

## RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, UNA LECTURA DE WALTER BENJAMIN

Antoni Martí Monterde  
Universitat de Barcelona

El propósito de estas páginas es doble. En primer término se trata de recuperar el encuentro (textual) entre Walter Benjamin y Ramón Gómez de la Serna. En segundo lugar, y partiendo de esta anécdota bibliográfica, el verdadero y más importante propósito de este artículo es subrayar la afinidad de pensamiento y obra entre el escritor madrileño y el berlinés, una afinidad que aquí solamente puede ser sugerida, pero que debería ser explorada mucho más amplia y profundamente.

Aunque en los últimos años ya no puede decirse que la apreciación de la obra de Ramón Gómez de la Serna sea injusta, ello no implica que haya dejado de ser desajustada; siguen jugando en su contra los que en otro tiempo fueron algunos de sus logros. La *Greguería* —humorismo + metáfora— se convirtió en eje de la consideración de su pensamiento, pero acabó ubicándolo en una situación gregaria, de la cual pendían y dependían todos los rasgos de su obra literaria. Por otro lado, el descaecimiento del humorismo ha conllevado la adscripción al territorio de lo no serio —entendido simplemente como lo gracioso o divertido—, de todo cuanto experimenta con los límites de la ironía, en el caso del madrileño, la linde de la ironía con lo contradictorio e imperceptible de la vida cotidiana. Como expuso en su conferencia pronunciada en 1923 desde el trapecio de un

circo madrileño, redactada en un único papel que iba desenrollándose a medida que lo leía:

Yo quiero emplear con viable coexistencia las dos sustancias: la de la seriedad y la de la broma, creyendo que toda credulidad hay que mezclarla con cierto escepticismo, siendo por eso al mismo tiempo que cronista del circo, cronista de los muertos, con la misma preocupación y asiduidad que del circo desde hace muchos años (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 221)<sup>1</sup>

Sin embargo, Ramón Gómez de la Serna es una figura que se eclipsa a sí misma, una especie de eclipse de sonrisa que oculta su sujeto trágico. La caracterización oronda y greguerizante de una figura atrapada a menudo en su propio ingenio, incluso redundante al pronunciar la misma conferencia circense a lomos de un elefante, oculta una obra cuya textura ensayística sobre la ciudad y su interrogación sobre la soledad del hombre moderno, especialmente del hombre de letras, ha quedado desbordada por una cordialidad sonriente que muestra sólo una parte del mito tertuliano. Por otro lado, su adscripción a una tradición propia anclada en el costumbrismo y el realismo del siglo XIX español no siempre permite apreciar la reivindicación ramoniana de esa tradición arrastrándola hacia el presente, filtrándola en el poliédrico cedazo del vanguardismo europeo, así como la reorganización de lo que entonces era el canon de las letras españolas. Frente a una lectura que le consideraría el último gran escritor decimonónico –sin embargo, nada anacrónico en el Madrid de su época–, Gómez de la Serna puede ser presentado, más bien, como la primera inteligencia que supo ver en Larra el destello de modernidad –aunque finalmente se volviese fogueazo, detonación–. De Larra aprendió Gómez de la Serna la capacidad de observación minuciosa –pero no por ello exenta de amplitud– de la vida cotidiana, especialmente de aquello en lo que nadie parecía fijarse, y bastó un cambio de escala en las relaciones entre el hombre y cuanto le rodeaba –y, de hecho, lo constituía– para que esa observación se disgregase en sus elementos más pequeños, aislados, nimios. Para Gómez de la Serna, en ese cambio de escala se trata de escuchar a las cosas al tiempo que se miran, se recogen –aunque solamente sea con una palabra– y se guardan, aunque sean minucias a punto de perderse para siempre. Por ello, la menos obvia o recurrente definición de Greguería como «atreimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero a acertar o no acertar lo que no puede estar en nadie o puede estar en todos»,

1.- De hecho, coherentemente, Ramón Gómez de la Serna publicó en la colección «Los Humoristas», de Calpe, títulos como *Ramonismo*; sin embargo, la colección de la Editorial Sempere «Los Guasones», donde apareció la segunda edición de *El Circo*, ya no tiene las mismas connotaciones; incluso las distancias que él mismo marca, ya en 1923, con la palabra *pitorreo* (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 21) deben ser consideradas como una conciencia plena de estas contradicciones.

(Gómez de la Serna, 1917 [1988]:127) debería tenerse siempre presente. Y es en este punto donde comienzan las afinidades con Walter Benjamin, quien las supo apreciar claramente.

Gómez de la Serna pudo leer, al menos, un artículo del filósofo berlinés, aunque no fuese un trabajo especialmente representativo de su pensamiento. Se trata de «Los escritores rusos y el comunismo», una breve nota sobre las relaciones entre estado y creación literaria publicada en el número 30, de 15 de marzo de 1928, de *La Gaceta Literaria*, la revista vanguardista dirigida por Ernesto Giménez Caballero y auspiciada por Francesc Cambó. Gómez de la Serna era colaborador fijo, e incluso llegó a disponer de sección propia, bajo la rúbrica «Gaceta de Pombó». De hecho, en la misma página donde se publicaba la nota benjaminiana aparecía también un artículo suyo: «Jean de Gourmont». Es posible, habida cuenta de las características de aquella publicación, que ni el mismo Benjamin conociese esta traducción, por otro lado hartamente deficiente, y que por tanto nunca supiese de la coincidencia con Gómez de la Serna. Lo cual, en el fondo, es una lástima, puesto que seguramente se habría alegrado de ello, ya que no era ésta la primera vez que se encontraban en una página.

Porque, pese a lo que podría pensarse, Walter Benjamin conoció bastante bien la obra del escritor madrileño. Ese conocimiento queda acreditado por la reseña que realizó para la revista holandesa *Internationale Revue* de la edición francesa de *El Circo* –editado originalmente por Ramón en 1917 y reeditado en 1926, corregido y, sobre todo, aumentado–: *Le Cirque*,<sup>2</sup> traducido –de esta segunda edición– por Adolphe Falgairolle. Además, hay que tener en cuenta que en aquel preciso año, Benjamin se instala en París, donde en los años inmediatamente anteriores habían aparecido diversas traducciones de Ramón, y comienza a desarrollar la *Obra de los Pasajes*. Cuando Benjamin decide –o le encargan– reseñar *Le Cirque*, al menos le fue posible consultar u hojear una primera traducción de sus *Greguerías*, bajo el título *Echantillons* (1923), y las traducciones de *Senos* (*Seins*, 1924), *La viuda blanca y negra* (*La Veuve blanche et noire*, 1924, prologado por Valéry Larbaud), *El doctor inverosímil* (*Le Docteur invresaimblable*, 1925, prologado por Jean Cassou), *El incongruente* (*Gustave l'incongru*, 1927) en traducciones respectivamente de Marcelle Auclair, Jean Cassou, André Wurmser. Por ello Benjamin no duda en su escrito en referirse a él como «novelista español». Por otro lado, Ramón Gómez de

2.- Ramón Gómez de la Serna. *Le Cirque*. Première chronique officielle du cirque avec une illustration et un portrait de l'auteur. Prologue des Fratellini. Traduction et avertissement de Adolphe Falgairolle. Édition originale, Paris, Skira, 1927.

la Serna firmaba también el prólogo a *Il y a*, de Guillaume Apollinaire (1925). Cabe señalar que estos libros, y otros títulos de Ramón en versión original, seguramente ya en 1927 formaban parte del fondo de la Bibliothèque National de France, que era el lugar donde se cruzaban casi todas las lecturas parisinas de Benjamin, pero resulta dudoso que los consultase, puesto que de haber sido así Benjamin podría haber hecho alguna alusión en la reseña. De todos modos, las consideraciones que realiza sobre *Le Cirque* nos dan la medida de ciertas afinidades importantes, más allá de su posible detalle documental.<sup>3</sup>

En lo que respecta a la reseña, en primer término Walter Benjamin realiza algunas consideraciones sobre la aparición del libro en un nuevo contexto en que lo circense, como forma extrateatral, se relaciona con un teatro en crisis, así como su reconsideración, al menos en tanto que «atmósfera sensual», por artistas de vanguardia como Seurat o Picasso. El comienzo de su escrito resulta, así pues, un tanto convencional, pero no por ello innecesario. Sin embargo, una vez cumplidas las exigencias del medio, al pasar a analizar *Le Cirque* en sí, la primera cuestión que señala Benjamin es la posición del autor respecto a su libro y su objeto, así como respecto al contexto e implicaciones de ese objeto:

El novelista español Gómez de la Serna ha publicado un libro con apuntes sobre el circo, que da testimonio de este interés documental renovado, pero también ha esclarecido enormemente el origen de la precaria situación de las masas, su menor miedo a la muerte, su creciente escepticismo ante los establecimientos del entusiasmo y la idiotización. Por otro lado, este libro resulta, además, simpático, porque —cosa que es totalmente inusual— nada dice del punto de vista del autor. No estamos, pues, ante ningún tratado sobre el circo como símbolo de un nuevo sentimiento vital, sino ante una elaborada recopilación de notas, que, como le ocurre al payaso con su frac, no se ajustan del todo a la realidad. (Benjamin, 1927 [1995]: 3-4)

Este primer doble comentario subraya tanto los aspectos formales del libro que le resultan más importantes como las afinidades y las preocupaciones compartidas con su autor. La más evidente, atendiendo a la rotundidad del pronunciamiento benjaminiano, es la relación del libro con las transformaciones culturales de la sociedad del período de entreguerras, especialmente expresadas en la preocupación por la cultura popular en su transformación en cultura de masas. Este es uno de

3.- Años después los caminos podrían haber vuelto a cruzarse, pero no fue así. Puede descartarse, aunque no haya manera de saberlo fehacientemente, que Benjamin asistiese a la conferencia que Ramón impartió en el seminario de Filología Románica de Berlín en 1929. Finalmente, cuando en 1935 se realizan traducciones de algunos de sus libros al alemán, es imposible que Benjamin las llegase a conocer, puesto que ya se había visto obligado a abandonar definitivamente Berlín y Alemania.

los ejes del pensamiento del berlinés; y también una de las grandes preocupaciones transversales de la época, una reflexión que en el Madrid de Ramón gravitaba alrededor de Ortega, pero que no es su única referencia. En Ramón hay, desde antes de que él mismo escogiese la elegante tipografía de la Revista de Occidente, una inquietud por el mundo del espectáculo mundano, o sobre la discreta espectacularidad de la mundanidad —El Circo, Cinelandia, los maniqués y muñecos, la cultura de los Cafés—, que enlaza con un costumbrismo que Ramón no se resigna a que se pierda en lo acostumbrado, sino que se propone que precisamente sea la manera de aprehender lo inaudito o lo imperceptible de lo cotidiano, elementos que en su invisibilidad necesitan ser señalados por la palabra para mostrar la importante significación, en su insignificancia, como rasgos materiales de lo individual en la muchedumbre a punto de ser reconsiderada como masa, pero que no dejan de implicar una reflexión sobre el espacio público —en el caso del libro reseñado, metonímicamente presentado como el público.

Los días de gran lleno, poco a poco una neblina espesa ocupa todo lo alto del gran coliseo. Es esa neblina densa como el desprendimiento espiritual de los miles de almas que atestan el circo. Esa neblina rodea las cien mil bujías que trepan por las columnas o cuelgan del techo. Se siente ante ese halo, un poco amarillento, que rodea las luces, lo viva, lo cordial y lo espontánea que es la congregación humana del circo. Ese clamor es sinceridad humana, y la iluminación resulta convertida por eso en iluminación de unos fuegos fatuos que procedieran de los vivos. (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 55)

Quizá si algún día se supiese de qué hablaron Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna la noche de fin de año de 1925, que pasaron cenando a solas, podrían iluminarse —desde sus distintas luces— algunos aspectos clave de estas distinciones, así como sobre las respectivas percepciones de las transformaciones materiales y subjetivas de la política del espíritu. Es una evidencia que la inquietud de Gómez de la Serna por las multitudes es diferente de la que sentía el autor de *La rebelión de las masas*.

Esto enlazaría a Ramón con la preocupación benjaminiana por la desaparición de la formas de vida burguesa, por el progresivo descaecimiento de la *Bildung* y la destrucción de la experiencia; pero también con los lugares marginales donde esa sociedad puede encontrar un discurso sobre la realidad alternativo a los grandes relatos y constructos conceptuales por entonces ejercían más el papel de valedores de perspectivas que de intérpretes de esa realidad. La revisión benjaminiana del materialismo dialéctico sometiéndolo a una interrogación sobre el lugar que ocupa la melancolía en su origen y devenir sería, en este punto, fundamental.

De ahí que el circo de Ramón sea, tal como subraya Benjamin, una especie de «Parque natural sociológico», llamado a convertirse en un «Lugar de la paz entre clases». Criadores de caballos, domadores, junto al «proletariado dócil» de payasos y mozos, que «sin rencores revolucionarios», formarían un extraño conjunto. Completaría su extrañeza el hecho de que el hombre, lo humano, se desenmascara a sí mismo en el circo creyendo ser entretenido por lo animal, cuando más bien serían los animales los que, con cierta displicencia, observan cómo el hombre se convierte momentáneamente en «un huésped del reino animal»:

Los animales sólo aparentemente están bajo la férula del domador, los artificios que ejecutan son su forma de entretener y distraer al hermano menor, y en realidad no hay cosa mejor que puedan hacer con él. La gente del circo ha aprendido de ellos. Como el pájaro de rama en rama, así vuelan de trapecio en trapecio los acróbatas, las manos del prestidigitador disparan a través del espacio como dos comadreja, tal mariposa se posa sobre el lomo del caballo la domadora, el tonto Augusto olisquea como un tapir por la arena de la pista y sólo el domador con el látigo cae como el señor de la creación fuera del anárquico paraíso animal. Como ellos, todo lo demás en el circo, incluidos los accesos, los pasajes, las puertas, está lleno de vida animal. (Benjamin, 1927 [1995]: 5)

Sin embargo, junto a esta falsa paz entre clases, Benjamin subraya otra acepción de la paz que encuentra en el circo, subscribiendo el criterio ramoniano de la conferencia de 1923, cuyas palabras finales anuncian:

La soñada paz universal se firmará en un gran circo una de esas noches en que sobre la alta cucaña humana se despliegan todas las banderas en verdadera confraternidad. El mundo, al fin, se dará cuenta del sentido humorístico de la vida y acabará siendo un gran circo, franco, sincero, desengolado, en que los *régisseurs* lucirán las casacas ministeriales, a las que habrá sacado los ojos que hoy las decoran, y la gran farsa caprichosa y disparatada del mundo habrá encontrado su sincero ritmo y su estilo verdadero. (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 223)

De hecho, no sólo en la conferencia sino en el cuerpo central de las argumentaciones del libro, se considera el circo como una «Gran evocación de todo el Universo es la que levantan las bandera, que de pronto se despliegan una a una o se abren de una vez en manos del artista» (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 143), con lo cual se apunta que desde el más extenso panorama al más pequeño de los detalles del circo, es decir, desde su visión de conjunto a su perspectiva individualizante, «promueven un sentimiento grato de conflagración pacífica de todas las naciones, de fraternidad total» (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 143); una argumentación que Benjamin retoma y desarrolla en los siguientes términos:

la verdadera amistad entre los pueblos se sellaría algún día en un circo. A mi parecer, hay sólo dos profesionales que por naturaleza están íntimamente relacionados con la paz, y no son precisamente las que se piensa. Ni las muy dudosamente compasivas enfermeras (que al fin y al cabo están esperando la guerra, no menos que los generales) ni los pacifistas (que viven del peligro de la guerra, como, por lo demás, hacen los vendedores de armamento), sino los matemáticos y los payasos. Los maestros del pensamiento abstracto y de la físis abstracta. La paz que su firma garantizaría sería la única que merecería mi confianza. (Benjamin, 1927 [1995]: 4-5)

Estas consideraciones, tal como las desarrolla Benjamin, alumbrarían un espacio político desjerarquizador, no institucional. Salida de la primera guerra mundial en falso, la idea de Paz se descentraría de esta manera en busca de un centro que no sea epicentro de una nueva guerra, o de discursos aparentemente sólo tangentes a ella, pero que en realidad residen en su interior; lo cual conlleva, sin necesidad de entrar en ello, una dura crítica implícita a figuras como Romain Rolland, y a instituciones de cruz roja sobre fondo blanco o de cruz blanca sobre fondo rojo. Con ello se desplaza la posibilidad política de interpretación de la realidad del ámbito de los grandes discursos –de la grandilocuencia, bienintencionada o no–, al de los discursos menores, intersticiales, con argumentos imprevistos, a la historia sin mayúsculas e incluso organizada desde una perspectiva a menudo contradictoria o paradójica. Esta perspectiva, que en las Tesis sobre Filosofía de la Historia, de 1940, culminará en la necesidad de escribir la historia de los que no tienen nombre, es detectada por Benjamin en el texto de Ramón, que le permite pensar la historia desde nombres que nunca podrían organizar los grandes discursos históricos, pero a los que se atribuye un principio subversivo, precisamente por articularse en los márgenes del espacio público, pero en el centro del círculo público –de un círculo de público, de la pista central circense como alegoría del mundo:

Yo daría a las autoridades, al terrible magistrado, y al alto presidente, no una bofetada seria y enconada, sino algo peor, algo que echaría más abajo su importancia: una bofetada de circo, que sonase sin haberles tocado y fuese la más perfecta burla de su investidura. (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 141)

Sin embargo, nada más lejos del optimismo que esta lectura alegórica y sociocultural del circo. De hecho, a su trágica clarividencia social, Ramón sabe añadir en las páginas más densas de su libro una textura melancólica individual que tampoco debió pasar inadvertida al filósofo berlinés. Esta melancolía puede verse claramente enunciada en los desoladores pasajes dedicados a los «Recuerdos de los circos desaparecidos con un prestigio desusado», cuya imagen se desvanece, más

que en su conjunto, elemento a elemento, objeto a objeto, individuo a individuo, borrándose uno a uno pero dejando una sensación de olvido como de fosa común –imagen esta que Gómez de la Serna utilizará en los últimos años de su vida para referirse (escribirse) a sí mismo: «saltan alternados hombres y mujeres, y en la vaguedad del recuerdo quedan desnudos y aligerados, como si todo lo que se ve en el recuerdo fuese el espectro de un circo». Y entre esos recuerdos de «números desvanecidos», el del «primer desnudo que vimos» cuando en realidad el cuerpo se hallaba cubierto completamente por un maillot ilusorio, pero no por ello menos sensual, el del desnudo real que una linterna mágica hacía inaprehensible, el de un cuento escenificado con tanta sencillez como decisión, «sin decoraciones, variando de lugares y de escenas de un modo sencillito, ha sido la visión más real de un cuento que hemos tenido»; el incendio del Circo Colón, que «se había evaporado, más que quemado», el nadador que no volvía a la superficie en la pista inundada, mientras el público aplaudía y aplaudía, hasta que «el director, viendo que no salía, se acercó a la pista [...], mandó vaciar el estanque y apareció el cadáver del hombre de más larga respiración»; o el recuerdo «de aquella mujer que hacía el rizo de la muerte», que quedaba suspendida, cabeza abajo, en lo alto por la propia velocidad, en el «cenit del peligro», hasta que «aquella intrépida coqueta del rizo se mató una noche. En ninguna artista hemos visto la fatalidad de la muerte como en aquella. En su gracia, entraba indudablemente esa fatalidad y quizás eso daba un resplandor de radium, un fondo radiante a aquella figura». Cuando Gómez de la Serna finaliza este capítulo, que incluye muchas otras evocaciones, con la expresión «¡Y cuantos otros recuerdos!» no hace sino subrayar lo siniestro de las expectativas creadas por su título: «Recuerdos» (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 194-197), que quizá el lector pensó serían entrañables, pero que encuentra que lo son, pero de otra manera. Sin embargo, esta enumeración da la medida de lo que en Gómez de la Serna toma la forma de un memorialismo quebradizo e inconsolable, presagio de la *Automoribundia* o de las llamadas «Novelas de Nebulosa» del cual se encuentra una de sus mejores muestras en el pasaje titulado «El primer número», cuya semejanza con «Llegando tarde», relato que Benjamin publicaría el año siguiente en *Calle de dirección única*, difícilmente es casual, aunque su dependencia genética resulte indemostrable.

La textura melancólica del libro de Gómez de la Serna tiene asimismo una profunda implicación formal, que Benjamin también señala en las primeras líneas de su comentario, de la cual emerge asimismo el aspecto del libro de Ramón que guarda más afinidades con el pensamiento de su reseñador. Efectivamente, el autor no es el centro del relato, sino solamente una mirada que propone un orden a través de

una infinidad de anotaciones tras las cuales desaparece, y que construyen su sentido más que por acomodo por desacomodo con aquello que describen. Se presenta a sí mismo como «Cronista del Circo», cuya tarjeta de visita acredita tal condición –«mi verdadera profesión»– inscribiéndose en el texto en una de las ilustraciones que los lectores ramonistas conocen sobradamente. Semejante condición queda rápidamente matizada, caracterizada en su verdadera posición, por la autodescripción con un atuendo que no encaja: un «sombbrero de copa irónico» (11), como sugiriendo una mirada al sesgo, distanciada:

Estas páginas deben estar escritas con la cabeza cubierta por un sombrero de copa ladeado sobre una ceja, para más completa hilaridad de las palabras, y para que el chusco sombrero insista con buena sombra sobre los pensamientos. Todo lo que escribimos debiera estar pensado bajo este sombrero de copa irónico, y así no perderíamos la justa ecuanimidad que nos corresponde. Ya lo tengo puesto. (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 14)

Por su parte, Walter Benjamin afirma, en una anotación del que quizá es su texto autobiográfico más explícito, su *Crónica de Berlín*, redactada en 1932, algo que ya desde sus primeros escritos –y especialmente en sus libros de 1924 y 1928– resulta patente: la necesidad de que el yo no sature la escritura, sino que esta sea la depositaria de un sentido cuyo testimonio se articula en la ausencia de ese pronombre: «si escribo un mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación se lo debo en gran parte al seguimiento desde hace veinte años de una única regla menor. Dice así: “No emplear nunca la palabra “yo”, excepto en las cartas.”» (Benjamin, 1996: 200) Señalar este detalle, la despersonalización de la prosa de Ramón como «cronista del circo», cuya palabra se articula solamente en «apuntes», resulta sumamente importante, puesto que casi a vuelapluma Benjamin desmentiría la tradicional percepción «ególatra» que se atribuye a todos los escritos ramonianos. Y hay que reconocer que Gómez de la Serna no lo pone precisamente nada fácil, con su *Ramonismo* (1923), o con la consolidada convención de referirse críticamente a él con el nombre de pila –algo inadmisiblemente filológicamente, salvo en el suyo y en algún otro caso, como el de su admirado Macedonio (Fernández)–; pero lo bien cierto es que la estrategia enunciativa que, a lo largo de toda su obra, caracterizó esa despersonalización comparte con el pensamiento de Benjamin la fragmentariedad del relato y el desplazamiento a los objetos y los espacios, lo que en el caso del alemán constituye una manera de rescatar de la destrucción de la *Bildung* la necesidad preservar la experiencia, también destruida, a través del relato.

Por eso, como *El Circo*, *El Rastro*, *Pombo*, *La Sagrada Cripta de Pombo*,... son tan autobiografías de Ramón como *Automoribundia*. Si un Café tiene biografía, cómo no ha de ser también la autobiografía de quien la escribe como *habitué*. Pero también hay que insistir en el hecho de que ese apoyo en las cosas no busca solidez, más bien al contrario: reconocer la fragmentariedad misma de la vida, que precisamente rompería con la continuidad de los discursos que la narran, sean en forma de Historia, sea en forma de biografía, sea en forma de catalogación y ordenamiento de lo real desde el discurso, por mucho que ese discurso acabe tomando un aire fantasmagórico, traspapelado y desordenado —o precisamente gracias a ello. Benjamin detecta que las notas de Ramón no se ajustan a la realidad; porque ningún relato puede ya hacerlo sin ser, asimismo, un desajuste.

Como Benjamin, Gómez de la Serna intenta conciliar narrativamente la fragmentariedad de la modernidad con el relato que ha de intentar hacerse cargo de esa modernidad misma, como interrogación abierta en las cosas. Ramón parece presagiar la lectura benjaminiana precisamente en un texto que, realizando sus propias ideas tanto como su propia pereza, se disuelve, o reitera, entre el «Prólogo a Greguerías» (1917) y el de *Muestrario*, (1918) un libro que precisamente lleva ese título para evidenciar desde la primera página que no lo es, no sólo por lo que reúne, sino por cómo lo reúne:

Este, como lo serán cada vez más mis libros hasta mi disolución, y, por lo tanto, la disolución de los postreros y supremos libros de mis libros es un libro deshecho. [...] Este ya está descompuesto y ésa es una de sus virtudes, pero tiene otra quizás mayor y es cómo descompone a lo otro. Todo queda un poco descompuesto, gracias a esta labor. ¡La de brechas que abriremos así en todas las cosas!

¡Qué difícil trabajar para no hacer, trabajar para que todo resulte muy deshecho, un poco bien deshecho!

Trabajar de ese modo es la única manera de ser leales, de dejar intersticios, porque esos intersticios es lo más que podemos conseguir. Esto se puede discutir como se quiera. A mi nada me importa. Algún día se verá que sólo desajustando, sólo tratándolo todo por la disconformidad se ha portado uno un poco bien. Algún día se verá que es lo único que se puede hacer, lo único que se debe hacer. Lo otro es amontonar dolores, materialidades mucho más duras [de lo] que es la materialidad jamás, pedruzcos insolubles, graves sombras, graves pegajosidades, algo ingrato como no pudo sospecharse frente a su apariencia amena de cosa literaria. (Gómez de la Serna, 1918 [1988]: 162)

La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria.

Todo debe tener en los libros un torno arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y

los nervios, como despeñándose. (Gómez de la Serna, 1917 [1988]: 126/1918 [1988]: 162)

«¡Oh si llega la imposibilidad de deshacer!» (Gómez de la Serna, 1910 [1988]: 87), exclamaba ya en uno de sus primeros escritos, «Mis siete palabras», siete palabras que quedan acuñadas como primer gesto emblemático de este esfuerzo anti-titánico. O, como expone la formulación de la misma idea en el prólogo a *Greguerías*, enunciado quizá más contundente: «¡Qué difícil es trabajar para que todo resulte un poco deshecho. Pero es así como damos con el secreto del vivir!». (Gómez de la Serna, 1917 [1988]: 126) Esa despersonalización y fragmentariedad resulta mucho más comprensible si se atiende al resto de la explicación que Benjamin aporta, a partir de un solo libro, señalando el rasgo más característico de la mirada de Ramón: su apoyo constante en las cosas:

También es completamente congruente que Serna haya repartido su atención entre los números de una representación circense y que su obra contenga capítulos sobre magnetizadores, ilusionistas, contorsionistas, Amazonas y demás. Incluso va aún más ampliamente a los detalles. Las vajillas y la perchas del prestidigitador, las alfombras, sobre las que posa sus patas el elefante, los taburetes, las torres piramidales y los toneles por los que trepan los animales amaestrados, el cojín colchado sobre el que la atleta se recuesta durante sus números; en resumen, sus notas dicen lo más importante sobre el inventario completo del circo; es decir, hasta qué punto lo que hace más confiada a nuestra fantasía es básicamente un gastado inventario de sueños. (Benjamin, 1927 [1995]: 4)

El hecho de que éste sea uno de los aspectos más importantes para Benjamin entronca directamente con su proyecto sobre los pasajes parisinos y su reinterpretación del capitalismo a partir de la lectura de Charles Baudelaire, y muy especialmente con sus escritos sobre coleccionismo, y amplía el horizonte de las relaciones posibles —conceptuales y narrativas— a libros como *El Rastro*, —publicado originalmente en 1915, y sometido, como *El Circo*, a reedición corregida y aumentada en 1931— al tiempo que permite vislumbrar las semejanzas entre las «conferencia maleta» o las «conferencia baúl» de Ramón y escritos tan emblemáticos de Walter Benjamin como «Desembalo mi biblioteca» (1931). No por casualidad, en el prólogo de la segunda edición de *El Rastro* —elaborada tras la aparición de *La deshumanización del arte* (1925) y durante la publicación en prensa de los artículos que formarán *La rebelión de las masas* (1930), se afirma:

El mundo me anonadó en plena adolescencia desde el fondo del Rastro porque ya atisbaba yo que la épica era un fracaso de chatarras y que amanecíamos a una edad nueva

en que, aun bajo el aspecto de los mayores lujos, lo humano entraba en su definitiva modestia realista, en su humanización recrudescida. (Gómez de la Serna, 1931: 18)

La clave de comprensión de esa rehumanización sería, a su entender, saber escuchar «Lo que gritan los seres confusamente desde su inconsciencia, lo que gritan las cosas», (Gómez de la Serna, 1917 [1988]: 125) y quizá sorprenda que ésta sea otra de las definiciones de Greguería que aportaba Ramón ya en 1917. En esa vida cotidiana que ambos intentan desentrañar se sitúan los objetos, las cosas, llenándolo todo, saturando la mesa de trabajo y el estudio del escritor, el célebre Torreón, primero en Madrid, y posteriormente en Buenos Aires, donde la acumulación de objetos no solamente procedentes del Rastro o de otras versiones del *Marché aux Puces*, sino de la vida cotidiana, sugiere diversas posibilidades. Pero es sobre todo, y al fin y al cabo donde cuentan, en la escritura donde todos esos objetos van amontonándose y, en su arrumbamiento, desenterrándose. La apreciación de Gómez de la Serna por el rescate de objetos resulta el punto de partida de múltiples procesos cuyo análisis requiere paciencia de coleccionista y pasión de trapero —o quizá al revés—. Sin embargo, por impaciencia y desapasionamiento críticos, la función de los objetos en el pensamiento de ramonista suele situarse en dos ámbitos: el del surrealismo y el futurismo y el de la excentricidad biográfica. Por un lado, lo que se ha venido a llamar objeto surrealista ha inundado las categorías de *yuxtaposición*, de *frottage* y de *collage* que se manejaban en los años veinte, asimilando todo cuanto se les pareciese, fagocitando sin matices experiencias como la constructivista, la cubista, la expresionista o la futurista y devolviéndolas casi uniformizadas como categorías aplicables. La afición de André Breton por pasear por el *Marché aux Puces* de París se situaría como punto de contacto, homologada con la pasión ramoniana por visitar el Rastro de Madrid. Pero no debe limitarse a esta práctica surrealizante, en todo caso conocida por el madrileño mucho después de iniciar su reflexión al respecto, y que en su caso puede remitirse también a la literatura francesa del siglo anterior, cuya bohemia Gómez de la Serna conocía profundamente y en todos sus estratos, y especialmente a Baudelaire.

Se trata más bien de una suerte de proyecto de arqueología de la modernidad, que en el caso de Ramón es más bien arqueología sin proyecto y desconcertada de la modernidad, puesto que no llega a concretarse, aunque sí a plantearse, con intuiciones casi idénticas a las de Benjamin, incluso formuladas años antes; el problema es que Ramón no las hace evolucionar, no elabora su discurso sobre los objetos como teoría de la modernidad, aunque sí como si fuesen lo que podría denominarse el objeto de la autobiografía. En una autobiografía llena de objetos como es la de Ramón, se parte de

una evidencia, que formulará de manera exacta en las páginas de *Revista de Occidente* en 1934: «Fuimos cosas y volveremos a ser cosas.» (Gómez de la Serna, 1934 [1988]: 174) En este artículo culminante, «Las cosas y el ello», hace que todo cuanto le permite escribir una autobiografía sin afirmarla en el yo, todo cuanto distribuye la atención diseminándola en la materialidad, gravite a su alrededor como lo «innuestro», que sin embargo, desde la inmaterialidad de las relaciones establecidas en la prosa, haría emerger el verdadero rostro, irreconocible, del autobiógrafo. Pero hasta enunciarlo de esta manera, y ya desde sus primeros escritos, para Ramón escribir es llenar de objetos los espacios entre las palabras, de la misma manera que comenzar a escribir es entrar en materia. Pero esa materia va deshaciéndose, como los objetos mismos de que se vale para enunciarse, y como los enunciados mismos que dan cuenta de esa materia vívida, cuyo sentido se encuentra al comprender su inmaterialidad, lo cual solamente se da en la tensión entre las palabras y lo indecible que se dilucida en las aproximaciones de un relato que tiene texturas tanto ensayísticas o autobiográficas.

Esa despersonalización fue primero sentida como desorientación fenomenológica en el giro en que el hombre dejó de ser la medida de todas las cosas, y a la literatura atribuyó Gómez de la Serna parte de responsabilidad en este proceso, que en un primer momento le resultaba profundamente inquietante, todavía en el sentido desasosegante de la palabra:

Nos descentran. Sentimos como si nos exprimieran y vinieran a hurtarnos cosas muy de dentro las cosas de muy de fuera. [...] Ir por la significación intelectual de la vida a la vida misma es un error.

Por ese camino sólo se llega a designificarla. Buscarla en nosotros es acertar con la única pista. [...]

La labor de la nueva literatura [...] ha de ser la de irnos reconstruyendo, robando a las cosas, descolgando de ellas el pedazo de concepto nuestro que las añadieron los otros. (Gómez de la Serna, 1909 [1988]: 63)

Sin embargo, a pesar de sus contradicciones, esta argumentación de 1909 contiene embrionariamente el desarrollo que su autor realizará hasta 1934, que se extenderá y proyectará a lo largo de toda su escritura, y que en *El Rastro* tiene su punto de inflexión y esclarecimiento: para deshacer —para cumplir con «Mis siete palabras»— la escritura de Gómez de la Serna se disgrega en las cosas: «¡Y qué cosas! Cosas carnales, entrañables, desgarradoras, clementes, lejanas, cercanas, distintas: cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad. ¡Maravillosas asociadoras de ideas!» (Gómez de la Serna, 1931: 22) Los objetos van acumulándose dentro de la prosa de Ramón porque decide constituir su identidad narrativa con

deshechos de la historia, con objetos deshechos y desechados, que sin embargo en la mirada del traperero, del coleccionista o del arqueólogo melancólico de la modernidad, contienen una pregunta sobre esa modernidad misma que espera ser formulada:

Las cosas del Rastro no están, como vulgarmente se puede creer, en una situación precaria, no; su momento es el momento de paz y caridad después del éxodo y de la mala vida y todas ellas se afanan y seorean como en el descanso sin fin.

Las cosas del Rastro no son cosas de anticuario, carecen de ese orgullo, de ese valor hipócrita, de esa categoría completamente convencional, civil y arbitraria que adquieren las cosas en ese doloroso internado de las tiendas de antigüedades confortables, vanas, taimadas, cancerosas y sórdidas.

No son tampoco cosas de museo, porque eso las habría perdido para siempre, pues es en los museos donde sufren más largo infierno, haciéndose demasiado duraderas, imposibilitadas, socarronas, opresivas, autoritarias. [...] Tampoco son ruinas históricas y trascendentales estas cosas del Rastro, ¡eso sería demasiado! porque en las ruinas queda siempre algo que pervierte, un resto de su jactancioso, de su supersticioso pasado, de su hipócrita dominación [...]. Las ruinas del Rastro, por el contrario disgregadas, abandonadas a su soledad y su última conciencia, entran en razón, se llenan de sencillez [...] Las ruinas del Rastro muestran pegadas, enjutas, inculcadas a sus añicos, las ideas más inauditas y curativas, resultando así en su pequeñez, como restos mayores, pedazos de catedral, pedazos de trascendencia incalculable ante los que se adquiere la seguridad de que entre esas piedrecitas menudas, está la piedra filosofal, vulgar piedra de la calle. (Gómez de la Serna, 1931: 23-26)

Coleccionismo y acumulación se plantean así como una manera de comprenderse a tientas, hasta que se desvele un sentido en la explicación escrita de la relación con los objetos, o hasta que esta emerja de los objetos mismos observados más allá de la mirada utilitaria. La culminación de este proceso se sintetiza en una afirmación decisiva: «Hay un contraste en los objetos que son casi yo mismo, el enigma puesto enfrente, mientras nosotros somos objetos para los demás seres, aunque nos diga otra cosa su cortesía. Por eso podemos hermanar con el objeto y su misterio.» (Gómez de la Serna, 1934 [1988]: 173)

En este punto, la afinidad entre Gómez de la Serna y Benjamin resulta casi total. Ambos parten de una melancolía materialista, entendida como certidumbre de que los objetos siempre contienen más de lo que parece, pero que aquello que contienen, lo verdaderamente importante, su significado en un relato –individual pero compartido– y no en su referencialidad, permanece oculto en la realidad de su ordenación aparente: «De la carambola de las cosas brota una verdad superior, esa reforma transformadora del mundo que le da mayor sentido» (Gómez de la Serna, 1934 [1988]: 176), afirma Ramón, mientras por su parte Benjamin señala que «la

existencia del coleccionista, [...] oscila dialécticamente entre los polos del orden y el desorden.» (Benjamin, 1931 [1995]: 29) La figura del coleccionista benjaminiano parte de una percepción del sujeto en la narración autobiográfica desplazada a los objetos, considerados por una mirada que rompe la continuidad del curso histórico para aprehender el aura que deposita y entrevé en ellos la mirada que, precisamente, constituye esa interrupción de la continuidad; una continuidad, histórica, discursiva, funcional,... que el coleccionista hace saltar desde dentro, y que perdura y se vuelve experiencia transmisible como sentido gracias al relato. Pero por otro lado, como en el deambular por la ciudad, la manera en que los objetos se organizan en torno a un individuo mantiene una imprevisible reciprocidad: «Los grandes coleccionistas se distinguen con frecuencia por la originalidad con que seleccionan sus objetos. [...] Pero lo normal es que los coleccionistas sean guiados por los objetos mismos» (Benjamin, 1989: 131) Cabe recordar en este punto que una de las definiciones de aura menos citadas, la que aporta Benjamin en torno a Baudelaire pero con imborrables texturas proustianas, ésta se definía como las representaciones que, asentadas en la memoria involuntaria, pugnan por agruparse en torno a un objeto sensible, esa aura corresponderá a la experiencia que como ejercicio se deposita en un objeto utilitario (Benjamin, 1993: 161). No debe extrañar, pues, que coleccionista, arqueólogo, traperero y memorialista compartan un atributo casi circense, que Benjamin atribuye al primero, personificado en Eduard Fuchs: «El coleccionista tiene en su pasión una varita mágica que le hace descubrir formas nuevas.» (Benjamin, 1989: 131) Salvadas por el coleccionista, las piezas de su colección reviven al tiempo que recogen su propia vida, no para salvarla –cosa imposible– sino para establecer el relato de su sentido, para que no se pierda, para que la experiencia se sobreponga al tiempo de su destrucción. Para ello, la mirada debe ser casi táctil, y como sugiere el fragmento dedicado al coleccionista del *Libro de los Pasajes*, «la fascinación más profunda del coleccionista consiste en encerrar cada objeto individual en un círculo mágico.» (Benjamin, 1982 [2005]: H 1, a, 2) Lo cual sugiere Ramón respecto a los objetos circenses, incluso cuando esos objetos se encuentran bajo los deslumbrantes focos de la pista, ocultas en la luz, en la homogeneizadora claridad funcional, que en principio abolirían toda sombra o matiz, pero que Gómez de la Serna sabe recuperar, casi rescatar:

El clown es el único que trata con mimo las pequeñas cosas domésticas, y trata con cariño una silla o un bastón y ama a sus ropas, y sobre todo siente un amor entrañable por su sombrero, más que nunca cuando se lo quita y lo deja en el suelo; ¡qué miradas más merecidas le lanza! (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 38)



Cuando Ramón afirma que «yo soy el protector de las cosas. Quien no tiene ternura por las cosas, ternura para sentir las, —no para decirlas— no es lo bastante humano» (Gómez de la Serna, 1934 [1988]: 173) no está sino generalizando a todo individuo la idea que atribuye al clown, que le sirvió como figura fugaz que intensificaba esa ruptura de la estabilidad en las relaciones entre subjetividad y objetividad.

Por ello, en *El Circo* resulta muy necesario insistir en este punto: no son los objetos en su estado de máxima consideración, en pleno centro de la pista como elementos centrales de un número, sino estos mismos objetos sin función —despojados de su uso espectacular en «la función», término que designa la sesión completa de Circo—, dejados de lado, los que requieren la atención del cronista. Fuera de la función, en la pausa entre un número y otro, en la suspensión de la atención por interrupción de la continuidad o por desplazamiento, mientras todo el público admira lo que entra o sale a la pista por la puerta principal reservada al jefe de pista y los artistas, la extrañada mirada del cronista se adentra o se escapa tras otra puerta, umbral de la pista para los animales y para los materiales complementarios que se irán sucediendo; el cronista va en busca de otra escena:

El fondo a que da esa puerta es un fondo de cuarto destartado de habitación trasera como esas en las que hay un baño antiguo que ya no se usa, unas sillas rotas, unos trozos de tubo de goma, un chubesquí estropeado y otras cosas por el estilo; una bocanada de humedad y de cuarto oscuro y atestado sale por esa puerta. Detrás de ella y un poco después de la otra, por cuya puertecita salen las pequeñas cosas, nos imaginamos así como en otros profundos sótanos y altas guardillas, un conjunto de cosas inservibles, amontonadas con desorden, las más largas apoyadas y enredadas entre sí, ya un poco inseparables. Todas las cosas que se han ido dejando y olvidando algunos artistas, muchas otras que el director tuvo que hacer, otras de cuando él trabajaba, otras que no se sabe para lo que sirven y ese misterio las mantiene respetadas; otras de ensayos que resultaron mal; otras que no se sabe ni cómo ni cuándo llegaron allí; otras complementarias del trabajo de algunos artistas; todas guardadas por si sirven otra vez o por si de dos o tres se puede hacer una nueva. ¡Qué maravillosos arsenales como de una gran ortopedia de gigantes! ¡Qué encanto que nos dejasen meditar y enredar en esos grandes almacenes de lo incomprensible y de lo inesperado! (Gómez de la Serna, 1926 [1968]: 56)

Seguramente, aunque no lo cite, este debe ser uno de los fragmentos de que Benjamin tomó nota para caracterizar «el gastado inventario de sueños». Ramón, como supo subrayar Valéry Larbaud, siente ternura hacia las cosas, una ternura en la que juegan un papel determinante las texturas inmateriales de esos objetos, que

Ramón insiste en hacer si no visibles, al menos comprensibles en la fugacidad de un apunte que, al menos, sugiera la necesidad de su búsqueda sin pesquisa. Para Ramón,

La literatura es la recogida de todo lo que cae y de todo lo que la pala del acaso puso encima, las flores de la tienda que se cierra, el candado del vagón de la noche, y un queso encima como moño de las cosas amontonadas. (Termómetros de fría puñalada) (Gómez de la Serna, 1936 [1988]: 194)

Por su parte, para Benjamin,

El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la consciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que las ciudades yacen sepultadas. Quien se trate de acercarse a su propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. [...] Y aquel que guarde en su escrito únicamente el inventario de los hallazgos sin incluir esta oscura suerte del propio lugar exacto donde los ha encontrado, ése se está privando a sí mismo de lo mejor. La búsqueda desafortunada forma parte de ello tanto como la afortunada, de ahí que el recuerdo no deba avanzar de un modo narrativo, ni menos aún informativo, sino ensayar épica y rapsódicamente, en el sentido estricto de la palabra, su prospección de tanteo en lugares siempre nuevos, indagando en los antiguos mediante capas cada vez más profundas. (Benjamin, 1996:210)

*El Circo* de Ramón Gómez de la Serna significa para Benjamin un lugar antiguo y nuevo al mismo tiempo, en que los objetos no pertenecen a nadie, ni a ningún tiempo, ni responden de una utilidad práctica, precisamente porque el narrador ha conseguido establecer con ellos una relación enigmática, organizando en torno a ellos y en torno a sí mismo las preguntas indecibles que la modernidad solamente podía enunciar reconociendo su mirada desplazada hacia un lugar donde lo imprevisible, lo sorprendente, lo extraordinario es la norma.

Lo difícil era entrever allí, en el mayor espectáculo del mundo, el enigma de lo cotidiano, interrumpir la función sin que nadie se apercibiese, realizar la crónica de una promesa de sentido que la contradicción del público, con sus aplausos, impedía escuchar: los gritos de las cosas del circo como parte del inmenso grito del mundo, pidiendo ser traducido en prosa. Ramón Gómez de la Serna supo verlo, narrarlo, ensayarlo, autobiografiarlo; y Walter Benjamin se dio perfecta cuenta de ello, precisamente por observarlo como nadie lo hacía: con una sonrisa muy seria.

**Bibliografía citada**

- Benjamin, Walter (1927 [1995]): «*El Circo de Ramón*», *Internationale Review*, Amsterdam, I, 1927; trad. cast. Pablo Marinas, Miguel Marinas y Pepe Vázquez, *La Balsa de la Medusa*, n. 34, 1995, 3-5.
- (1931 [1986]): «*Desembalo mi biblioteca*», *Die Literarische Welt*, 17 de julio de 1931; trad. cast. *Quimera*, n. 58, 1986, 28-32.
- (1989): *Discursos interrumpidos, I*, trad. cast. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.
- (1993): *Poesía y capitalismo. Iluminaciones, II*, trad. cast. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus.
- (1996): *Escritos autobiográficos*, trad. cast. de Teresa Rocha Barco, Madrid, Alianza.
- (1982 [2005]): *Libro de los Pasajes*, trad. cast. de Luis Fernández Castañeda, et al., Madrid, Akal.
- Gómez de la Serna, Ramón (1909 [1988]): «El concepto de la nueva literatura. Cumplamos nuestras insurrecciones», en Gómez de la Serna (1988), 55-78.
- (1910 [1988]): «Mis siete palabras», en Gómez de la Serna (1988), 84-94.
- (1917 [1988]): «Prólogo a *Greguerías*», en Gómez de la Serna (1988), 124-159.
- (1918 [1988]): «Prólogo a *Muestrario*», en Gómez de la Serna (1988), 160-167.
- (1926 [1968]): *El Circo*, Valencia, Sempere, 1926; Madrid, Espasa Calpe, 1968.
- (1931): *El Rastro*, Madrid, La Nave; ed. facsimil: Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2002.
- (1934 [1988]): «Las cosas y el ello», Madrid, *Revista de Occidente*, t. XLVI, agosto de 1934; en Gómez de la Serna (1988), 173-183.
- (1936 [1988]): «Las palabras y lo indecible», Madrid, *Revista de Occidente*, t. LI, agosto de 1934; en Gómez de la Serna (1988), 184-200.
- (1988): *Una teoría personal del arte*, ed. Ana Martínez Collado, Madrid, Tecnos.

DONDE ORFEO NOS ESPERA CON SUS ACORDES. EL PENSAMIENTO  
POÉTICO DE ANTONIO COLINAS

José Enrique Martínez  
Universidad de León

Antonio Colinas ha consolidado teóricamente una poética acorde con su creación lírica. Tal poética aparece sustentada por un buen número de artículos y ensayos cuya pretensión es delimitar un ámbito lírico propio y diferenciado, lo que no ha impedido que el poeta acabara encabezando una tendencia que entiende la poesía como plenitud vital y universal, como armonía, como trascendencia. De ahí que coloquemos tal poética bajo el signo de Orfeo, que conmueve el orbe con su canto y con su música y que enseña a los hombres los misterios de las cosas. Colinas concebirá su obra lírica, justamente, como el logro de la armonía órfica, por medio de la cual es posible traspasar las puertas que celan el misterio de la otra realidad. Pero antes de entrar en el pensamiento teórico de Colinas sobre la poesía, conviene precisar algunos detalles, como por ejemplo, que tal poética ha sido explicitada en numerosos textos ensayísticos, como ya se ha indicado, pero que, por el contrario, Colinas no ha escrito poemas de carácter netamente metapoético; y son escasísimos los enunciados metapoéticos en sus versos. Muchos poetas son contrarios a dar su opinión sobre la poesía, a trazar una poética. No sucede lo mismo con Colinas, que escribe: «Pienso que la valoración del lenguaje poético y el ver cómo éste nace y posteriormente se fija en el poema, es