

DE EINSTEIN A GÓMEZ DE LA SERNA La Teoría de la Relatividad y el secreto del arte moderno

Azucena López Cobo

*Centre de Recherche sur L'Espagne Contemporaine (CREC)
(Université Nouvelle Sorbonne, Paris III). azucena@gmail.coms*

ABSTRACT: *Albert Einstein's visit to Spain in 1923 was a major scientific, social and mass media event. Apart from the major impact of his conferences for the Spanish scientific community, the theory of relativity had a relevant influence in Spanish avant-garde narrative. The philosophical interpretation of Einstein's relativity by Henri Bergson and José Ortega y Gasset had its echoes in Spanish prose through Ramón Gómez de la Serna, and favoured a change in aesthetic that had timidly began few years before. This work examines the underlying role of Einstein's relativity on Gómez de la Serna's work *El novelista* (1923), and the implications of the concept of relativity on the development of the Spanish modern narrative at the onset of 20th century.*

KEY WORDS: *Theory of Relativity, Spanish modern narrative, new art, avant-garde prose, arte perspective, fragmented reality, superposition, co-artist reader.*

EINSTEIN EN ESPAÑA

La visita de Albert Einstein a España en los últimos días del invierno de 1923 fue un acontecimiento científico, pero también mediático y social como se desprende de la gran difusión en prensa que sus actividades diarias tuvieron y que le llevó a dar conferencias en Barcelona, Madrid y Zaragoza¹. En la capital Einstein conoció a la intelectualidad madrileña, buena parte de ella vinculada a la Junta para Ampliación de Estudios, en uno de cuyos centros educativos, la Residencia de Estudiantes, leería el día 9 de marzo su conferencia "Resumen de las teorías de relatividad". Unos días antes, el 4 de marzo, los marqueses de Villavieja ofrecieron un té en su honor. Al acto acudió una selecta representación de las ciencias y las artes españolas del momento: el doctor Gregorio Marañón, los científicos Julio Rey Pastor, Blas Cabrera, José Rodríguez Carracido y Joaquín Salvatella, el presidente de la JAE Manuel Bartolomé Cossío; los directores de la Residencia de Estudiantes Alberto Jiménez Fraud (grupo de universitarios) y María de Maeztu (grupo de señoritas); los doctores Felipe Jimé-

ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura
CLXXXIII 728 noviembre-diciembre [2007] 911-921 ISSN: 0210-1963

RESUMEN: La visita de Albert Einstein a España a comienzos de 1923 fue un acontecimiento científico, social y mediático. Además de la indudable repercusión que entre los físicos y la ciencia en general tuvieron sus conferencias, la Teoría de la Relatividad también influyó en la expansión que el perspectivismo tuvo en la narrativa española de vanguardia. La relatividad, reinterpretada filosóficamente por Henri Bergson y José Ortega y Gasset, llegó a la prosa a través de Gómez de la Serna y forzó un cambio estético que venía gestándose algunos años atrás. Este trabajo resume cómo las teorías de Einstein estuvieron presentes en la confección de la obra de Gómez de la Serna, *El novelista* (1923), y lo que esas novedades supusieron en el avance hacia la modernidad de la prosa española de comienzos del siglo XX.

PALABRAS CLAVE: Teoría de la Relatividad, narrativa moderna, arte nuevo, prosa de vanguardia, perspectivismo, realidad fragmentada, superposición de objetos, lector cocreador.

nez de Asúa y Gustavo Pittaluga Fattorini; el psiquiatra Gonzalo Rodríguez Labora; el paleontólogo y catedrático de Historia Primitiva en la Universidad Central Hugo Obermaier; el arquitecto de la hacienda pública Antonio Ferreras; los artistas José Moreno Carbonero (miembro de la Academia de San Fernando de Madrid), el director del Real Conservatorio Superior de Madrid, Antonio Fernández Bordas y el pintor vasco de la escuela de París, Juan de Echevarría; además del filósofo José Ortega y Gasset y su discípulo Manuel García Morente; los escritores José María Salavarría, Ramiro de Maeztu, Ramón Gómez de la Serna; el periodista santanderino Rodríguez R. de la Escalera; el director del periódico *La Época* Alfredo Escobar y Ramírez (marqués de Valdeiglesias) y el escritor y crítico Antonio Marichalar (marqués de Montesa), entre los más destacados. De todos ellos conviene resaltar dos para el tema que nos ocupa, el del filósofo José Ortega y Gasset y el del escritor Ramón Gómez de la Serna.

El interés del filósofo por Einstein está presente ya a mediados de los años diez cuando durante las conferencias

que pronuncia en Buenos Aires (Ortega y Gasset, 2007a, 575-666) deja constancia de la trascendencia filosófica que suponen las teorías del físico al considerar el tiempo y el espacio como conceptos no absolutos, lo que –anuncia– repercutirá directamente en el modo de pensarse a sí mismo el ser humano y, por tanto, en el modo de pensar la humanidad y su historia:

La historia es un largo panorama de brazos que empeñan cada cual su verdad, y la verdad del uno lucha con la verdad del otro. Es un hecho que los hombres han sostenido y sostienen como verdades las proposiciones más antitéticas. Procuremos nosotros que no ocurra lo propio con nuestra verdad. [...] Llegan los siglos a la carrera trayendo cada cual su nuevo afán y su nueva verdad, pero a la vez el dardo que ha de rendirla clavado en su flanco. Y hemos aprendido a trasladarnos a cada una de esas almas de época y a ver el mundo con sus ojos y hallar la justificación y sentido a su ideal. De suerte que de un lado sabemos ya que el hombre vive sometido a la relatividad del tiempo y de otro hallamos justificada esta su limitación. ¿No ocurre lo mismo con nosotros? (Ortega y Gasset, 2007a, 607).

En 1920 Ortega asesora a Calpe que se lanza al mercado editorial con el trabajo de Erwin Freunlich, *Los fundamentos de la teoría de la gravitación de Einstein* y dos años más tarde, en calidad de director de la colección "Biblioteca de ideas del siglo XX", Ortega dará al público español *La teoría de la relatividad de Einstein* de Max Born, con un prólogo suyo en el que augura el comienzo de una nueva época para la ciencia y para la historia: "La teoría de la relatividad [...] lleva un germen, no sólo una nueva técnica, sino una nueva moral y una nueva política" (Ortega y Gasset, 2004a, 1922); profecía que había lanzado ante el físico alemán en la Residencia de Estudiantes:

Nada influye tan decisivamente en la historia como la imagen que el hombre tenga de su contorno, del universo. Por eso, la física de Copérnico, Galileo y Newton fue como el molde en que se forjó la vida moderna. A tal idea sobre el cosmos corresponde, irremisiblemente, tales ideales éticos, políticos y artísticos. En este sentido no es aventurado predecir que la física de Einstein contiene en germen la integridad de una nueva cultura (Ortega y Gasset, 2007b, 800).

Una nueva cultura –una nueva ciencia y un nuevo arte– que permitirá al científico y al artista dejar atrás una

visión excesivamente positivista del mundo para abordar el objeto de interés (científico y artístico) desde diversas perspectivas. Se entiende de este modo la sentencia con que Ortega abre su prólogo al libro de Born, "La teoría de la relatividad es, entre las nuevas ideas, la que ha ingresado con más estruendo en la atención del gran público" (Ortega y Gasset, 2004a, 1922).

Las artes plásticas recibieron con sumo grado las nuevas teorías físicas que ya habían empezado a aplicar en sus producciones. El cubismo, por ejemplo, había despuntado en paralelo a los estudios del alemán. En literatura la cosa resultó más lenta. Independientemente de si hubo o no un movimiento de vanguardia que pudiéramos llamar cubista, lo cierto es que el perspectivismo –empleado por todos los escritores occidentales en mayor o menor medida desde el nacimiento de las vanguardias históricas– llegó también a España. Uno de los primeros en utilizarlo fue el siempre alerta a los signos de la modernidad, Ramón Gómez de la Serna. El inventor de la greguería apostó desde comienzos de siglo, aunque sin los extremismos de otras tendencias (futurismo, ultraísmo, creacionismo, etc.), por una renovación estética que tuviera en cuenta las tendencias que despuntaban en Europa, sin que por ello hubiera que hacer tabla rasa con la tradición. Sin llegar a ser vanguardista, abanderó en lo que a la narrativa en español se refiere, la llegada a España de la modernidad.

En este sentido, Gómez de la Serna estuvo atento a todo cuanto pasaba en las artes y las ciencias del momento. Colaboró con Ortega y Gasset en el diseño de la *Revista de Occidente* que no por azar fundó unos meses después de la visita del físico. Asistió a la conferencia ofrecida por Einstein en la Residencia de Estudiantes (de la que escribió una crónica en el periódico *El Sol* de 10 de marzo) e incluso llegó a conocerlo personalmente durante la recepción que ofrecieron los marqueses de Villavieja (Anónimo, 1923). Pero, aparte del interés que las teorías de Einstein iban a tener en la estética de la narrativa moderna abanderada por Gómez de la Serna, de la que se hablará a continuación, no parece que éste se interesara más a fondo ni más en extenso por sus estudios o, al menos, no del mismo modo que lo hizo y lo seguiría haciendo Ortega para quien la ciencia resultaba

... una profunda meditación sobre el sentido del conocimiento, pues a la postre Ortega, como todo gran filósofo,

buscaba una explicación del mundo y ésta era imposible sin aportar los conocimientos de las ciencias exactas (Zamora Bonilla, 2005)².

Entre 1922 y 1924 Ramón Gómez de la Serna vivió en el número 4 de la calle Velázquez, en un torreón atiborrado de pequeños y grandes objetos adquiridos durante años en el Rastro y esparcidos sin orden aparente hasta recubrir paredes y techos. Esto fue blanco de bromas y comentarios de muchos artistas e intelectuales que llegaban hasta allí. Sólo una persona pareció trascender el abigarramiento de aquel espacio y vislumbrar el sentido último de su obsesión, como se desprende de las palabras del mismo Gómez de la Serna en la entrevista que concedió a Antonio Obregón pocos días antes de abandonarlo:

Don José Ortega y Gasset ha subido varias veces a mi torreón. Allí confesaba él que fue donde vio claro el secreto del arte moderno [...]. Ascendía con bellas damas y con hombres inteligentes [...]. Mi alegría mayor fue verle comprender la hilaridad de todo aquello, lo que yo había querido que se desprendiese de su conjunto (Obregón, 1980, 40-41).

A lo largo de las siguientes páginas trataré de desvelar lo que esconde este *secreto* cuyo *quid* podemos encontrar en tres preguntas cuya respuesta constituye la base de la narrativa moderna: ¿Cómo abordar una realidad que se presenta inabarcable?, ¿cómo incorporarla a la novela sin ser realista?, ¿cómo transmitir ese abordaje al lector?

LA RELATIVIDAD COMO INSTRUMENTO DE FRAGMENTACIÓN

La realidad se presenta para el hombre moderno –y más específicamente para el artista– como un conjunto de datos inabarcables tanto en el modo de aproximarse a ellos como en el darle una posible interpretación. La única vía que parece abierta es la aproximación fragmentada y heterogénea del presente, que permite entrever una cierta comprensión del mundo.

A medida que Einstein fue dando a conocer los resultados de sus estudios, el perspectivismo fue penetrando en las diversas esferas de la vida humana como había pronosticado Ortega al anunciar que la Teoría de la Relatividad era el

germen de una nueva cultura (1916), y que había entrado a formar parte de la cotidianeidad del gran público (1922).

Pero el modo en que Gómez de la Serna, y a partir de él la narrativa de vanguardia en España, aplicará los hallazgos de Einstein sobre la constatación de que la medición del tiempo y del espacio es subjetiva, tendrá como intermedio a Henri Bergson y su interpretación filosófica, según la cual la conciencia del hombre tiñe toda percepción de realidad o lo que es lo mismo, que ninguna realidad es posible si no hay una conciencia de existencia (Bergson, 1923)³.

Bergson publica su *Durée et simultanéité* en 1922 y un año más tarde Gómez de la Serna escribe y publica *El novelista*, una narración que incorporará fragmentos de la *Teoría de la Relatividad* adaptados a las necesidades de su protagonista Andrés Castilla y modificados por la conciencia de la percepción de la realidad. A riesgo de excederme en la longitud de las citas, pero debido al interés que despiertan, propongo la comparación de estos fragmentos. Tomaré para ello la traducción que Fernando Lorente de No hizo de las teorías físicas⁴:

Si en un punto A del espacio hay un reloj, un observador ubicado en A puede determinar los valores de tiempo de los eventos que ocurren en la inmediata vecindad de A determinando la posición de las agujas del reloj que es simultánea con cada evento. Si en el punto B del espacio hay otro reloj, similar en todos los aspectos al reloj ubicado en A, resulta posible, para un observador ubicado en B, determinar los valores de tiempo de los eventos que ocurren en la inmediata vecindad de B.

Pero no es posible, sin hacer suposiciones adicionales, comparar con respecto a tiempo, un evento de A con un evento de B. Hasta ahora sólo hemos definido un tiempo de A y un tiempo de B. No hemos definido un tiempo en común para A y B, puesto que esto último no puede ser hecho excepto que establezcamos por definición que el tiempo que tarda la luz en recorrer el camino de A hasta B, es el mismo que tarda en recorrer el camino de B hasta A.

De esta forma, con la ayuda de un experimento imaginario hemos podido establecer qué es lo que se entiende por relojes estacionarios sincronizados ubicados en diferentes lugares y hemos obtenido evidentemente, una definición de "simultáneo" o "sincrónico" y de "tiempo". El "tiempo" de un evento es aquel que es dado simultáneamente con el evento

por un reloj ubicado en el lugar del evento. Este reloj debe ser sincrónico con un determinado reloj estacionario.

Es esencial que el tiempo esté definido por medio de relojes estacionarios en el sistema estacionario. El tiempo así definido resulta apropiado para el sistema estacionario y lo llamaremos "El tiempo en el sistema estacionario" (Einstein, 1923).

Compárese este texto con el fragmento de Gómez de la Serna de *El novelista*:

El novelista Andrés Castilla oía en su despacho el reloj de pared y el reloj de bolsillo, que acostumbraba a poner sobre la mesa, porque el otro quedaba demasiado en la penumbra para ver la hora tantas veces y tan rápidamente como lo requería su paciencia.

"¿Es que pueden ser los dos tiempos el mismo?", se paró a pensar el novelista.

Se diría, realmente, que el tiempo del reloj grande de pared era más pausado, más pesado, más lento, un tiempo que no envejecería nunca demasiado, mientras el reloj rápido, con mordisconería de ratón para el tiempo, con goteo instante más que instantáneo, le envejecería pronto.

"No es la misma clase de tiempo el del uno y el del otro", concluyó el novelista [...]. Realmente escribo menos cuartillas en el tiempo que señala este reloj de bolsillo, que en el que señala el otro... Sólo que del otro me olvido, y eso hace que me emperese; y con este delante, corro, me precipito, veo que hace un rato eran dos horas más temprano que ahora", acabó por dictaminar, dentro de sí, el novelista (Gómez de la Serna, 1997, 209).

El "tiempo estacionario" y el "tiempo del evento" a los que hace referencia Einstein encuentran su correlato en el "reloj de pared" y el "reloj de bolsillo" de Gómez de la Serna y en el análisis que hace Bergson acerca del instante y la duración. Bergson establece la diferencia entre el tiempo sometido a la percepción consciente –la duración interna– y el instante o el tiempo definido a partir de dos sucesos externos al individuo que acontecen simultáneamente. Dos sucesos externos producidos a la vez permiten establecer, como mucho, su simultaneidad de acto. Sólo a través de la conciencia es posible determinar el tiempo de duración de ese suceso. Los actos externos a la conciencia permiten percibir la posibilidad de la medición del tiempo, de la duración; pero sólo a través de la conciencia esa posibilidad se convierte en acto.

C'est donc la simultanéité entre deux instants de deux mouvements extérieurs à nous qui a fait que nous pouvons mesurer du temps; mais c'est la simultanéité de ces moments avec des moments piqués par eux le long de notre durée interne qui fait que cette mesure est une mesure de temps (Bergson, 1923, 71)⁵.

De modo que para Bergson lo que ocurre en la realidad exterior sólo se percibe en presente, pues sería imposible establecer un flujo continuo del tiempo –la duración– sin la intervención de la conciencia. El tiempo exterior es heterogéneo y aquello que no puede ser percibido no es presente (Bergson, 1999, 61-101), es pasado, y del pasado –como dice *El novelista*– me olvido.

Pero los correlatos entre la obra de Einstein, la interpretación que de ella hace Bergson y *El novelista* de Gómez de la Serna no terminan aquí. Cuando Einstein se pregunta acerca de la identidad del tiempo entre dos objetos, el novelista se cuestiona si dos tiempos pueden ser el mismo. Cuando Einstein determina como necesaria la sincronía para ambos relojes, Gómez de la Serna mantiene el concepto a pesar de la duda que asalta al protagonista acerca de la diferente percepción de ese mismo tiempo: duda que, evidentemente, procede de Bergson. Así el "tiempo del evento" de Einstein lo llama Bergson la "simultanéité dans l'instant", un tiempo del que el novelista Andrés Castilla se olvida y de cuyo olvido procede el descuido, que aparece representado por el paso lento del tiempo exterior objetivo.

Por otro lado, el "tiempo estacionario" del físico se traduce en la "simultanéité de flux" del filósofo y el tiempo que obliga al novelista a correr y a precipitarse, ese tiempo que le permite darse cuenta de su existencia, es decir, el tiempo de la vida, el tiempo de la conciencia, el tiempo subjetivo de la percepción humana. Ambos tiempos, el instante exterior y la duración interna, se manifiestan paralelos en la objetividad de su transcurrir, pero no en la percepción del que los vive. A esto llama Bergson la relatividad:

... nous montrerons sans doute que les indications de deux horloges H et H' éloignées l'une de l'autre, réglées l'une sur l'autre et marquant la même heure, sont ou ne sont pas simultanées selon le point de vue (Bergson, 1923, 71)⁶.

Como se ve, este perspectivismo lo adaptó interesadamente Gómez de la Serna contando a partir de las aportaciones

del físico alemán con la intención de explicarse la realidad que, compleja e inabarcable, sólo podía ser abordada desde la subjetividad de la fragmentación. Se trata del mismo perspectivismo que, llevado a extremos de microscopía y macroscopía, permitirá a Ortega y Gasset equiparar la técnica narrativa de Gómez de la Serna con la de los mejores novelistas europeos en un intento por superar el realismo narrativo de la centuria anterior:

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.

Ramón puede componer todo un libro sobre los senos –alguien le ha llamado “nuevo Colón que navega hacia hemisferios”– o sobre el circo, o sobre el alba, o sobre el Rastro o la Puerta del Sol. El procedimiento consiste sencillamente en hacer protagonistas del drama vital los barrios bajos de la atención, lo que de ordinario desatendemos. Giraudoux, Morand, etcétera, son, en varia modulación, gentes del mismo equipo lírico (Ortega y Gasset, 2004d, 866).

La pluralidad del foco desde el que se contempla la realidad otorga a cada objeto del universo creado –sea cosa o ser vivo– una cualidad, un valor que no puede ser sustituido por otro.

Pero las cosas y los objetos no son importantes por sí en último término, sino porque todo el universo es superposición de cosas. Lo que en realidad maravilla al hombre es ver las cosas superpuestas (Gómez de la Serna, 1934, 197).

Ante esta maravilla, Gómez de la Serna se planteará la siguiente pregunta, ¿cómo incluir la realidad, ahora ya fragmentada y abordable, en la obra narrativa?

LA SUPERPOSICIÓN COMO PROCESO NARRATOLÓGICO

En *Cincuenta años de literatura*, su editor Guillermo de Torre asegura que el universo de los objetos de Gómez de la Serna se inicia en *El Rastro* (1914) en el que “Ramón encuentra su mundo propio: universo caótico de objetos e imágenes, osario de abortos, finales y naufragios” (Gómez de la Serna, 1955 y Torre, 1980, 18-19). El propio Gómez de la Serna había confesado que el “Rastro ha sido mi

proveedor durante muchos años. Todavía traeré objetos aquí donde no caben más. Yo acostumbro a meter la casa en los objetos y no los objetos en la casa” (Obregón, 1980, 40-41).

Resulta difícil determinar en qué momento Gómez de la Serna percibe la conexión entre la necesidad de fragmentar la realidad para abordarla y el objeto como resultado o fragmento de esa realidad. El objeto en este sentido se le aparecería como un símbolo de realidad que puede manipular y trabajar a su antojo. Pero para que este material pueda ser moldeado, primero debe someterlo a la igualación de sus cualidades. Necesita eliminar el carácter funcional con que cada objeto fue creado para, una vez al desnudo su valor intrínseco, el que confiere su mera existencia, ajustarlo a las necesidades de su universo creativo⁷. Aunque la acumulación de objetos en arte se respiraba con el aire de la época (recuérdese sin ir más lejos los bodegones cubistas), Gómez de la Serna fue quien mejor dio cabida al concepto de bazar en el texto, algo que le permitió dar rienda suelta –en su literatura y en su vida– a un acaparamiento que venía obsesionándole desde años atrás:

Ya no podía ser la academia ni el museo. Pero –se cayó en la cuenta– podía ser el bazar. El bazar, el tenderete, la barraca, sin desdeñar, ni mucho menos, el puesto de feria, con su sacamuelas de gorro encarnado y campanilla estridente (Espina, 1980, 68-69).

Gómez de la Serna encuentra en el Rastro objetos que se han despojado de la función para la que fueron creados y, libres del valor conferido por el mundo material, dan salida a una existencia que pasa inadvertida al hombre ordinario y que es anterior a su existencia funcional. Sólo alguien como él, atento a la cosa por su mera presencia, es capaz de retribuirle su valor original que no es otro que su cualidad básica, su existencia. Este procedimiento de igualar a los objetos por el valor de su cualidad básica y no por su funcionalidad podría llamarse democratización de los objetos y podría considerarse como el paso siguiente a la fragmentación de la realidad y el previo a la presentación de esta realidad ante el lector, hecha ya la narración.

Dispone por tanto de un material carente de funcionalidad que va a constituir la materia base para sus creaciones literarias. Se le presenta ahora un nuevo problema, ¿qué

orden narrativo dar a este caos de objetos?, ¿cómo transformar los objetos en palabras y ordenarlas sin que pierdan la simultaneidad con que se presentan en la realidad del Rastro?

Según el análisis histórico que Leo Spitzer realizó para encontrar los antecedentes de la técnica de la enumeración caótica en la poesía de Pedro Salinas, la acumulación de términos afines en un mismo texto ha estado presente en la historia de la literatura desde el Génesis. Actualizada por Walt Whitman, llegó a los autores franceses del siglo XIX y de allí por mano de Rubén Darío, a la literatura escrita en castellano a comienzos del XX:

Parece, en efecto, que es a Whitman a quien debemos estos catálogos del mundo moderno, deshecho en una polvareda de cosas heterogéneas, que se integran, no obstante, en su visión grandiosa y majestuosa del Todo-Uno. Ni Rilke, ni Werfel, ni Claudel conocen el vigoroso asíndeton de Whitman (y, en grado algo menor, Rubén Darío) que acerca violentamente unas a otras las cosas más dispares, lo más exótico y lo más familiar, lo gigantesco y lo minúsculo, la naturaleza y los productos de la civilización humana, como un niño que estuviera hojeando el catálogo de una gran tienda y anotando en desorden los artículos que el azar pusiera bajo su vista; pero un niño, que, siendo además sabio y poeta, extrajera poesía y pensamiento de una lista de áridas palabras; un niño genial, con el genio verbal de un Víctor Hugo (Spitzer, 1955, 307-308)⁸.

Esa descripción de "niño genial" que tan bien se ajusta a Gómez de la Serna parece no ser tenida en cuenta por Spitzer y al obviarle le niega, para este procedimiento, el precedente inmediato en la poesía del 27. Pero poco importa esto, ahora. Lo destacable es que Gómez de la Serna está inserto en la tradición del empleo de la técnica enumerativa –concedemos que aunando con menor violencia que Whitman y Darío "las cosas más dispares..."– y que esta técnica tuvo en él un fin muy preciso que Auerbach ha anotado como característica de la novela francesa del siglo XIX y que no es otro que "una democracia exclusivamente humana, a la cual corresponde, en el dominio de los procedimientos literarios, la mezcla de estilos, condenada por el clasicismo" (Auerbach, 1950).

Así pues, la enumeración caótica de los objetos, el tratamiento democrático que éstos reciben en el proceso na-

rrativo y el difuminado de fronteras entre géneros son tres aspectos de la novela de Gómez de la Serna que cumplen un doble objetivo: por un lado, se vale de ellos para ofrecer la realidad fragmentada y heterogénea en la que vive el hombre moderno y, por otro, tiende un puente al lector para que se incorpore activamente al hecho artístico, al acto de la narración. De este modo se posiciona y abre vías de solución que permitan frenar el paso del tiempo de "nuestro devenir como seres mortales"⁹.

EL LECTOR COMO INSTRUMENTO ORDENADOR

Superados los dos primeros obstáculos sobre cómo abordar la realidad y cómo incorporarla a la narración, a Gómez de la Serna se le plantea un tercer problema que es la manera en que su proceso narrativo va a llegar al lector. La respuesta parece sencilla si se tiene en cuenta la premisa: la realidad es inabordable para el autor, el autor encuentra una puerta franqueable, el autor es un hombre y el lector, como hombre que también es, deberá encontrar esa misma puerta; un camino que el autor le facilitará en la medida de lo posible pero sin llevarle por él de la mano como hacía la novela decimonónica.

Así pues, Gómez de la Serna exige para un tiempo nuevo y una novela nueva, un nuevo lector que esté a la altura de la renovación estética. Ya no le sirve el lector tradicional que espera recibir del autor los elementos que componen su universo narrativo y, por el camino trazado, seguir la historia hasta un final único. Para Gómez de la Serna, si la medición del tiempo y del espacio es subjetiva, la comprensión de la realidad y por tanto, su expresión en la obra de arte, son también subjetivas y requerirán de un punto de vista, de una perspectiva, de su propia ley de relatividad narratológica, de un universo narrativo que deja de ser absoluto.

Por eso requiere del lector que del mismo modo que él ha elegido algunos de entre los miles de objetos que encuentra en el Rastro porque en ellos detecta una existencia que le resultará útil para la confección de su universo literario, así también exige en el lector idéntica capacidad de selección y voluntad de crear su propio universo mientras lee. Por eso las obras de Gómez de la Serna son un abigarrado cúmulo de términos (objetos nivelados democráticamente)

que tratan de presentar la superposición de los elementos que componen la realidad aparentemente inabarcable, superposición ante la que según él, el hombre se maravilla. De este modo, el lector se siente en la obligación de seleccionar durante el proceso de lectura determinados elementos y no otros, elaborando su propio universo narrativo, cumpliendo su papel de cocreador.

Pero este sencillo proceso de selección pone en marcha en el lector el complejo engranaje de la creación que está limitada por el tiempo y por el espacio de esta lectura. De suerte que la obra dará lugar a tantas cocreaciones como lectores tenga, pues cada uno de ellos elaborará un universo literario adaptado en función de cada lectura.

Si los objetos en la obra de Gómez de la Serna han de presentarse de modo superpuesto, se entiende ahora mejor por qué requieren de una previa nivelación democrática. En su estudio, Spitzer llega a la misma conclusión respecto a la poesía moderna inglesa, alemana, francesa y española (en este caso referida sólo a la obra de Salinas):

"Un paso más y la democracia humana se verá rodeada por la democracia de las cosas. Las cosas se saldrán de su quicio, que parecía fijado de una vez por todas [...]. En la lírica de Whitman, la enumeración caótica es reflejo verbal de la civilización moderna, en que cosas y palabras han conquistado derechos 'democráticamente' externos, capaces de llevar al caos" (Spitzer, 1955, 343-344).

Ninguna palabra en una obra de Gómez de la Serna carece del valor significativo que le otorga su existencia. La cantidad de significación de cada una de ellas es *a priori* similar. El mismo peso semántico tiene una perdiz, su muñeca de cera o los cientos de diminutos cachivaches que, procedentes de su torreón, incorpora a la novela.

Mucho más tarde, Baudrillard establecerá una radical diferencia entre el coleccionista y el *amateur*, entre el objeto pasión y la pura acumulación. El deseo del coleccionista se sacia al incorporar a su propio universo cada uno de los elementos que componen un sistema dado. La cada vez mayor presencia de objetos en la vida del hombre moderno lleva al filósofo francés a concluir que los objetos combaten la frustración procedente de las cada vez menos satisfactorias relaciones humanas. Podría por tanto concluirse que Gómez de la Serna es coleccionista y *ama-*

teur, ya que acumula todos los objetos posibles dentro de la novela, una particular colección que siendo un mundo cerrado contiene, sin embargo, un número ilimitado de objetos, que suscitan en la mente del lector una infinidad de relaciones entre ellos. Esta colección, seguimos en todo momento el razonamiento del pensador francés, conduce al novelista a la soledad y a la confrontación con la muerte del "yo":

... cualquiera que pueda ser la apertura de una colección, hay en ella un elemento irreductible de no-relación con el mundo. Porque se siente alienado y volatizado en el discurso social cuyas reglas se escapan, el coleccionista trata de reconstruir un discurso que sea para él transparente, puesto que posee los significantes y puesto que el significado último, en el fondo, es él mismo. Pero está condenado al fracaso. Creyendo superar el discurso social incoherente por un discurso apropiado y coherente sobre los objetos, no ve que traspone pura y simplemente la discontinuidad objetiva abierta en una discontinuidad subjetiva cerrada, donde el lenguaje mismo que emplea pierde todo valor general. Esta totalización realizada por los objetos lleva siempre, por consiguiente, la marca de la soledad: falta a la comunicación, y la comunicación le falta. Se plantea la siguiente cuestión: ¿Pueden los objetos constituirse en otro lenguaje que ése? ¿Puede el hombre instituir, a través de ellos, otro lenguaje que no sea un discurso a sí mismo? (Baudrillard, 1979, 121).

Los textos de Gómez de la Serna aparecen como una posible respuesta a estos interrogantes, ya que encuentran en la novela la posibilidad de comunicación con el lector. Los objetos pueden sustituir el déficit de comunicación del hombre moderno pero, y este es el caso que nos ocupa, también pueden servir de trampolín para salvar esta distancia comunicativa. Los objetos en la novela de Gómez de la Serna parecen buscar en el que lee al colaborador activo, alguien "para quien el acto de lectura se convierte, a su vez, en una búsqueda, o bien, en momentos de renuncia, en una huida. La lectura como aventura" (Richmond, 1997, 22-23). Los objetos en la prosa ramoniana consiguen lo que Susan Sontag llama "la erótica del arte", ese proceso en el que el arte atrapa al lector sin dejarle escapatoria. Ortega y Gasset lo describirá como el proceso de aislamiento del lector. El modo en que el novelista invita al lector a entrar en un mundo hermético y propio y, cortándole los lazos con la realidad exterior, consigue que se quede en

su isla hasta el final de la novela (Ortega y Gasset, 2004d, 900-904). Para conseguir este fin, después de reconocer que el valor de lo escrito trasciende su contenido, la nueva novela necesitará de novedosas artimañas para mantener la atención de su público. Y Gómez de la Serna encuentra que estas artimañas, además de las propiamente formales –algunos movimientos de vanguardia son una expresión hipertrofiada de esta necesidad–, no sólo han de afectar a la producción de la obra, sino que, indudablemente, han de implicar al receptor. Si es él el objetivo final de la obra, es el lector el foco central de la producción artística. Por lo tanto, hay que hacerle copartícipe de la historia contada, ya que su imprescindible presencia para terminar de completar el universo literario le otorga este poder. Este procedimiento asegura al autor la aproximación del lector al texto desde una perspectiva que en cada ocasión es distinta y novedosa. La pluralidad focal de acercamiento al texto, es decir, el perspectivismo.

En este mismo sentido cabe entender otro de los hallazgos de Gómez de la Serna, las "conferencias-maleta"¹⁰. Éstas consisten en la acumulación de objetos dentro de una maleta, con el fin de que sean instrumentos de inspiración momentánea para una conferencia improvisada. Al inicio de la misma, Gómez de la Serna escoge un objeto al azar. Por medio de las asociaciones múltiples y de las circunstancias propias del acto –tipo de público, disposición personal, estado de ánimo, grado de ingenio, capacidad para despertar los mecanismos del subconsciente, etc.– el conferenciante da inicio a sus palabras que discurren por derroteros desconocidos incluso para él mismo. De esta manera, Gómez de la Serna elabora cada vez un discurso esencialmente similar pero circunstancialmente distinto y compone un universo diferente para cada ocasión cuyas características dependen tanto de la provocación que el objeto ejerza sobre su consciente y su subconsciente, como de las relaciones más o menos estables entre él y el objeto¹¹.

CONCLUSIONES

A mi entender, Gómez de la Serna esperaba de sus lectores este mismo proceso de elaboración creativa. Lo que desea no es tanto que el lector reciba pasivamente las palabras como que consiga establecer relaciones novedosas entre

ellas, que no podrían darse si no siguieran un orden previamente establecido. Un orden que tiene más que ver con la presentación caótica de los objetos en el texto que con una distribución secuencial que la linealidad textual exige. Gómez de la Serna no necesita alterar la representación gráfica del discurso narrativo para generar en el lector nuevas relaciones entre las palabras (palabras objeto), sino que al contrario, elige el sistema tradicional de disposición gráfica y construye alternativas conceptuales en el modo en que las palabras se relacionan en la mente del lector (objetos palabra) y en los que intervendrá tanto el intelecto como la intuición. De esta manera, y parafraseando una de sus afirmaciones, consigue meter la casa dentro de los objetos y no al revés.

Por aquí llegamos a la revelación de que en realidad lo que Gómez de la Serna considera que maravilla al hombre moderno no son tanto "las cosas superpuestas" como su significación: la posibilidad de percepción y aprehensión de la realidad a partir del máximo cómputo de objetos posibles. Si cada objeto posee en sí, aunque sea ínfimamente, la realidad, la acumulación de objetos permite abordar la multiplicidad focal de una realidad variable, cambiante y siempre presente.

Las conferencias-maleta son en gran medida la greguería de sus novelas: representaciones visuales del proceso creativo del lector. Y, al contrario de lo que ocurrió con las greguerías –que inicialmente presentaban un desarrollo amplio del concepto para finalmente quedarse en esencia, en esqueleto de la realidad–, las conferencias-maleta se convirtieron en conferencias-baúl –como sus novelas cortas evolucionaron hacia novelas grandes–, un lugar en el que cada vez era mayor el número de objetos y por tanto también mayores las posibilidades de relacionarlos y de suscitar imágenes.

El "universo caótico de objetos e imágenes" con que Guillermo de Torre definió las novelas de Ramón Gómez de la Serna no resulta ahora tan caótico. O por decir mejor, el aparente caos tiene un orden preestablecido: el que dicta la realidad en su devenir exterior. La conciencia humana, en su deseo de entender la realidad, dispondrá los objetos hasta entonces captados en su desorden siguiendo una sucesión espacial concreta. Esta sucesión, este orden, permite por un lado una mejor comprensión de la realidad, lo que no quiere decir que sea la realidad misma; y por otro lado, consigue ganar

algo de calma, de homogeneidad para el hombre. Ganar, en definitiva, la batalla al tiempo. Cada objeto, cada uno de los elementos que Gómez de la Serna introduce en su obra, en su torreón, son de nuevo el desarreglo del orden preestablecido por la conciencia. Gómez de la Serna devuelve el aparente desorden a las cosas en su universo literario. Sólo de esta manera consigue superponer realidades que no son dispares, sino simultáneas. Será misión del lector determinar en qué medida es posible componer una realidad literaria lo más ajustada posible a la idea de realidad que él mismo tiene, a la vez que encontrar la calma y detener el tiempo. ¿Se propone aquí, pues, una realidad individual hecha a medida de cada lector? Una respuesta a esta cuestión determinaría hasta qué punto la obra de Gómez de la Serna contiene en germen no sólo las respuestas a la problemática de la modernidad, sino también algunas preguntas sobre la problemática de la posmodernidad.

Llegados a este punto, creo, resultan más claras las palabras admirativas de Ortega al visitar el torreón de Gómez de la Serna quien pareció adivinar que el secreto del arte moderno estaba en la confluencia de distintos tiempos en un mismo espacio, en una misma mirada que puede, sin embargo, variar el enfoque cuantas veces sea necesario para captar en su máxima amplitud la realidad circundante. El secreto del arte moderno, forzosamente, debía pasar por las interrogantes que la *Teoría de la Relatividad* de Einstein había abierto a las mentes que trataban subjetivamente de explicarse el mundo desde la creación. Todo esto rondaba por la cabeza de Ortega y Gómez de la Serna quienes unos meses antes habían asistido a las conferencias de Einstein en Madrid. De ahí que la visita al torreón revelara tanta información a los ojos del filósofo y que su observación complaciera tanto al novelista.

NOTAS

- 1 Véase el catálogo de la exposición que con motivo del centenario de la formulación de la Teoría de la Relatividad publicó la Residencia de Estudiantes (AA.VV., 2005).
- 2 Durante el viaje de Einstein a Madrid, un pequeño grupo entre los que se contaba Ortega, llevó a Einstein a conocer la ciudad de Toledo. Un recuerdo de esta excursión la publicaría en el mes de abril en *La Nación* (Buenos Aires) (Ortega y Gasset, 2004b, 521-525). En los meses de septiembre y octubre, también en la prensa argentina, publicaría los artículos que dieron origen a "El sentido histórico de la Teoría de Einstein" de *El tema de nuestro tiempo* (1923) (Ortega y Gasset, 2004c, 642-651). Ortega nunca dejó de tener a Einstein como punto de referencia a lo largo de la evolución de su obra; véase Madrid Casado (2005, 5-20).
- 3 Respecto a la polémica abierta en Francia a finales de los años noventa del siglo XX, acerca de la confusa divulgación que filósofos y escritores hacen de las teorías científicas, véase Bricmont y Sokal (1997).
- 4 Fernando Lorente de No era matemático, doctor en Ciencias e Ingeniero de Caminos. Julio Rey Pastor contó con él para su Laboratorio y Seminario Matemático (LSM) de la Junta para Ampliación de Estudios, donde asistió a una de las disertaciones de Einstein. En la década de los veinte fue vicesecretario de la Sociedad Matemática Española.
- 5 "Así pues, es la simultaneidad entre dos instantes de dos movimientos exteriores a nosotros lo que ha hecho que podamos medir el tiempo; pero es la simultaneidad de esos momentos con los momentos prendidos por ellos a lo largo de nuestra duración interna lo que hace que esa medida sea una medida de tiempo".

- 6 "... mostraremos con seguridad que las indicaciones de dos relojes H y H' alejados uno del otro, regulados uno con el otro y marcando la misma hora, son o no son simultáneos según el punto de vista".
- 7 El filósofo francés Jean Baudrillard (1979, 98) llegaría muchos años después a la misma conclusión: "La posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto *abstraído de su función y vuelo relativo al sujeto*. A este nivel, todos los objetos poseídos son objeto de la misma *abstracción* y se remiten los unos a los otros en la medida en que no remiten más que al sujeto. Entonces se constituyen en un sistema gracias al cual el sujeto trata de reconstruir un mundo, una totalidad privada".
- 8 Véase también Spitzer (1941, 40) y Schumann (1942, 171-204).
- 9 Para Gómez de la Serna las cosas "nos dan un ejemplo de calma por lo casi homogéneas que son dentro de su heterogeneidad y señalan su posición en el mundo con individualidad casi perfecta" (Gómez de la Serna 1934, 204). El hombre, en su condición de ser pensante y parlante es heterogéneo respecto a las cosas y dicha heterogeneidad desordenada es para Gómez de la Serna la responsable de la degeneración temporal del ser humano. Porque "no vamos ya por un mundo de homogeneidades tranquilizadoras, sino por un mundo heterogéneo" en el que necesitamos por un lado de las cosas para recuperar la calma que frene nuestro devenir como seres mortales y de otro de "humorismo y seriedad [que] colaboren para no estrechar la vida" (Gómez de la Serna 1934, 196).

- 10 Resulta a este respecto muy interesante el artículo de Dennis (2005, 39-67) sobre la función que la oratoria tiene en la obra de Gómez de la Serna.
- 11 Bergson (1907) considera que la intuición y el intelecto son los elementos esenciales del conocimiento. Gómez de la Serna (1996, 455-532) había dado muestras de asimilación de esta teoría en su libro *Morbideces* (1908).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2005), *Einstein en España*, José Manuel Sánchez Ron y Ana Romero de Pablos (ed.), Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes.
- Anónimo (1923), "Ecos de sociedad", *ABC*, 6 de marzo.
- Auerbach, Erich (1950): *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Bergson, Henri (1923): *Durée et simultanéité: à propos de la Théorie d'Einstein*, Paris, Librairie de Félix Alcan.
- Baudrillard, Jean (1979): *El sistema de las cosas*, Madrid, Siglo XXI.
- Bergson, Henri (1999): *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- (1907): *L'évolution créatrice*, Paris, Felix Alcan.
- Bricmont, Jean y Sokal, Alan (1997): *Impostures intellectuelles*, Paris, O. Jacob.
- Dennis, Nigel (2005): "La oratoria vanguardista de Ramón Gómez de la Serna", *Boletín RAMÓN*, n.º 11.
- Einstein, Albert (1923): *Teoría de la relatividad especial y general al alcance de todos*, Fernando Lorente de No (trad.), Madrid, Talleres de Amancio R. de Lara.
- Espina, Antonio (1980): "Los ismos como clima", en *Ramón en cuatro entregas*, 4, Juan Manuel Bonet (coord.), Madrid, Museo Municipal.
- Gómez de la Serna, Ramón (1997): *El novelista*, en *Obras completas*, tomo X, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- (1996): *Morbideces*, en *Obras completas*, t. I, Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- (1955): *Antología: cincuenta años de literatura*, Guillermo de Torre (ed.), Buenos Aires, Losada.
- (1934): "Las cosas y 'el ello'", *Revista de Occidente*, n.º CXXXIV, agosto.
- Madrid Casado, Carlos M. (2005): "A vueltas con Ortega, la física y Einstein", *Revista de Occidente*, n.º CCXCIV.
- Obregón, Antonio (1980): "Ramón, en el recuerdo", *Ramón en cuatro entregas*, 1, Juan Manuel Bonet (coord.), Madrid, Museo Municipal.
- Ortega y Gasset, José (2007a): "Introducción a los problemas actuales de la filosofía", *Obras completas*, tomo VII, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2007b): "Medida a Einstein", *Obras completas*, tomo VII, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2004a): "La teoría de la relatividad de Einstein y sus fundamentos físicos, de Max Born", *Obras completas*, tomo III, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2004b): "Con Einstein en Toledo", *Obras completas*, tomo III, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2004c): "El sentido histórico de la Teoría de Einstein", *Obras completas*, tomo III, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- (2004d): *La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela*, en *Obras completas*, t. III, Madrid, Taurus/Fundación Ortega y Gasset.
- Richmond, Carolyn (1997): "Prólogo" a *Novelismo II*, en Ramón Gómez de la Serna,

- Obras completas*, t. X, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- Schumann, Detlev (1942): "Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel", en *Modern Language Quarterly*, junio.
- Spitzer, Leo (1955): "La enumeración caótica en la poesía moderna", *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, Gredos.
- (1941): *Revista Hispánica Moderna*, VII.
- Torre, Guillermo de (1980): "Cincuenta años de literatura", *Ramón en cuatro entregas*, 3, Juan Manuel Bonet (coord.), Madrid, Museo Municipal.
- Zamora Bonilla, Javier (2005): "El impulso orteguiano a la ciencia española", *Circunstancia*, año III, n.º 6, enero. Revista electrónica cuatrimestral - ISSN 1696-1277.

