gran importancia aquí, sino ese monologueo íntimo que dramatiza todo lo que va sucediendo y que un día coincide en una variación de rumbo. ¡Cuidado con esa actuación secreta del actor que recita monólogos a puerta cerrada!

Se puede matar todo menos el monólogo, pues, como en “Ayax”, de Sófocles, es el último discurso del héroe antes de morir, mientras el coro, que con su presencia siempre evitaba el monólogo en las tragedias griegas, se aleja y hace como que busca al héroe por un bosque próximo.

El aparte se puede evitar con poner cuidado en oír lo que dice el actor en presencia de los demás, pero el monólogo es lo que no puede ser suprimido aunque se meta al silenciado en la celda más oscura y enrejada.





**o un vaso de agua**

*or a glass of water*

*ou un verre d'eau*



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.

Cuando más parece que todo es alharaca es cuando más valor recobra el monólogo, tanto, que él es el que fertiliza las cosas o el que, como un mal en la raíz del árbol, hace que se sequen sus hojas y sólo sea un palo erguido.

En los momentos de mayor optimismo hay que preguntarse aquí: “¿Cómo van los monólogos?”

El interpretador sumo es el que acierta con la expresión inaudible de los monólogos desperdigados, de los mejores, de los más desinteresados, de los que farfullan sin testigos los hombres independientes y de más libre espíritu, aquellos que han acendrado su alma en la disquisición, en la utopía, en la desprendida atmósfera de los presagios, en el mundo de lo insupuesto.

*Ahora* (27 junio de 1936)



**Tiene miedo**

*He is afraid*

*Il a peur*

## **GRAVEDAD E IMPORTANCIA DEL HUMORISMO**

Ramón Gómez de la Serna

Sin querérsele reconocer del todo estado, el humorismo inunda la vida contemporánea, domina casi todos los estilos y subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea.

No es una cosa concreta, sino expansiva y diversificada, que ha de merecer concesiones en toda obra que se quiera sostener en pie sobre el terreno movedizo del terráqueo actual.

Hay que recordar en principio el valor que se dió a la vida humoral para comprender, por su misma etimología, el significado de humorismo.

Hipócrates y Praxágoras sostenían que el equilibrio de la vida se debía, principalmente, a que los humores estuviesen compensados, y toda enfermedad creían que procedía de una perturbación de algún humor.

El humorismo dista de ser un síntoma directo de esos humores físicos, pero se puede decir que cuenta con ellos, y se estimula gracias a ellos y los estimula a la vez.

Todo el fondo humoral del ser se complace en el humorismo, se solaza en él.

Hoy parece volver a imperar la teoría de los humores mantenida por médicos, desde Marañón, que preconiza la inyección de alegría, a Pittaluga, que prejuzga el sentido del humorismo al definir el temperamento como algo que "surge del conjunto de las correlaciones bioquímicas humorales, dependientes, a su vez, de la actividad trófica y glandular o diastásica de las células que integran nuestros órganos, muy en particular los órganos de secreción interna. Ejercen éstos directa y continua acción sobre el sistema nervioso vegetativo; y por medio de este último y del plasma sanguíneo, otorgan al sistema nervioso central las cualidades específicas de nuestra sensibilidad".

Todas las teorías endocrínicas y metabólicas vienen a intrincar de nuevo la teoría humoral de Galeno.

Se sabe la influencia en la alegría de un buen endocrinismo y metabolismo, y espero que pronto se encuentre la glandulilla basamental del humorismo, y que los hipohumoristas les podrá compensar una inyección de preparado humorístico.



**de caer**

*of falling*

*de tomber*

Definir el humorismo en breves palabras, cuando es el antídoto de lo más diverso, cuando es la restitución de todos los géneros a su razón de vivir, es de lo más difícil del mundo.

Conocidos los glóbulos blancos y los glóbulos rojos en la intimidad latente del ser, yo supondría unos terceros glóbulos, que quizás se podrían llamar "amarillos" y que son los glóbulos humorísticos, que vienen a dar un sentido superior a la circulación, redimida de su crudeza, consolada de su seriedad, coonestada su rigurosa fórmula.

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

Cuando suena el momento de la restitución a la sensatez, lo humorístico entra a gobernar, como momentánea restitución de la cordura a la locura, como pacífica tregua en el mismo andén.

De nuevo, en cuanto se formen otras grandes mentiras para otra etapa, parecerá que lo humorístico se esfuma, pero es lo cómico que reaparece como alba sagaz sobre los campos de batalla.

La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable, y en su almohada de trivialidades, mezcladas de gravedades, se descansa con plenitud.

Se sobrepasa gracias al humor, esa actitud por la que sólo se es un profesional del vivir, en toda la sumisión que representa ese profesionalismo.

El humor ha acabado con el miedo, debe acabar aún más con él. Cosa importantísima, porque sabido es que el miedo es el peor consejero de la vida, el mayor creador de obsesiones y prejuicios.

El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba.

Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. Que no se conozca si es objetivo o subjetivo su plan. Que cometa el dislate de reunir dos tiempos distintos o repetir en el mismo tiempo cosas remotas entre sí.



**en el tintero**

*into the inkwell*

*dans l'encrier*

Hay que desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede.

Sólo a través de esas disipaciones del humorismo se entreabre una raja en la bóveda del cielo que deja transparentar el piélago inmenso del vacío, que se sonríe por la hendidura.

El humorismo no es más, muchas veces, que una evolución, que una cosa dicha dando al mundo por desengañado de sus etiquetas y prejuicios.

La comprensión elevada del humorismo que acepta que las cosas puedan ser de otra manera y no ser lo que es y ser lo que no es. Él acepta que en la relatividad del mundo es posible lo contrario aunque eso sea improbable por el razonamiento.

No se propone el humorismo corregir o enseñar, pues tiene ese dejo de amargura del que cree que todo es un poco inútil.

Casi no se trata de un género literario, sino de un género de vida, o mejor dicho, de una actitud frente a la vida.

El humorismo ha de tener una nobleza improvisadora de poeta. ¡Qué feo es ese humorismo sistemático de sota, caballo y rey, sin la feracidad sentida del artista!. La tremulancia que necesita el humorismo no se encuentra jamás en esos humoristas de ajedrez, verdaderos simuladores del humor, que realizan su papel como actores repetidos del humorismo.

Hay cosas que encuentran perfectamente serias el humorista y que acaricia como tales, pero sin considerar esa seriedad más que como actitud momentánea que tiene que rematar un acto de humor, un resumen jocosos o arbitrario, algo que pruebe que todo eso tan serio y tan emocionante puede tener un desmentís completo, en última concomitancia con lo vacío y con lo incoordinable.

El humor muestra el doble de toda cosa, la grotesca sombra de los seres con tricorno y lo serio de las sombras grotescas.

El humor hace pariente de la mentira a la verdad y a la verdad de la mentira. El humor parece que va a excitar a la risa, y después aduerme en lo sentimental. Presenta a su héroe como un dislocado y acaba por conmoverse con él y hacer cierta y profunda su tragedia, al parecer, grotesca.





**o en un vaso**

*or the glass*

*ou le verre*

El humor, por ser tan extenso de significado, no puede ser considerado como un tropo literario, pues debe ser función vital de las obras de arte más variadas, sentido profundo de toda obra de arte.

El humor es ver por dónde cojea todo, por dónde es efímero y convencional, de qué manera cae en la nada antes de caer, de qué modo está ligado con lo absurdo aunque no lo crea, cómo puede ser otra cosa o ser de otra manera, aunque esté muy pagado de como es.

El humor abaja las alcurnias y hace soportable el hecho de la autoridad.

Solo se puede soportar el tinglado de lo social gracias al humor, que desface idealmente lo que es irritante que esté tan hecho, tan uniformado, tan en estrados de entronización.

El humor es que rezonguen las palabras con un deje de más enteradas de lo que parecen y como dando a entender que puede estar la verdad en todo lo contrario de lo que dicen o en la paradoja que proclaman.

El humorismo tiene que tener genialidad y estar aquilatado, equilibrado y sopesado como nada. Lo serio es una simpleza a la que le falta el revés, el darse cuenta, el volver, el contraste con todo lo que es alegre y disparatado en el mundo.

El humorismo es una situación sui generis y superior para juzgar la vida que pasa, para desarmar lo alevoso. Es el intermedio entre el enloquecer de locura o el mediocrizarse de cordura.

En el humor se mezcla todo lo inconcluso, lo que sólo puede lanzarse como hipótesis o en vía de ensayo, y todo con una última duda sonriente, con un último horror a que pueda ser o pueda no ser unida a la visible indiferencia de que sea o no sea.

El humorista es el gran químico de disolvencias, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y al decir antisocial antipolítico.

Pero él se debe a sus impasibles mixturaciones, a mezclar lo que repugna con el sentimiento de repugnancia, pues de esa mescolanza resultan sus mejores composiciones.



**de agua**

*of water*

*d'eau*

El humorismo es lo más limpio de intenciones, de efectismos y trucos. Lo que parece en él truco, es, por el contrario, la puesta en claro de los trucos que antes se quedaban escondidos y sin delación, y que por eso eran más responsables y graves. Lo que se muestra a las claras y por delante, no engaña a nadie.

El humorismo sobre la necesidad de apelar al juego de distribuciones y contrastes que es toda obra literaria, aclara precisamente lo que de verdadero hay alrededor de ese juego, el anhelo, el descontento y el vacío que hay en la vida, la limpia desesperación de reír, que es en lo que más vida adquiere la inteligencia desengañada, es decir, sin engaños, en el máximo de su refocilamiento.

En el humorismo se falta a esa ley escolar que prohíbe sumar cosas heterogéneas, y de esa rebeldía saca su mayor provecho.

Vive de poner en espectáculo lo menos espectacular, y consigue con sus dislates una nueva movimentación de la vida, una particular aceleración de su ritmo, un salirse de sí por montañas rusas que dirigen a mundos lunares y como marginales del mundo.

En el humorismo está la fraternidad de todas las cosas, y los absurdos que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizan al fin, tienen una especie de vida sobrenatural.

El humorismo no es cinismo. Cuando el alma más blanda y en confianza está, cuando el alma se dice: "Voy a oír, por fin, el comentario que merece el mundo", es cuando más humorista se siente.

Él ha de sostener la escena, ha de reconocer lo patético en medio de ella y que resulte rezo de la vida lo que se va diciendo. Lo que tiene es que, en medio de lo que declara, da un salto y se pone fuera, del otro lado del patetismo, reconociendo su trampa estrecha.

Más que un género literario es una manera de comportarse, es una obligación de alta mar en los siglos, es una condición de superioridad.

Que los pastores que tienen la obligación perentoria de conducir los ganados por las cañadas, aprovechen los viejos motivos. El humorismo no es un incentivo para pastores, sino para tipos señeros, que hablan a lo que se ha evadido del pastoreo, que preconizan otras épocas, que no tienen el papel de mezclarse a las luchas del momento, a las consignas perentorias de los comicios, al mercado del día.



**Y entonces**

*And then*

*Et puis*

No hay que creer que el hombre creado por el humorista es un hombre ficticio, creación abstracta del intelectual frente al hombre real, que es creación del novelista.

Lo ficticio del personaje del humorista va circunscrito al hombre real, y lo que hace es sobrepasarle, llevarle a más, corrigiendo su garrulería y su tozudez.

Gracias al humorismo se salvan los temas y se hacen perdonar su calidad de obsesión, su siempre simple intriga, sus usadas pasiones.

En este momento de transición, en que se ve lo que va a desaparecer ya de algún modo como desaparecido, y no se ve aún lo que aparecerá de nuevo en toda su rotundidad, el humorismo es puente ideal.

Convencido el artista de que toda pasión tiene un valor temporal, procura remontar esa decadencia temporaria, que llevaría en sí el apasionarse, y se salva de ese modo más que se salvaría si se encerrase en su oscura obsesión.

Gracias al humorismo, el artista evita el creer resolver problemas que son insolubles y que tal vez ni problemas son, sino la vida mal planteada, defectos de la vida confinada en pequeños círculos. Gracias a ese recurso de elevación se pone en extremos de luz el margen en que estará el porvenir con respecto a muchas cosas y deja abierto el círculo en vez de cerrarlo de esa manera que ha vuelto insoportable muchas obras literarias por atosigación de su seriedad y de su calidad de género cerrado.

Es fácil hacer sospechoso al escritor al señalarle como humorista, como las formas de una avanzada política se logran hacer suspectas sólo con denunciar su nombre titular.

Pero nosotros hablamos, o debemos hablar, más allá de los medios alevosos de la oposición fácil, y en ese terreno el humorista es un propugnador de nuevas libertades, el primer heraldo de nuevas revanchas, de nuevos géneros desenlazados, en mayor libertad de acción.

Toda obra tiene que estar ya descalabrada por el humor, con sospechas de humorística; y si no, está herida de muerte, de inercia, de disolución cancerosa.

Todo lo que no tenga humorismo se convierte en un cuento de miedo que no mete miedo a nadie.



**con gran lentitud**

*very slowly*

*très lentement*



Aún se defienden viejos géneros que no tienen humor, porque hay una convivencia literaria entre retardados y críticos; pero el lector, que hasta a veces agota los libros alabados, se divorcia, cada vez más, de la literatura por desengaño de su monotonía, de su autoinspección, llena de vanos conflictos sentimentales.

Los más grandes escritores son los humoristas; y téngase por los más grandes escritores, no los que se reputan por tales, sino los que son leídos, los que vibran en el presente, los que pueden vivir la inquietud de nuestros días, los que no están en los museos con sus grandes esqueletos, admirados por un público de los domingos, aquellos ante quien no se dice sólo: "¡Oh sí!", sino que se les puede alternar con todo lo moderno.

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.

Toda literatura en que no haya humorismo tendrá un defecto de tiesura, un defecto declamatorio que la hará no curada y sólo cuadro episódico del escenario del mundo, monstruosidad en una sola dirección, aislación de un crimen sobre el conjunto del vivir.

Si no se hace abstracción de un motivo y no se obliga, por disciplina antinatural, a que todos hagan esa abstracción, ese motivo caerá sobre el mar vital del humorismo, y al entrar en el conjunto del mundo tendrá fondo humorístico.

En este momento de desobediencia radical para las abstracciones literarias, todo se reintegra a su fondo humorístico, y por eso se descompone el arte y la literatura de escuela y se habla de crisis, cuando sólo es la disolución del arte concebido en grandes pedruscos.

El humor entra en las cosas por el lado de que no existen, y que es el que las revela más.

Lo que de mastodóntico y aplastado tiene el mundo, sólo lo compensa la mirada humorística. Todo es montaña para el hombre si el hombre no es humorista.



**para no caer tampoco**

*so as not to fall*

*pour ne pas tomber non plus*

Frente al humorismo, que debe ser una maravilla de dosificación –y en eso entra el estro poético del humorista y su verdadera vocación–, está el amarguismo.

El humorista debe cuidar, por eso, de que ni lo cómico ni lo amargo dominen su creación, y una bondad ingénita debe presidir la mezcla. Al humorista ha debido conmovérle lo que ha escrito, aunque a los otros les haga reír o les anonade con su burla.

El amarguismo hace doloroso el humorismo y antipático, y es obra del mal genio, en vez de ser obra del mejor genio: un genio tan bueno, que debe ser algún modo desgraciado.

Hay que rechazar toda forma del amarguismo y denunciarlo como tal, pues se disfraza de humorismo en sus réplicas, en su desagradabilidad, en su fondo aguafiestas.

En el humorista se mezclan el excéntrico, el payaso y el hombre triste, que los contempla a los dos.

Es la tragicomedia sin crimen ni sangre, con baile de cosas, seres y hechos en medio de su acción.

La mejor pintura que se ha hecho del humorista, es la que le representa en pos de remedio a su hipocondría, pidiendo consejo para curar su melancolía a médicos, a sabios y a amigos; hasta que tropieza con uno que le recomienda que vaya a ver al escritor hilarizante que está más en boga; y el pobre humorista responde;

- ¡Imposible, inútil!

- ¿Por qué?

- Porque soy yo.

Una objeción que se hace al humorismo es que no suele ostentarlo la mujer, que la mujer no es humorista.

No es objeción seria esa; porque es, que a la mujer se la ha acostumbrado demasiado a llorar, y el humorismo es una nueva fórmula para evaporar las lágrimas. Todavía se necesita algún tiempo para que aprenda a sonreír de lo que le hacía llorar.



**en una pluma en punta**

*into the pointed nib of a fountain pen either*

*sur un stylo plume*

Si la mujer no puede ser clown es porque su coquetería se opone a ello, pero no por una razón antihumorística. Ese impedimento de ser la que ha de agradar con sus gracias, mantenidas en un solo sentido de armonía, es lo que evita que entre en la gran experiencia de las contorsiones ultravertebradas.

No se puede mezclar a las disolvencias humorísticas, porque tiene una misión enquistada de cómica del amor.

Sólo una mujer muy excepcional puede comprender a los humoristas. La mujer nunca sabe cuándo habla el humorista y cuándo el hombre trágico.

La mujer llega a comprender lo cómico y lo dramático; pero lo que la irrita, lo que la descompone y saca de sus casillas es ese no saber cuándo es dramática una cosa ni cuándo es cómica, situación del humorismo que es el estado especial en que son vencidos los dos elementos y convertidos en una tercera complacencia, que no abusa de lo cómico ni de lo dramático, que sacrifica las ventajas de las dos situaciones.

La mujer que abusa de las escenas trágicas y que saca también mucho partido de las cómicas, se ve en una situación desinteresada del juicio que acaba con su coquetería dramática y su coquetería jocosas y se siente desacorde.

(Fin parte I)

*Revista de Occidente* nº LXXXIV (junio 1930)



**el orador**

*the speaker*

*L'orateur*

## 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). *BoletínRAMÓN* (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: Marenostrium.
- Archivo Vitores, Depósito 2A. Material especial, Filmoteca 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.
- 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.
- Balsebre, A. (2001). *Historia de la radio en España. Vol. I (1874-1939)*. Madrid: Cátedra.
- 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.
- Cabrerizo, F. (2004) "Manicomio. El extraño caso de Ramón a Cinelandia", en *BoletínRAMON* nº 9.





**tomando sus medidas**  
*taking his measurements*  
*en prenant ses précautions*

- Cánovas, J. (1935). Los inicios del cortometraje español. En Medina, P, González, L., Martín, J. (eds). *Historia del cortometraje español*. Madrid: UCM.
- 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.
- 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.
- Congreso español de cinematografía. (1928). *La Pantalla* (número especial)
- Costa Vila, J. (2019). *Un Hollywood soñado: sustrato cinéfilo y potencial visionario en "Cinelandia" de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: UCM. Tesis doctoral.
- Dennis, N. (2012). *Greguerías Onduladas*. Sevilla: Renacimiento.
- Dennis, N. (2002). "The Avant-Garde Oratory of Ramón Gómez de la Serna". En M.ª 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 Torre, G. (2005). "Crítica de Conferencias: Ramón y Morand", en *Boletín RAMÓN* n 10, p. 18
- Díaz Plaja, G. (1930). *Una cultura del cinema*. Barcelona: publicacions de La Revista
- 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.
- Fernández Romero, R. (2021). *Ramón Gómez de la Serna o el Mercader de Imágenes*. Madrid: carpenoquem.
- Fernández Cuenca, C. (1950). *Historia del cine. Vol II y V*. Madrid: Afrodiseo Aguado.



**concentrándose**

*concentrating*

*en se concentrant*

- Fernández Cuenca, C. (1945). "F. T. Marinetti y los primeros pasos del cine de vanguardia. Cine experimental", en *Cine Experimental* nº 02.
- 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.
- 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. (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. (1922). *El Incongruente*. Madrid: Calpe.
- Gómez de la Serna, R. (1923-1993). *Cinelandia*. Madrid: Santillana.
- 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. (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.
- Greco M. y Albert J. C. (2010). *Habla Ramón: entrevistas a Ramón Gómez de la Serna 1921-1962*. Madrid: Albert editor.
- 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.
- Huergo, H. (2020). *Ramón Gómez de la Serna. El deshauicio a la vista. Escritos sobre fotografía (1908-1954)*. Madrid: Casimiro libros.
- Klee. P. (1987). *Diarios*. Madrid: Alianza.



**coloca**

*places*

*place*

- 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.
- Llinas, F. (1989). *Directores de fotografía del cine español*. Madrid: Filmoteca Española.
- 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 Turoleses.
- Marchán Fiz, S. (2008). *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela.
- 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.
- Navarro Domínguez, E. (2003). *El intelectual adolescente Ramón Gómez de la Serna 1905-1912*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Número dedicado a Ramón Gómez de la Serna. (2013), en *Revista de Occidente*, nº 390
- OC. *Obras completas* [contiene ocho “espacios literarios”: *Prometeo, Ramonismo, Novelismo, Ensayos, Escritos autobiográficos, La Ciudad,*





**su mano**

*his hand*

*sa main*



- 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.
- Palacio, M. y Santos, P (eds.) (1995). *Historia General del Cine. Volumen VI. La Transición del Mudo al Sonoro*. Madrid: Cátedra.
- Peydró, G. G. (2019). *El cine sobre arte: de la dramatización de la pintura al cine-ensayo*. Madrid: Shangrila.
- Puyal, A. (2017). *Cine y renovación estética en la vanguardia española. Antología crítica (1920 1936)*. Madrid: Renacimiento.
- 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
- 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.
- Sarmiento, J. A. (2009). *Escrituras en libertad. Poesía experimental española e hispanoamericana del s. XX*. Madrid: Intituto Cervantes y AECL.
- Ventín Pereira, A. (1988). *Radiorramonismo. Antología y estudio de textos radiofónicos de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Universidad Complutense.
- Zlotescu, I. (2010). *Tres prólogos y siete preámbulos entorno a Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert editor.



sobre la mesa

*on the table*

*sur la table*















Alicia Grueso Hierro (1982), es doctora en Bellas Artes con una tesis sobre el cine de Ramón Gómez de la Serna (2021). Es autora del libro *F.M Vitores. El origen del cine sonoro en España* (2019) (con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid y Filmoteca Española). Simultanea la tarea investigadora con la faceta artística desde las universidades de Castilla La-Mancha y Politécnica de València. Actualmente es profesora en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM).



Visualización de la película *R*. Incluye materiales no editados en la versión final y el cortometraje *El Orador* subtulado en inglés y francés.

Ejemplar nº

/

*El Orador* (1928) de Ramón Gómez de la Serna.

Folioscopio: proyecto y edición crítica de Alicia Grueso Hierro.

Este trabajo se ha realizado en el marco del programa de recualificación del sistema universitario español –Ministerio de Universidades– financiado por la Unión Europea-NextGeneration EU. Gracias al contrato postdoctoral Margarita Salas de la Universitat Politècnica de València, UPV.



Financiado por la Unión Europea  
NextGenerationEU



GOBIERNO  
DE ESPAÑA



Plan de Recuperación,  
Transformación  
y Resiliencia

@ Alicia Grueso Hierro

@ Fílmoteca Española

Editan: Ayuntamiento de Madrid, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid (MAC) y Sorbonne Université - IUF.

Diseño: Leona

Fotogramas: Fílmoteca Española

Imprime: Artes Gráficas Palermo

ISBN: 978-84-7812-841-9

Depósito Legal: M-24071-2022

Este libro ha obtenido financiación del Institut Universitaire de France (IUF), gracias a la intervención de Laurie-Anne Laget (Université Paris Sorbonne).



institut  
universitaire  
de France



Financiado con la Ayuda para potenciar la investigación postdoctoral de la Universitat Politècnica de València (PAID-PD-22). (BOUPV 14, marzo 2008 y BOUPV 119, octubre 2018).  
algrhie@doctor.upv.es



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



MADRID







El único film del escritor Ramón Gómez de la Serna, *El Orador*, grabado en 1928, es un corto de cuatro minutos que nos ha llegado fracturado, incompleto. Pese al metraje perdido, el discurso es una constatación perfecta de su idea estética y vital. La meta-crítica y el humor más inteligente laten detrás de cada fotograma en blanco y negro. Grabado en la temprana fecha de 1928 por la Hispano de Forest Fonofilms S.A. a cargo del productor Feliciano Vitores, *El Orador* es un testimonio excepcional de la vida literaria madrileña de los años veinte y de la singularidad de las conferencias ramonianas.

En este “libro mudo” creado para la ocasión, nos falta la voz del autor, por eso hemos transcrito sus palabras originales a dos idiomas, francés e inglés, mostrando mediante QR la posibilidad de verlo subtítuloado en los medios.

Este libro publica parte de la tesis doctoral de la autora (descarga libre en la web Riunet de la UPV) en donde se propone un estudio de la película de Ramón atendiendo su momento histórico y observando elementos contextuales e intradiscursivos que ayudan a entender más hechos, causas y por qué de esta pequeña película de arte y ensayo.