

Revista de

FILOLOGÍA

Universidad de La Laguna

34

2016

Revista de
FILOLOGÍA

**Revista de
FILOLOGÍA**
Universidad de La Laguna

DIRECTORA
Carmen Díaz Alayón

SUBDIRECTORES
José M. Oliver Frade
Francisco Javier Castillo

SECRETARIA
Juana L. Herrera Santana

CONSEJO DE REDACCIÓN

Maravillas Aguiar Aguilar (ULL), Carmen Yolanda Arencibia Santana (ULPGC),
José Juan Batista Rodríguez (ULL), Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla),
Carlos Brito Díaz (ULL), José Manuel González Calvo (UEX), Blanca Krauel Heredia (UMA),
Dámaso López García (UCM), Ricardo Martínez Ortega (ULL), Juan Antonio Moya Corral (UGR),
Rafael Padrón Fernández (ULL), José Francisco Pérez Berenguel (UA), Félix J. Ríos (ULL),
y Juan Andrés Villena Ponsoda (UMA).

CONSEJO ASESOR

Manuel Alvar Ezquerra (Universidad Complutense), Ignacio Bosque (Universidad Complutense),
Georg Bossong (Universität Zürich), Patrick Charaudeau (Université Paris-III), Federico Corriente
(Universidad de Zaragoza), Aurora Egido (Universidad de Zaragoza), Juan Armando Epple
(University of Oregon), Vita Fortunati (Università di Bologna), Lionel Galand (École pratique
des Hautes Études, París), Miguel Ángel García Peinado (Universidad de Córdoba), Joaquín Garrido
(Universidad Complutense), Juan Gil Fernández (Universidad de Sevilla), Francisco Lafarga Maduell
(Universidad de Barcelona), Humberto López Morales (Asociación de Academias de la Lengua
Española), M.^a Antonia Martín Zorraquino (Universidad de Zaragoza), Dieter Messner (Universität
Salzburg), José Luis Moralejo Álvarez (Universidad de Alcalá), Maurilio Pérez (Universidad de
León), Rafael Portillo (Universidad de Sevilla), Bernard Pottier (Université Paris-IV), Carmen Ruiz
Barriidue (Universidad de Salamanca), Armin Schwegler (University of California, Irvine),
Mahmud Sobh (Universidad Complutense), Ramón Trujillo (Universidad de La Laguna), Hernán
Urrutia (Universidad del País Vasco), Gerd Wotjak (Universität Leipzig) y Alicia Yllera (UNED).

EDITA

Servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna
Campus Central. 38200 La Laguna. Santa Cruz de Tenerife
Tel.: 34 922 31 91 98

DISEÑO EDITORIAL

Jaime H. Vera
Javier Torres/Luis C. Espinosa

PREIMPRESIÓN

Servicio de Publicaciones

ISSN: 0212-4130 (edición impresa) / ISSN: e-2530-8548 (edición digital)

Depósito Legal: TF 734/81

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso del editor.

Revista de
FILOLOGÍA
34

SERVICIO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA, 2016

REVISTA de Filología / Universidad de La Laguna. —N.º 0 (1981)— . —La Laguna: Universidad, Servicio de Publicaciones, 1981—
Anual
ISSN 0212-4130
1. Filología-publicaciones periódicas I. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones 801 (05)

INFORMACIÓN GENERAL

La *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* acepta contribuciones inéditas y originales en cualquier rama de los estudios lingüísticos y literarios, escritas en español, inglés, francés y alemán. Está indizada, catalogada o repertoriada en las siguientes bases de datos: COMPLUDOC, DIALNET, DICE (CSIC), ERCE, GERES (Groupe d'étude et de Recherche en Espagnol de Spécialité), Google Académico, Google Scholars Metrics, Instituto de Verbología Hispánica, Directorio y Sumario de Revistas del ISOC (CSIC), LATINDEX, LLBA, MIAR, MLA Directory of Periodicals, MLA International Bibliography, RESH (CSIC), SUMARIS (CBUC), Ulrich's International Periodicals Directory, ZDB Catálogo colectivo, estando pendiente su inclusión en otros directorios.

Se publica en un volumen anual y el plazo de entrega de originales termina el día 30 de septiembre de cada año. Los trabajos no pueden exceder los 45.000 caracteres con espacio, y deben incluir un resumen en español y otro en inglés, de un máximo de 800 caracteres cada uno, así como las palabras clave (máximo de 5) en los mismos idiomas. Para las recensiones y notas, se recomienda un máximo de 10.000 caracteres. Para más detalles, véanse las normas editoriales que figuran al final del volumen y en la página web de *RFULL*: <http://publica.webs.ull.es/publicaciones/lista-volumenes/filologia/> y en <http://webpages.ull.es/users/rfull>. Los textos se presentarán en formato Microsoft Word y se deberán enviar en archivo adjunto a rfull@ull.es. Los originales deben remitirse a:

Revista de Filología
Facultad de Filología-Universidad de La Laguna
Campus de Guajara, s/n
38071 La Laguna (Tenerife, España)

Los trabajos recibidos serán evaluados por especialistas en cada materia y la aceptación o no de las contribuciones se comunicará a sus autores en los meses de diciembre y enero. Se recomienda también que los textos vayan precedidos de una página que contenga el nombre del autor o autores, dirección completa, teléfono y correo electrónico. Para más información sobre contribuciones, números publicados y otras referencias adicionales, se puede consultar la página web de *RFULL*. La correspondencia relativa a intercambios, etc., debe dirigirse a:

Servicio de Publicaciones
Universidad de La Laguna
Campus Central
38200 La Laguna (Tenerife, España)

© Los trabajos publicados en la *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación. Se permite el uso para fines docentes e investigadores de los textos, datos e informaciones contenidos en la misma. Se exige, sin embargo, permiso de los autores para publicarlas en cualquier otro soporte o para utilizarlas, distribuirlas o incluirlas en otros contextos accesibles a terceras personas. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.



SUMARIO/CONTENTS

SECCIÓN MONOGRÁFICA: Ramón Gómez de la Serna / SPECIAL ISSUE: Ramón Gómez de la Serna

Presentación. Ramón Gómez de la Serna. En el dominio de las «novelas de la nebulosa» / Foreword. Ramón Gómez de la Serna. In the field of the “novelas de la nebulosa”

Nilo Palenzuela..... 11

La proyección de la locura en *El hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna. Conexiones con el *Quijote* (revelaciones inéditas) / The Projection of Madness in *The Lost Man* (*El hombre perdido*), by Ramón Gómez de la Serna. Echoes of the *Quijote* (Unpublished Notes)

Rafael Cabañas Alamán..... 15

El hombre perdido: última novela de la nebulosa / *El hombre perdido*: the last of the novels of the nebula

Rodolfo Cardona..... 41

El mundo existe para acabar en Cinelandia (a propósito de *El incongruente*) / The world exists to end up in Cinelandia (in relation to *El incongruente*)

Isabel Castells Molina..... 51

Ramón Gómez de la Serna y Arqueles Vela: la novela-esponja / Ramón Gómez de la Serna and Arqueles Vela: the sponge-novel

Nieves María Concepción Lorenzo..... 73

La estructura abismada de un novelista / Mise en abyme of a novelist

Juan José Delgado..... 97

«Dónde se forman las expediciones definitivas»: *El hombre perdido* y las «novelas de la nebulosa» de Ramón Gómez de la Serna / “Where the final expeditions depart”: Ramón Gómez de la Serna’s *El hombre perdido* and his “novelas de la nebulosa”

Ricardo Fernández Romero..... 109



Recrear «el verdadero lío de la vida»: programa estético y estrategia editorial detrás del ciclo ramoniano de las novelas de la nebulosa / Recreating “el verdadero lío de la vida”: aesthetics and editorial strategies behind Ramón’s novels of the nebula	135
<i>Laurie-Anne Laget</i>	
<i>El hombre perdido</i> : Ramón Gómez de la Serna y Albert Camus / <i>El hombre perdido</i> : Ramón Gómez de la Serna and Albert Camus	155
<i>Nilo Palenzuela</i>	
Las novelas de la nebulosa y lo ominoso / The novels of the nebula and the uncanny	169
<i>Dobroslawa Pazder</i>	
Novelas correspondidas: Gómez de la Serna y Max Aub / Two-Way Novels: Gómez de la Serna and Max Aub	197
<i>Miguel Vitagliano</i>	
Matices en torno a <i>El hombre perdido</i> , de Ramón Gómez de la Serna / Notes on Ramón Gómez de la Serna’s <i>El hombre perdido</i>	205
<i>Ioana Zlotescu</i>	
MISCELÁNEA / MISCELLANY	
Robin Hood: de leyenda a mito cultural / Robin Hood: from legend to cultural myth	219
<i>Richard Clouet</i>	
Lengua española y lengua vasca: una trayectoria histórica sin fronteras / Spanish and Basque: an historical road without boundaries	235
<i>M.ª Teresa Echenique Elizondo</i>	
Disonancias en la reivindicación de Zambrano como discípula de Ortega: sus teorías opuestas para el arte / Dissonances in Zambrano’s claim as a disciple of Ortega: their opposing theories for art	253
<i>Enrique Ferrari Nieto</i>	
De nuevo sobre la apócope extrema. Observaciones a la hipótesis de Lema (1997) / About extreme apocope again. Notes on Lema’s hypothesis (1997)	271
<i>Carlos Folgar</i>	
Mito e historia: incursiones en la leyenda canaria <i>La pared de Roberto</i> / Myth and history: expeditions into the Canary legend <i>Roberto’s wall</i>	283
<i>Sonia Petisco y Manuel Poggio Capote</i>	
Delito y moral en el <i>Coloquio de los perros</i> / Crime and morality in the <i>Coloquio de los perros</i>	315
<i>Belinda Rodríguez Arrocha</i>	

RECENSIONES / REVIEWS

Nicolás González Lemus, <i>La mirada inacabada. Naturaleza y sociedad canaria vistas por viajeros alemanes (desde Humboldt a Pannwitz)</i> , José Juan BATISTA RODRÍGUEZ y Francisco Javier CASTILLO	329
Tomás González Rolán y Antonio López Fonseca, <i>Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo XV. Introducción general, edición y estudio</i> , Carolina REAL TORRES	333
Inmaculada Penadés Martínez, <i>Para un diccionario de locuciones. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica</i> , M.ª Isabel GONZÁLEZ AGUIAR	335
María Azucena Peñas Ibáñez (ed.), <i>La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos</i> , Luis Miguel PINO CAMPOS	337



SECCIÓN MONOGRÁFICA:
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

PRESENTACIÓN

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. EN EL DOMINIO DE LAS «NOVELAS DE LA NEBULOSA»

En 1927 Ramón Gómez de la Serna publica un artículo en *El Sol* donde saluda a las «revistas jóvenes» de vanguardia. Algunas están por aparecer, como *La Rosa de los Vientos*, editada en Santa Cruz de Tenerife en abril del mismo año. La revista canaria reproduce en seguida aquel texto. Sobresale allí el afán universalista y, también, la inquietud que atraviesa las «novelas de la nebulosa»: «Lo más limitado de todo es el tiempo. Yo le busco salida como león en la jaula, y siempre me encuentro los insuperables barrotes de las horas». Sin duda, la trayectoria del escritor madrileño es dilatada; sus obsesiones y actitudes, persistentes.

Cuando la directora de la *Revista de Filología*, la Dra. Carmen Díaz Alayón, me propuso la coordinación de un número dedicado a la literatura española pensé de inmediato en el autor de *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947), novelas publicadas en uno y otro continente, en Europa y en América, y que revelan el perfil intelectual y creador de Gómez de la Serna. También recordé su presencia en *La Rosa de los Vientos*. El escritor universalista expresaba aquí sus más íntima preocupaciones. *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* son dos piezas centrales de la mejor narrativa del siglo xx, de aquella que expone los vértigos, los deseos, las búsquedas y las flaquezas del ser contemporáneo. Constituyen el eslabón final de las «novelas de la nebulosa». Sobre ellas llamaron la atención algunos de sus amigos, como Macedonio Fernández, y también los profesores e investigadores que se suman desde los años sesenta al estudio de este escritor huidizo e inclasificable. Desde Rodolfo Cardona a Ioana Zlotescu, la relevancia de estas novelas se ha hecho cada vez más visible. Zlotescu ha insistido en ello en las *Obras Completas*. También José Carlos Mainer que, desde la época en que enseñaba en las aulas de la Universidad de La Laguna, hacía hincapié en piezas que hablaban de los grandes aciertos del escritor en una historia convulsa y de enormes dificultades. En sus clases aprendimos que las «novelas de la nebulosa» estaban muy lejos de los tópicos y de la simpleza que podía desprenderse de quien solo era identificado con las greguerías.

Con unos y otros hemos podido advertir que Gómez de la Serna siempre va un poco más allá, cruza las fronteras de lo previsible, arriesga, se expone. Pocos escritores en lengua española lo han hecho como él. Su radicalidad y su expresión personalísima, tan inclinada a desvelar poéticamente los rincones secretos de la vida, lo han llevado también a desplazarse del centro de atención de los estudiosos y de los lectores. No es que lo pretendiese, pero sus elecciones lo mantuvieron a resguardo de la fácil lectura. Asimismo, su defensa de la libertad individual ha provocado la ocultación y el silencio entre tanta sombra de gregarismo ideológico y político.

A nada que se transite por su obra, el lector y el estudiioso podrán advertir la vigencia de sus mundos, tan ajenos a lo vulgar, aunque a menudo no pudiera

desprenderse de la miseria en la vida y en la literatura. Pocas invenciones literarias hay tan importantes en la primera mitad del siglo xx que hayan definido con tanta autenticidad lo que es la historia, el tiempo, la experiencia personal en los callejones de la soledad. Sin duda, *a posteriori*, quiso hacer de sus «novelas de la nebulosa» un territorio de referencias metatextuales; pretendió, como indica Laurie-Anne Laget, «construir para sí mismo cierta imagen social de escritor y así consolidar, desde el exilio, su figura de novelista de vanguardia».

Ramón Gómez de la Serna deja una obra en la que aparecen constantes vasos comunicantes, constelaciones diversas, temas, motivos, obsesiones e imágenes que se arremolinan y requieren la atención del lector; cuenta con sus lectores, quiere que le sigan en sus espirales creadoras para religar los fragmentos que va moviendo en el curso de tiempo. Gómez de la Serna quiso ver el destello de lo inverosímil, de cierta magia cotidiana, en lo que tenía a la vista, las estrellas, un banco de un parque, el paso de un tren, los gestos del paseante, las imágenes de un pintor clásico, las múltiples maneras de extraviarse en la ciudad. A menudo creyó, con André Breton (al que cita en su prólogo final a las *Greguerías*), en el *signe descendant* de la poesía. Supo que podía ascender de súbito a través de las «iluminaciones» del conocimiento poético hasta la belleza y la verdad profunda de las cosas. Pero también pudo ver ese signo en lo aparentemente miserable, un mendigo, un ser solitario, un «medioser» de ropas teatrales y andrajosas en un parque de Buenos Aires...; y pudo verlo en un maniquí traído de París o en un objeto hallado en el Rastro.

Gómez de la Serna no tuvo un proyecto estético con dirección única, al modo de los poetas de su tiempo, a la manera de un Juan Ramón Jiménez, por ejemplo; amaba demasiado la vida y lo que esta tenía de reveladora y fugaz. Persistió entonces en alejarse del gregarismo contemporáneo. Escribía sin más, sobre esto y lo otro, atrapando a menudo perspectivas que todavía hoy nos convueven. En el primer número de la revista *La Rosa de los Vientos* sus palabras lo enunciaban con claridad: «Si algún ideal hay en mi vida no es el de un automóvil, ni el de una casa, sino el de tener más tiempo para escribir más». Quería ser solo un escritor. Aun cuando persistió en ser reconocido y estar bien acompañado, como en el célebre cuadro de Gutiérrez Solana, continuó escribiendo en soledad y sin descanso al otro lado del mar, en Buenos Aires, hasta el final de sus días.

Este número de la *Revista de Filología* acoge diversos estudios y perspectivas sobre Ramón Gómez de la Serna. Cuenta con el testimonio de Rodolfo Cardona, con su aproximación a una de las novelas de la nebulosa, también con la carta que le escribió el novelista después de haber escuchado en la voz de Luisa Sofovich la traducción de su estudio *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and His Works*, editado en Nueva York, en 1957. Cuenta también con la visión de Laurie-Anne Laget sobre el diseño y la relectura ramoniana del ciclo «nebúlico». Sobre *El incongruente* escribe Isabel Castells, que señala referencias metaficcionales al tiempo que destaca el intenso diálogo con el cine, y con *Cinelandia*. Juan José Delgado se ocupa de *El novelista*. Ricardo Fernández Romero lo hace sobre *¡Rebeca!*, *El hombre perdido* y otros textos centrales. Dobrosława Pazder sigue la estela del concepto freudiano de *Das Unheimliche*, «lo ominoso», en las novelas de la nebulosa. El concepto, se recordará, abre el camino a la percepción de lo siniestro a través de objetos, maniquíes,

muñecas, también en torno al tema de la mutilación de los ojos. La estela de las influencias del texto de Freud es larga en la literatura, en el arte y el cine. Gómez de la Serna quiso también aquí ser hijo de la nueva sensibilidad contemporánea.

Por otro lado, varias colaboraciones plantean el diálogo con otros autores. En el continente americano, Miguel Vitagliano estudia las relaciones del singular *Jusep Torres Campalans*, el libro que Max Aub publica en el exilio mexicano, con *Cartas a mí mismo*. Nieves María Concepción Lorenzo se ocupa de las coincidencias de *La Señorita Etcétera*, escrita por el estridentista Arqueles Vela, con *¡Rebeca!* Mi texto indaga en la relación, en época existencialista, entre *El hombre perdido* y el pensamiento de Albert Camus. También Ioana Zlotescu aborda temas centrales del existencialismo, junto a referencias que abren nuevos caminos para la comprensión de una obra y una personalidad ajena a cualquier encasillamiento.

Con este número de la *Revista de Filología* se pretende volver a insistir en algo que supieron los lectores y los estudiosos de la literatura de la primera mitad del siglo xx: Gómez de la Serna es un autor central. Lo supieron tempranamente los animadores de las «jóvenes revistas», aquellos a los que animaba desde las páginas de *El Sol*. Lo sabemos, cada vez con mayor claridad, desde la ladera de este siglo.

Finalmente, debo agradecer las sugerencias y contactos que han facilitado los animadores de la excelente página <http://www.ramongomezdelaserna.net/> y del *Boletín Ramón*, me refiero a Juan Carlos Albert, Carlos García y Martín Greco. También agradezco a Ioana Zlotescu que haya estado siempre dispuesta a compartir rincones secretos del ramonismo. Asimismo, agradezco a José Miguel Pérez Corrales su defensa del escritor libertario, erotómano y de imaginación desbordante, las sugerencias y el diálogo mantenido durante tantos años sobre el autor de las «novelas de la nebulosa». Y agradezco especialmente la valiosa colaboración de todos los que han participado en este número.

Nilo PALENZUELA

LA PROYECCIÓN DE LA LOCURA EN *EL HOMBRE PERDIDO*, DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA. CONEXIONES CON EL *QUIJOTE* (REVELACIONES INÉDITAS)

Rafael Cabañas Alamán

Saint Louis University, Campus de Madrid

RESUMEN

En este ensayo se estudiará el tema de la locura en *El hombre perdido*, tal como queda de manifiesto desde varios puntos de vista en la novela, publicada en pleno desarrollo y consolidación del existencialismo. La locura es parte íntegra y obsesiva de la psicología del protagonista y de numerosos personajes, cuya manifestación aparece a menudo en forma de «proyección», utilizando el término acuñado por Freud. Se entablarrán conexiones evidentes con el *Quijote*, ficción que el mismo Gómez de la Serna tenía presente cuando escribió *El hombre perdido*, por lo que se estudiarán paralelismos concluyentes en torno a la presencia de la locura y otros aspectos entre ambos textos. Por último, se transcribirán los comentarios que aluden a la locura en los manuscritos inéditos de Gómez de la Serna, que se encuentran en la Biblioteca Hillman, de la Universidad de Pittsburgh, que evidencian el interés, defensa y preocupación que el autor demuestra por dicho tema.

PALABRAS CLAVE: locura, hombre perdido, *Quijote*, existencialismo, proyección, Freud, Erasmo, manuscritos inéditos.

ABSTRACT

«The Projection of Madness in *The Lost Man* (*El hombre perdido*), by Ramón Gómez de la Serna: Echoes of el *Quijote* (Unpublished Notes)». In this essay we will study the topic of madness in *El hombre perdido*, and how it manifests itself from several different viewpoints in the novel, published at the time of the complete development and consolidation of existentialism. Madness is an obsessive and integral part of the psychology of the protagonist and of numerous characters, whose manifestation often appears in the form of «projection», in Freud's terms. We will also establish clear connections with el *Quijote*, the work of fiction that Gómez de la Serna himself had in mind when he wrote *El hombre perdido*, in order to study conclusive parallelisms in regard to the presence of madness and other aspects between the two texts, while applying the corresponding critical theory. Lastly, we will transcribe the comments that allude to the madness in the unpublished manuscripts of Gómez de la Serna that can be found in Hillman Library at the University of Pittsburgh, that provide evidence of the interest, defense and concern that the author shows with this topic.

KEY WORDS: madness, lost man, *Quijote*, existentialism, projection, Freud, Erasmo, unpublished manuscripts.



Los protagonistas en las novelas de Ramón Gómez de la Serna son a menudo seres marginales que no se identifican con el mundo convencional que les rodea. *El hombre perdido* (1947), última novela de la nebulosa del autor, es una ficción con marcado contenido existencialista. En ella el personaje principal, idealista sin límites, no pone freno a sus debates imaginativos, sale de casa y va al encuentro de mujeres, objetos y otros hombres perdidos, todo lo cual sucede en un entorno donde el azar forma un destacado papel.

El hombre perdido refleja un claro prototipo de la problemática de un personaje que se encuentra doblemente perdido, tanto a nivel interno como externo, en el espacio urbano de una ciudad de la que poco sabemos. A pesar de que la trama parece simple y hallamos una estructura narrativa fragmentada, típico rasgo recurrente de la estructura en la novelística de Gómez de la Serna, hay motivos más que suficientes para argüir que el protagonista es un andante soñador sumamente complejo cuya caracterización le aporta cierta consistencia como personaje verosímil. Deambula por las calles y lleva a cabo una búsqueda azarosa que le confiere sentido a su vida. El tema de la locura destaca como el motivo narrativo, temático y psicológico más evidente de la novela, e incluso aparece de manera recurrente en el discurso del mismo personaje narrador¹.

En este trabajo se estudiará la importancia de dicho tema en la novela. Se utilizarán ciertas teorías literarias y psicoanalíticas de manera paralela para demostrar la importancia de la locura en las diferentes representaciones, especialmente como ejercicio de reflexión del personaje y por el efecto de proyección de la misma hacia otros. Seguidamente, se comparará la locura y otros aspectos relacionados entre *El hombre perdido* y el *Quijote*, novela de la que el mismo Ramón realizó una edición reducida². Por último, transcribiremos escritos inéditos sobre la locura del propio

¹ En la novela se reflejan también varias obsesiones dentro del problema existencialista, tales como el amor y la muerte. Tasende (1997) refleja la problemática existencialista en *El hombre perdido* y en *Rebeca!* (1937) y encuentra claras semejanzas con *Niebla* (1914), de Miguel de Unamuno. En las tres novelas los personajes principales se debaten ante su propio dilema existencial y exploran la posibilidad de que el amor pueda resolver la angustia que les rodea.

² *Don Quijote de la Mancha*, «Reducción de la inmortal obra, hecha por Ramón Gómez de la Serna, sin variar una palabra de su texto», fue publicada en México en 1947, el mismo año de la publicación de *El hombre perdido*, como homenaje del cuarto centenario del nacimiento de Cervantes. En el prólogo de dicha edición, Gómez de la Serna adelanta que ha suprimido capítulos y párrafos pensando en el lector moderno: «Teniendo en cuenta que Cervantes fue un gran poeta conceptional más que poeta de versos, he eliminado muchos de los que formaban ese aderezado de poesía y prosa que suele ser guiso contradictorio e inapetente para la juventud. También he evitado anecdotismos literarios que se refieren a ciertas piraterías editoriales de su tiempo, así como he procurado que la primera y la segunda parte adquieran la soldadura que exigía la actualización de la obra inmortal, no teniendo por qué notarse ya la circunstancial condición de que fuesen escritas con una buena diferencia de años» (1947: 8). Es sorprendente que Gómez de la Serna no escribiera una biografía de Cervantes, teniendo en cuenta el gran número de personajes que biografió. No obstante, en *Lope viviente* (1954), le dedica un capítulo: «Otro vecino: don Miguel de Cervantes». Aquí menciona que Cervantes es el literato que más admira (82). El humor y la subjetividad siguen siendo utilizados, como en todas sus biografías. Observa sobre dicho capítulo López Molina: «Ramón —que ve en

puño y letra del autor, textos que ayudarán a entender la importancia de dicho tema en su propia estética personal y literaria.

1. PROYECCIÓN DE LA LOCURA COMO MECANISMO DE DEFENSA

En *El hombre perdido* se defiende la inocencia de los «locos», no considerados como enfermos patológicos, sino que se enfatiza que son seres humanos inofensivos y poco comprendidos. Se mantiene una clara afinidad con aquellos cuya gran suerte es poseer el gran «don» de la «alucinación», como escribe el mismo autor en el prólogo de la novela, «Prólogo a las novelas de la nebulosa»:

Mi hombre perdido es el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha sórdida y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, de alucinaciones y hojas secas que pasan por las páginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida (1962: 14).

Hay que tener en cuenta que en *El hombre perdido* la representación de su «alucinación» (como proyección del proceso narrativo de la nebulosa, modalidad esta de su locura *sui generis*) aparece con significados polivalentes desde dentro de la novela³. El personaje la asume como estrategia reflexiva para aliviar su problema existencial, pero también la proyecta en los demás. Por tanto ambas posturas le sirven para asumir la locura como refugio, aislarse de lo convencional y poder así sobrevivir en su propio entorno vital.

Las múltiples alusiones a la locura por parte del personaje narrador cubren varios niveles del discurso narrativo. El afán de proyectarla nos hace pensar en la teoría de Sigmund Freud de proyección⁴, desarrollada en más detalle por otros

el humorismo no solo el mejor medio de sobrellevar la existencia sino la garantía más firme de la perduración, de la resistencia al tiempo por parte de la obra artística— lleva una vez más al clásico a su propio terreno, lo interpreta subjetivamente desde su propia compenetración con él» (1995: 65).

³ El término «alucinación» no resulta nada ajeno a la proyección como mecanismo de defensa en la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud, quien relaciona los términos de la «alucinación» y el «sueño» con la proyección. Laplange & Pontalis analizan dicha postura: «Si, como insiste Freud, es lo displacentero lo que se proyecta, ¿cómo explicar la proyección de un cumplimiento de deseo? Este problema no escapó a Freud, el cual le dio una respuesta que podría formularse así: si bien, en su contenido, el sueño realiza un deseo agradable, en su función primaria es defensivo: tiene por fin ante todo mantener a distancia lo que amenaza con perturbar el sueño: [...] en lugar de la solicitud interna que aspiraba a ocupar [al durmiente] por completo, se ha instalado una experiencia externa, y él [el durmiente] se ha desembarazado de la solicitud de ésta. Un sueño es pues, también, entre otras cosas, una proyección: una exteriorización de un proceso interno (13)» (2004: 311).

⁴ Inicialmente la proyección fue detectada y comentada en casos de paranoíta: «Según Sigmund Freud consagra a esta afición, a partir de 1895-1896, dos breves trabajos (4a) y el capítulo III de sus “Nuevas observaciones sobre las psiconeurosis de defensa” (“Weitere Bemerkungen über

psicoanalistas a lo largo del siglo XX. La proyección de la locura pone de relieve características de la personalidad del hombre perdido y nos ayuda a comprender su compleja caracterización dentro de su estado de personaje de la nebulosa. Por medio de la aceptación, observación y proyección de la locura, el hombre perdido percibe a otros como aliados en espacios narrativos donde lo lúdico también ocupa un lugar destacado.

En la novela contrasta la locura asumida del narrador con la de algunos personajes (o como queda reflejada y expuesta en ellos la proyección de la misma), pero no en el sentido clásico, sino en el «atributivo», ya que el hombre perdido es consciente de su propia locura y de la proyección de la misma en los otros personajes. Según Sherwood, hay que hacer dos distinciones:

Two distinct forms of this basic process have been distinguished: classical projection, in which the individual is unaware of possessing the negative characteristic that is projected onto others, and attributive projection, in which the individual is fully aware of possessing the characteristic that is projected onto others (1979: 635).

Sherwood toma la idea de proyección atributiva de Holmes, quien la estudia y define como sigue: «In attributive projection the individual projects onto other people characteristics which are identical to his own, and he is consciously aware of these characteristics within himself» (1968: 253). Este es el tipo de proyección que nos interesa, pues el hombre perdido es consciente de su locura (de su continuo estado de «alucinación») y de la recurrente proyección de la misma en otros personajes, la cual le sirve para trazar su propia historia en la narrativa que lo envuelve. Este tipo de proyección va más allá de la estudiada por Freud, quien, si bien estudia dicho término en diversas modalidades psicoanalíticas, le aplica un sentido bastante estricto⁵.

Uno de los primeros hombres con los que se tropieza nuestro protagonista es un mendigo. Al preguntarle a este a qué se dedica, le contesta: «A esto, a abrir la lata de sardinas del alba y después, durante todo el día tengo que estar perdido e inadvertido en los lugares que yo me sé... Echarían mano de mí para cubrir la vacante de locos verdaderos o de los criminales» (22). El vagabundo Gonzalo Herreros, cuyo estado de perdición queda expuesto, según Serrano Asenjo, como «mecanismo de defensa de la persona frente a las amenazas de la sociedad» (1991: 30), se considera

die Abwehr-Neuropsychosen”, 1896). En ellos la proyección se describe como una defensa primaria que constituye un abuso de un mecanismo normal consistente en buscar en el exterior el origen de un displacer. El paranoico proyecta sus representaciones intolerables, que vuelven a él desde fuera en forma de reproches» (Laplange & Pontalis 2004: 308). En el caso del hombre perdido, este «displacer» tiene una función bivalente, pues el sujeto proyecta su propia locura en los demás dándole un giro positivo al valor de la misma. Es decir, la proyección de la locura es considerada como mecanismo de defensa que sirve de alivio, refugio y libera al personaje.

⁵ La proyección para Freud aparece como mecanismo de defensa, como expresión de la atribución al «otro» (persona o cosa) de síntomas patológicos, sentimientos o deseos que el sujeto «proyector» rechaza o que no reconoce en sí mismo (Laplange & Pontalis 2004: 308). Pero este caso de proyección clásica no es el que reiteradamente aparece en *El hombre perdido*.

marginado y víctima social y es consciente de que puede acabar entre rejas. El personaje narrador pasa a observar y añadir al respecto: «¿Qué mujer de las locas que había conocido estaría allí?». Se deja claro que el mendigo es un loco también para el hombre perdido, de cuya locura y de las de sus mujeres no puede escapar él mismo: «Yo había sido atraído por alguna de ellas. No se da con el único barco parapetado en tierra como no le guíe a uno el destino hacia una mujer» (31)⁶.

Con frecuencia se trivializa con el término «locura». A una de las mujeres que conoce el hombre perdido le pregunta: «¿Me quieres hasta la locura?». Ella le contesta que qué quiere decir con eso y él le comenta: «Porque hasta la locura es poco... No es apenas nada... Si no me quieres, déjame morir» (36).

El hombre perdido se comporta de manera atípica, se queda quince días sin salir de casa, observando sus propios sueños, en los que confunde las medicinas con los sellos (39). Leemos el siguiente comentario condenatorio: «La estupidez humana es la que exagera los valores y por eso lo que más enloquece es la vanidad», a lo que le pregunta su interlocutor con un brote de ingenio: «¿Cómo puede usted creer que los locos sean vanidosos?» (44).

Uno de los pasajes más vinculados a la locura y al psicoanálisis aparece en una pequeña historieta. Se trata de la protagonizada por la mujer de un psiquiatra, quien ha «dejado» a su marido veinte veces. Por tanto, visita al hombre perdido y dialoga con él. Una vez se marcha ella, el marido también recurre a nuestro hombre, manifestando la aceptación de su propia locura, por lo que este le hace saber: «Yo estoy tan extraviado como su esposa, y nos hemos entendido a las 1.000 maravillas». Y pasa a opinar: «Ustedes los psiquiatras no quieren que se encuentre el revés de la vida» (61). En esto radica la visión del hombre perdido, que desea participar de lo que va más allá de lo racional y tradicional. Cuando la esposa vuelve y se reúne con los dos hombres, le comenta a su marido que ya no se siente sola: «Entonces ya ves que mi locura compartida comienza a ser cordura... Este señor busca también la clave de las vitrinas», a lo que el narrador escribe: «El doctor nos miró como si entre los dos compusiéramos la danza de la locura» (62). Este comentario lúdico despliega, una vez más, la importancia de la proyección de locura, en concreto, como un caso de paranoia, ya que asume lo que otros pueden pensar de él sin estar seguro de que sea cierto. Pero la realidad es que llega un punto en el que todo se convierte en un escenario de entretenimiento. El mismo doctor participa del tema, como leemos en este divertido diálogo:

Doctor. —Por lo menos mi mujer se cree una sirena.

Yo. —Pronto llegaremos al patatús y nadie nos ha indicado nada sino patrañas.

Ella. —(...) si a las seis y cuarto está oscuro y a las siete menos cuarto ya claro, esa claridad de la hipotenusa que hay que vivir y en la que se oyen las palabras por las que se abren las iglesias y se acaban las agonías.

⁶ Sonia Remiro ha observado aspectos que permiten vislumbrar cierta influencia de *El hombre perdido* en *Rayuela*, de Julio Cortázar, novelas en que «los vagabundos se convierten en figuras capitales en las obras de los dos autores» (2006: 27).

Doctor. — En ese espacio se despiertan los locos y las locas.

Yo. — Doctor, no es locura apretarse el pecho porque duele el corazón.

Doctor. — Ustedes creen que yo no me doy cuenta... Yo le voy a decir una cosa, que no sabe ni mi mujer... yo tengo una enferma única... Que está muerta sobre la cama y no se descompone hace un año... Es una muerta bellísima a la que supongo que mantiene incorrupta precisamente su locura (...) yo llamo mi enferma favorita a mi mujer porque es mi maestra, mi guía, la que me da fuerzas para contemplar la locura de los demás (1962: 63).

Del diálogo se desprende la necesidad de retroalimentarse cada persona con la locura del otro, de manera que llega a proyectarse entre ellos mismos dicha obsesión. El caso del doctor va mucho más allá: «Sin ella al lado yo no vería ningún loco» (63).

En otra situación, el efecto «proyección» de la locura se dirige a un relojero: «Me miró con cara de loco» (65). Aunque lúdicamente, se mencionan «locos que van a reclamar lo que no ahorraron»: «Pensando en esos locos que produce el ahorro, el director ha pensado construir un nosocomio y añadir a las pólizas de seguro una aseguración para caso de locura con derecho a manicomio perpetuo» (66). Pero el mismo personaje defiende a los locos con otra de sus opiniones, que revela una clara crítica social: «Al único que desatiende la humanidad es al loco y los manicomios son sucios e incómodos» (66).

En el parque Oriente de la ciudad aparece un tipo de «Luna Park» que ofrecía grutas fantásticas e infernales, con visiones de muerte. Aquí los cirujanos se vuelven también locos, encontramos el palacio del Psicoanálisis, y sus máquinas locas. Hallamos aspectos terribles, como cuando se menciona que los micos son explotados hasta la locura (70). Se habla de la «locura atontada». Sin embargo, dentro de esta maraña de la locura en todas direcciones, el personaje sigue el rastro de la mujer ideal, y busca a la mujer «plástica». Estamos ante una parodia al progreso humano. A pesar de que leamos que «el luna park me empujaba a seguir viviendo», el hombre perdido admite que «éramos como piezas del gran reloj de la locura» (76). Dicho lugar es la recreación, en pequeño, de la locura de la vida que le sirve como grato refugio.

La soledad y el aburrimiento invaden al hombre perdido y siente gran alivio con las cosas, por lo que también suele refugiarse en ellas (habla con la berenjena, le alivian las esponjas, etc.). Él mismo escribe: «Quiero un mundo más vivo que el que me quieren hacer tragarse» (107). No obstante, el concepto de la locura sigue presente incluso en momentos en los que domina la incongruencia, y el humor le sirve de inyección para atenuar el vacío existencial: «La lavativa es lo único que hace desaparecer la locura» (104).

En cierta ocasión el personaje va al despacho de un banquero y reflexiona ante él sobre su propia obsesión: «—Vengo, —dije yo por decir algo—, porque busco la fórmula del tiempo en su unión con el agua... Me miró como un loco [...].» Aunque la locura se presenta aquí como claro caso de proyección atributiva, lo curioso es que él mismo se reconoce como loco: «Me miró sonriente como si mi locura no fuese peligrosa» (108). En otra situación se siente complaciente de que le puedan tomar por loco a él y a su amigo filósofo, teniendo presente que los confunden como «a una pareja de locos siameses» (113). Se jacta así mismo de ser loco pero sigue necesitando

de otros similares a su alrededor, a nivel consciente e inconsciente, para refugiarse en la locura. Todo va en torno a una obsesión, que queda manifestada de diferentes formas en los personajes.

El hombre perdido busca la superación de la realidad, la otra realidad. Sueña despierto, imagina y, al igual que sucede en las otras novelas de la nebulosa, su vida parece transcurrir entre el sueño y la vigilia. Él mismo reflexiona sobre sus sueños: «Soñé que era caballo de cartón» (120). Su tendencia escapista se hace patente, y somos testigos de la angustia que le invade de manera progresiva, típico rasgo existencialista⁷. De hecho, aparecen varias alusiones al suicidio. Pero hay que incidir en que el humor le sirve también de refugio psicológico, estando el mismo personaje consciente de su «risa de suicidio» (130).

En otro de sus paseos rutinarios, mientras se obsesiona con el secreto «de una esquina», un hombre obsesionado con los dobles le invita a subir a su casa. Una vez más, observamos que, de manera inexplicable, el hombre perdido es conducido a situaciones en que la locura ocupa protagonismo y su propia personalidad lunática queda proyectada en los demás. Este nuevo conocido está muy preocupado porque su hijo quiere dedicarse a la aviación, a lo que nuestro hombre opina (estando de acuerdo con el padre del chico) que «es cosa de locos». Todo lo ve envuelto de locura. También piensa que las sombrererías de señora son «refugios de locas» (145), recriminando en los demás con pensamientos que lo definen a él.

Su problema existencial va a peor, aunque el humor le sirve de mecanismo de defensa. En varias ocasiones encuentra a su amigo Gonzalo, quien diseña diferentes trajes de carnaval, sin pasar por alto el «traje de suicida» para quien lo deseé (146), lo que parece una premonición de que algo fatídico va a pasar. Lo cierto es que el hombre perdido sigue encaminándose por los «aleros de la vida» (147). En el capítulo XXXIII se habla de la noche, del miedo, del horror que la invade y se hace un nuevo guiño ya visto anteriormente: «Y los psiquiatras tan dormidos» (150). Este comentario, con doble sentido, da a entender que los psiquiatras no están al tanto

⁷ Sartre relaciona la angustia con la responsabilidad. En la novela, lo que el hombre perdido hace en gran medida es cubrir su vida y la de los demás con el velo de la locura, en un mundo utópico en el que pretende dirigir a los demás bajo sus diferentes efectos. Sin embargo, aunque es consciente de la ineffectividad de sus acciones, que no le llegan a satisfacer plenamente, coincide con las pautas de Sartre, quien apoya que hay que plantearse la posibilidad de defender nuestros ideales: «Cada hombre debe decirse: ¿soy yo quien tiene el derecho a obrar de tal manera que la humanidad se rija según mis actos? Y si no se dice esto es porque se enmascara su angustia. No se trata aquí de una angustia que conduciría al quietismo, a la inacción» (2000: 39). El hombre perdido toma iniciativas, aunque no siempre avance como deseé: «El existencialista [...] piensa que el hombre descifra por sí mismo el signo como prefiere» (Sartre 2000: 43). A pesar de que sus acciones no son efectivas a la larga y casi nunca consigue sus objetivos, su existencialismo se opone al quietismo, una vez más, coincidiendo con Sartre (2000: 56). El personaje aboga por la libertad, que intenta poner en práctica en todo momento. Su solidaridad y empatía con los demás nos hace ver que al mismo tiempo que desea su libertad, desea la de los que lo rodean, otra pauta existencialista teorizada por Sartre, quien arguye que cuando hay compromiso estamos obligados a querer, al mismo tiempo que nuestra propia libertad, también la de los otros (2000: 77).

de los problemas mentales derivados de la sociedad deshumanizadora que afecta a determinadas personas, tal vez, como al mismo hombre perdido. Estamos ante una atmósfera rodeada de surrealistas muertos, de perfumes de harén que cobran vida «como bailarinas locas» (151), a modo de locura carnavalesca. Solo el estado nebuloso, la autocomplacencia de la locura, que más bien parece enriquecedora, calma el estado de confusión del personaje protagonista. El afán de entretenimiento aparece incluso en los peores momentos: «No creo más que en el juego de las cosas y que me salga en el azar la cosa entretenida». El personaje se comporta como un verdadero niño que juega con su propia locura y es consciente de todo lo que ello conlleva, por lo que asimila y observa lo que sucede a su alrededor. No nos parece casual que, seguidamente, salga «a la calle de los niños» (158) como uno más de ellos⁸.

Las cosas también participan de la locura escogida por el personaje y le acompañan en su soledad. Apenas nada le satisface, percibe los cines como refugio de los muertos y sigue proyectando su locura en todo lo que le rodea: el peluquero es otro loco más para él, y se lamenta de que la aristocracia le esté volviendo loco (172).

Una «historieta intercalada» que ocupa cierto interés en relación con la locura es la siguiente: Gonzalo le cuenta a nuestro hombre la obsesión de otro con la infidelidad, ridiculizándose dicho comportamiento: «Ya verás... Se trata de un marido chiflado que somete al suplicio de repetir la escena del adulterio a la pobre mujer que pilló un día *in fraganti*... Solo así la ha perdonado...» (174). Ambos amigos se regocijan con la aparente locura de los personajes de la historia y se desplazan a visitar a la pareja. Comenta Gonzalo: «Él es un tipo de una seriedad sin ojos... ella es una mártir... El otro es un hombre que no puede vivir sin ella y se somete» (175). Todo es un espectáculo al que suelen asistir otras personas. Una vez que ambos presencian la escena de la mujer infiel, al cornudo (voluntario de revivir su propio drama a posteriori), que llaman «el pálido loco», siempre reacciona de la siguiente manera ante la dramatización de la escena de la infidelidad de su mujer: «Me habéis convertido en cadáver de engañado... ¿Por qué? ¿Por qué?» (176). La perversión de la escena, de la que participan los cuatro hombres (los dos amigos, el marido engañado y el perpetrador de la infidelidad), refleja un tipo de anomalía que forma parte de la propia psicología de los personajes. Estamos ante un claro juego de dobles y de la locura como juego, donde hay escenas que poseen gran porte dramático⁹.

⁸ Erasmo de Rotterdam relaciona la locura con la niñez: «La primera edad de la vida es la más placentera, la más amable de todas, nadie lo niega; nadie es más querido, mimado, acariciado, cuidado como el niño; entremece hasta el corazón de un enemigo. ¿De dónde procede ese encanto?, ¿queréis decírmelo?, sino de esta aureola de locura con que la naturaleza prudente ha ornado las frentes de jóvenes» (1935: 21).

⁹ En la colección de relatos breves de Gómez de la Serna titulada *El Alba y otras cosas* (1923) se publicó «La mona de imitación», donde la locura aparece como el tema principal. Este fue uno de los relatos que inspiró a Fernando Fernán Gómez y a Luis M.^a Delgado a dirigir la película *Manicomio* (1954). Escribe M.^a Teresa García-Abad: «Fernando Fernán-Gómez ha afirmado: "quizás lo único de algún valor que tiene la película *Manicomio* le llegue de no ser original, sino adaptación de obras ajena". Francisco Tomás Comes fue el encargado de seleccionar, de entre muchos cuentos que abordan el tema de la demencia, los que articulan la historia de *Manicomio*: "El sistema del doctor

El hombre perdido, en su mundo fantasmagórico, sigue buscando a la mujer perfecta; en esta ocasión se trata de una aparición, la de «la mujer plástica», quien está en la habitación de al lado en su pensión y con la que entabla una conversación. Sin embargo, ni siquiera tiene suerte con ella, pues está tuberculosa. Se fija poco después en la locura de la muñeca de un ventrílocuo, pero aunque poco después intenta volver a retomar una relación con la mujer de carne y hueso, una vez más queda desencantado. Si bien el hombre perdido siente predisposición al amor, pues reconoce que busca a «una mujer que le lleve», también muestra actitud de confusión.

En definitiva, la preocupación por la locura invade al hombre perdido, en cuyo estado no puede tener una idea clara y convencional de lo que desea, por lo que le resulta imposible encontrar la felicidad. Él mismo opina: «El amor es querer apagar la soledad del otro» (197). Es consciente de su destino trágico, el cual anticipa, y aunque reconoce que la mujer le lleva de la mano al cementerio (199) y hasta el último momento es consciente de sus propios ojos de loco (202), sigue buscando por las calles la mujer con hogar propio que le salve (205). Durante toda la novela algunos personajes asimilan complacientes los síntomas de la misma locura en sí y el hombre perdido se comporta como el experto en la misma, como sucede cuando está con una de sus últimas amigas: «No importaba que yo la descubriese el sentido de su locura ocasional» (208).

La representación de la locura, propia y ajena, resulta placentera como escape en un mundo convencional que no satisface a los personajes. Durante el tránscurso de la novela, dicho motivo obsesivo es el único refugio que envuelve al protagonista, quien parece aliviado, al ser consciente de cómo la locura que percibe se manifiesta y queda proyectada a menudo en los demás, aunque llegue a rechazarla en ocasiones¹⁰. A su manera, se siente como un psiquiatra, como vemos con esta opinión que no está desprovista de humor: «El hombre sólo ha descubierto una cosa palmaria, viva, antineurasténica, supermatrimonial: la zona de baño y los grifos niquelados» (216). Lo único que supera y anula la expresión de la locura como aliada es la muerte, refugio imperecedero y permanente que no le fallará nunca, como muestra este comentario que parece indicar un inminente plan de su suicidio: «Siempre había mirado hacia ese intervalo entre la vida y el viaje con un mudo deseo de refugiarme allí algún día, ensayando el único cupón en blanco de las ganancias de las grandes empresas» (217). Y su muerte nos deja la duda de si realmente es él mismo quien decide acabar con su propia vida¹¹.

Alquitrán y el profesor Pluma”, de Edgar Allan Poe, “La mona de imitación” de Ramón Gómez de la Serna, “Una equívocación” de Alexander I. Kuprin y “La idea” de Leonid Andreyev» (2007: 60). Según Cabrerizo, *Manicomio* constituye «el único momento en el que el cine español se ha acercado al espíritu de la obra de Ramón» (2004: 14).

¹⁰ Esta tendencia refleja muy bien el pensamiento de Erasmo de Rotterdam: «El hombre no tiene más derecho a quejarse de que es loco, que el caballo de no ser gramático; porque la locura es inherente a la naturaleza humana» (1935: 45).

¹¹ Erasmo de Rotterdam relaciona la falta de locura con la muerte: «La vida está hecha de modo que cuanto más locura se pone en ella, más se vive; la tristeza es la muerte» (1935: 29).

2. CONEXIONES DEL *QUIJOTE* CON *EL HOMBRE PERDIDO*

Tanto en *El hombre perdido* como en el *Quijote* el proceder de los personajes protagonistas está relacionado con la locura. Aunque en el caso de Don Quijote dicho comportamiento queda mencionado y expresado principalmente bajo la observación de los demás personajes hacia él, *El hombre perdido* permite descifrar ciertos paralelismos con este y otros aspectos del *Quijote*. Analizaremos brevemente los más relevantes¹².

En ambos textos estamos ante un juego de invenciones, de aventuras de carácter arbitrario y de fantasía. Como opina Camón Aznar (1972: 381): «(Ya) desde el primer momento no sabemos si está perdido en el recuerdo, en el sueño o en las fantasías estéticas». Aunque *El hombre perdido* consta de 53 capítulos que fácilmente podrían intercambiarse, hay que destacar una referencia que parece un eco del *Quijote*, en concreto, cuando estamos ante una «salida» de la casa del hombre perdido. Tras haber realizado otras y haber estado deambulando por las calles desde el principio, de manera similar a Don Quijote en su segunda salida, leemos: «Me había llegado la hora de vivir sin casa» (98). De hecho, hasta aquí no se había hecho mención a la propia «salida» como definitiva del hombre perdido, quien hasta ahora había ido merodeando por las calles en busca de aventuras, de la mujer ideal y de una razón para existir. El protagonista está atormentado por su condición de hombre perdido y ansioso de hallar algo convincente, «[...] se muestra receptivo a todo tipo de soluciones» (Tasende 1997: 758). Muchas de estas soluciones se concretan en pasar a inventarse personajes dentro de una narrativa típica de la novela de la nebulosa, de manera que resulta difícil buscar sentido de carácter convencional a determinados personajes que existen en la novela. En el *Quijote* pasa algo similar. Según Castilla del Pino:

Cervantes crea personajes del primer nivel (Alonso Quijano, Sancho Panza, Teresa, el cura, la sobrina, Sansón Carrasco, etcétera). Luego, hace que ellos construyan

¹² Rodolfo Cardona ya señaló cierta similitud entre el *Quijote* y *El hombre perdido* refiriéndose a la concepción del mundo, estilo y estructura: «[...] Ramón's conception of his work, his feeling that it should be expressed in a certain form, bears close similarity to the conception of the *Quixote*. Cervantes, in composing his masterpiece, chose a style, which we have called baroque, in order to fit the structure of the novel to his vision of the reality of his epoch. [...] Ramón has also conceived *El hombre perdido* in a structure which reflects his vision of our times —a chaotic structure which reflects a chaotic world—» (1957: 62). Gómez de la Serna le propuso en una primera carta a Cardona, fechada en 13 de febrero de 1953 —del largo epistolario que mantuvieron ambos durante años (1953-1962)—, que hiciera una traducción de *El hombre perdido*: «Que yo creo mi mejor novela en un campo diferente» (cit. Cardona 1989: 18). Poco después de la publicación del libro de Cardona en Estados Unidos, *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and His Works*, enviado por el profesor a Ramón a Buenos Aires, este le contesta en una carta, fechada el 1.^o de noviembre 1957: «[...] Eso de encontrar algo de moderno y de surrealista Quijote en mi *Hombre perdido* ha sido una adivinación genial. Su insistencia en *El hombre perdido* me ha revelado su perspicacia novecentista [...]. Merecería usted —aun con el trabajo que eso supondría— que fuese usted mismo el que lanzase ese libro en Nueva York» (cit. Cardona 1989: 18).

a su vez personajes, especialmente el primero, que se crea a sí mismo como Don Quijote, a Sancho Panza como a escudero, como gobernador, personajes que el propio Sancho asume y muchos otros que Don Quijote inventa, en múltiples ocasiones frente a la opinión de Sancho, que no los acepta: son todos ellos los que calificaríamos de personajes de segundo nivel (2005: 5).

Y añade el crítico:

La psicología, en suma, no es la explicación de un personaje, sino, en todo caso, lo que habría que explicar [...]. No importa, pues, que el personaje no sea real, es decir, que no exista ni haya existido (incluso, lo que es mucho decir, que no pudiera existir) objetivamente: como figuración, ha de poseer su propia lógica, en su estructura tanto sincrónica como diacrónica (2005: 20-21).

Tanto en el comportamiento de Don Quijote como, el del hombre perdido, la lógica de la figuración del personaje obliga a que esta, por parte de Alonso Quijano, sea un «juego psicológico», en opinión de Castilla del Pino (2005: 24). Al igual que hará Cervantes en el *Quijote*, Gómez de la Serna juega a crear, inventar personajes, derivados de la imaginación del hombre perdido; surgen diálogos para sobrevivir en un mundo en el que sale a la calle en busca de una mujer ideal, como sucede en el caso de Luis en *¡Rebeca!* (1937), otra Dulcinea inexistente como tal, y si bien aquí se llega a un final feliz, tanto Don Quijote como el hombre perdido acaban muriendo sin haber alcanzado la felicidad. A pesar del juego de la búsqueda en el que ambos son protagonistas¹³, se sienten tristes ante el fracaso de no poder encontrar a la mujer ideal¹⁴. De la misma manera que Don Quijote inventa el nombre de su amada, en *El hombre perdido* tampoco la mujer ideal es de carne y hueso: «La mujer es lo que contesta algo al enigma» (62). Mujer que funciona más bien como una imagen idealizada. Leemos casi al final de la novela que «el amor es querer apagar la soledad de otro, la soledad que quema su vida y que de paso, en mutua reciprocidad, el otro apague la nuestra» (197). El modelo de desdoblamiento que aparece en el *Quijote* también se aplica en la novela de Ramón, donde algunos de los personajes parecen un doble del principal, como inventados por su subconsciente. Siguiendo con Castilla del Pino:

¹³ Según Castilla del Pino, el juego no es lo opuesto a seriedad. Su matización a la tesis de Torrente Ballester va por ese lado. Hay juegos serios... «Aquí está la clave de la seriedad del juego-diversión. ¿Por qué puede ser esto así? Porque tales juegos pertenecen de hecho al plano de la fantasía, y la fantasía, concorde con la tesis acerca de lo que la realidad es, según Torrente [...] ha de ser tomada tan en serio como aquella otra esfera de la realidad, la realidad empírica» (2005: 26).

¹⁴ No obstante, el mismo lector es protagonista y partícipe de ese juego, al distanciarse de los personajes desde el punto de vista del ojo «racional» que percibe al personaje en su mundo marginal. Siguiendo palabras de Foucault: «El loco es el otro por relación a los demás: el otro —en el sentido de la excepción— entre los otros, en el sentido de lo universal. Toda forma de la interioridad queda conjurada ahora: el loco es evidente, pero su perfil se destaca sobre el espacio exterior; y la relación que lo define, lo ofrece entero por el juego de las comparaciones objetivas a la mirada del sujeto razonable» (1998, 2.^a Parte: 14).

Este proceso contiene una escisión, que en *Don Quijote* se ostenta vivamente: por una parte, *es Alonso Quijano*; por otra, *hace de Don Quijote*. Esto es lo que confiere a toda transfiguración el carácter de juego, en su doble acepción, a saber: unas veces de juego que se toma en serio otras de juego-diversión (2005: 32).

Torrente Ballester alude a que *Don Quijote* lucha contra el aburrimiento y queda frecuentemente situado en un mundo incongruente, contra el cual se enfrenta el personaje (1975: 114). Por su lado, James Iffland arguye que el motivo por el que la locura aparece de manera intermitente con los momentos de cordura es para mantener el ambiente carnavalesco de la obra (1999: 380). Y aunque el hombre perdido se comporta en contextos lúdicos similares, él va más allá e intenta aliviarse de su problema existencial por medio de una escisión que plantea la duplicidad entre el yo y el otro. El hombre perdido observa muñecos metálicos de *Don Quijote* en la tienda de Eibar (52), que encuentran repulsivos, a modo de rechazo de la locura que proyecta. Llama la atención que justamente él se fije en dichos muñecos, lo que más bien podría ser el reflejo del «espejo» y proyección de su propia imagen, pues se ve a sí mismo reflejado como un *quiñote* perdido y angustiado ante la falta de respuestas en su problemática existencial.

Se ha escrito que *Don Quijote* ve su locura a través de un espejo, de un «*looking-glass*», en palabras de Peter Dunn (1992: 5-6), según el cual *Don Quijote* decide no reconocerse, por lo que el personaje desempeña el papel de un actor. El espejo puede decepcionar y, tal como sucede en la *Venus* de Velázquez, *Don Quijote* también se percibe a sí mismo como él quiere que los demás lo vean. Dunn arguye que en los espejos hallamos dos paradojas: la primera es que dos mundos pueden ocupar un espacio —el mundo del espejo y el mundo de lo que está reflejado—, y la segunda es que un mundo puede multiplicarse hasta ocupar dos espacios. Aunque *Don Quijote* hace caso omiso y no suele aceptar su propia locura (Dunn 1992: 8), al final de la segunda parte es vencido por Sansón, «el Caballero de los Espejos», quien le obliga a no actuar bajo el papel de caballero andante durante un año¹⁵. Por tanto, *Don Quijote* acaba reconociendo la imagen real de sí mismo, para su propia decepción¹⁶.

Por otra parte, aunque en *El hombre perdido* sucede algo diferente, también se puede aplicar la misma metáfora del espejo, pero aquí el personaje narrador refleja la imagen de la locura de «su espejo» imaginativo y se la atribuye a los demás, es decir, la proyecta como mecanismo de defensa y de alineación para

¹⁵ Véase Cervantes II (2000: 518-520).

¹⁶ Estamos de acuerdo con el siguiente comentario de Manuel Quijano, quien aleja a *Don Quijote* de responder a cualquiera de las etiquetas psicoanalistas que le han estampado: «Es preferible quedarse en el siglo XVII y llamarlo loco a secas. Es decir, que padece de esa humana y sublime locura, la misma que a tantos nos aqueja cuando nos obstinamos en creernos poetas, escritores, filósofos, atinados diagnosticadores, hábiles cirujanos o simplemente liberados de la mediocridad; porque ese loco conquista nuestra simpatía, mientras que los que lo rodean, los que nos rodean, los que se burlan de él, o de nosotros, no son otra cosa, en nuestra opinión como en la del caballero de la triste figura, que “mentecatos, mezquinos y despreciables plebeyos”» (2003: 4).

sentirse menos inocuo en un mundo en que se aleja de los personajes «normales» y convencionales que no le aportan nada que pueda contribuir a definirse a sí mismo como personaje.

Si bien en el *Quijote* se demuestra la inoperancia del anacronismo de los valores espirituales del siglo de oro, la locura señala a un representante de un sector de la sociedad española del siglo XVI que trasforma la realidad con la imaginación a través del código caballeresco creado desde la Edad Media y asimilado de cierta manera. La locura de Don Quijote, para Cervantes, reside en creer que el ideal caballeresco, que presentaba la ideología dominante de la época, podía hacerse realidad (Martínez Torrón 2003: 36). Por tanto, Don Quijote está condenado al fracaso, tal como percibimos al final de casi todas sus aventuras. Pero en el caso de *El hombre perdido*, la representación de la locura aparece si no como recurso carnavalesco en la misma medida que el *Quijote*, sí como síntoma cómico-trágico de cierto sector de la sociedad de la mitad del siglo XX, cuyo drama existencial queda representado en el personaje y oscila entre lo patológico y lo lúcido, pero sin el mismo ánimo paródico que percibimos en la novela de Cervantes.

Aunque el humor sirve aquí también de alivio para poder sobrevivir ante situaciones y aventuras, tampoco satisface de manera plena en un mundo que simplemente no ofrece respuestas satisfactorias de carácter vital. El problema, en las dos novelas, es el gran vacío existencial de los personajes protagonistas¹⁷. Don Quijote y el personaje de Gómez de la Serna son dos hombres perdidos, dentro del laberinto mental e independiente que cada uno de ellos va trazando¹⁸. Si bien Alonso Quijano no está contento con la realidad que le rodea y escoge otro camino, otra verdad más verdadera, la de asumir la vida caballeresca que no queda desprovista de cierto grado

¹⁷ Concha Zardoya estudia en detalle características existencialistas en el *Quijote* (1987-1988), algunas de las cuales son las siguientes: que exista y que tenga deseo de alcanzar la inmortalidad, que sea un hombre libre, que se haga a sí mismo, que sufra y que muera. Don Quijote reúne todos estos aspectos del héroe existencial. Opina que «Don Quijote es sí, un héroe existencial, porque Cervantes nos muestra su modo de ser en interacción con las cosas y los hombres: su esencia sometida a los accidentes, a las circunstancias; el estado de su ser actual, la condición de su objetividad. En el *Quijote*, Cervantes desarrolla ante nuestros ojos, ante nuestras propias existencias, lo que Don Quijote va experimentando» (1987-1988: 456).

¹⁸ Ambos, en ocasiones, sufren de lo que Alonso-Fernández denomina «cognición o inspiración delirante: aparece como un saber repentino e incombustible de algo, como si fuese una revelación, con unas características intermedias entre lo que es una percepción y una ocurrencia» (2005: 71). Dentro del apartado «El estado de perdición», Serrano Asenjo escribe: «El “laberinto” es principalmente un espacio moral por el que deambula el personaje sin orientación y, por ello, el término puede aplicarse a los sitios más inusuales, desde una insólita pista de baile, a una tienda de disfraces, o los más esperables, los pasillos del establecimiento de baños en que se deshace de la amante inoportuna o las calles de la urbe amenazadora» (1991: 30). Este es uno de los motivos más recurrentes en el *Quijote*, donde, como ya se ha estudiado en otra ocasión, hay varias interpretaciones del laberinto en el texto, cuyo sentido varía según la escena narrativa correspondiente (Cabañas 2008). Dicha imagen queda externalizada a raíz de la confusión mantenida tanto por los personajes principales como por los secundarios, tal como es observado por los narradores correspondientes. Todo va en función de la riqueza del lenguaje heteroglósico en el *Quijote* (Cabañas 2008: 171).



de locura voluntaria, el hombre perdido también se refugia en la locura¹⁹, estado que queda reflejado y proyectado en otros personajes, dando consistencia a su carácter existencialista. Como opina Zardoya, «Don Quijote [...] elige la vida de caballero andante, prefiriéndola a la posibilidad de seguir siendo un hidalgo más bien pobre» (1987-1988: 462), y el hombre perdido se aísla en su propio mundo, en su mundo alucinado en el que participan otros personajes. Ambos, por tanto, comparten una visión existencial y un determinado tipo de humanidad que, en palabras de Sartre, no se limita a ninguna época:

Lo que el existencialismo tiene interés en demostrar es el enlace del carácter absoluto del compromiso libre, por el cual cada hombre se realiza al realizar un tipo de humanidad, compromiso siempre comprensible para cualquier época y por cualquier persona, y la relatividad del conjunto cultural que puede resultar de tal elección (2000: 68).

3. LA VISIÓN DE LA LOCURA EN LOS MANUSCRITOS INÉDITOS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Si bien queda demostrado que en *El hombre perdido* la locura opera en varios planos y direcciones desde los puntos de vista del personaje narrador y los personajes, en las transcripciones que paso a exponer queda de manifiesto que los comentarios sobre dicho tema permiten entrever el gran interés que el autor tenía por la locura como tal, recordándonos al mismo Erasmo y su renombrado *Elogio de la locura*. Gómez de la Serna defiende la inocencia de los seres humanos inofensivos y poco comprendidos que están sujetos a la locura. Califica a los psiquiatras y psicoanalistas de incapaces de entender la profundidad de este trastorno en los pacientes que lo sufren. Pasamos a citar la transcripción de los manuscritos inéditos del escritor relacionados con dicho tema²⁰:

¹⁹ Cervantes utiliza la significación de la locura también como refugio en el *Quijote* y le da señales al lector de que el personaje es consciente de ella en los momentos más inesperados. Por ejemplo, cuando en la primera parte Don Quijote y Sancho están en Sierra Morena, aquel imita la penitencia de Beltenebros y le insiste al escudero: «Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan feliz y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuese tal cual a mí fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia» (Cervantes I, 2000: 304).

²⁰ Los manuscritos inéditos que se transcriben para el presente trabajo están catalogados en la Biblioteca Hillman de la Universidad de Pittsburgh dentro del extenso conjunto de manuscritos inéditos de Ramón, englobados bajo este título: «Ramón Gómez de la Serna Papers, 1906-1967, SC.1967.04, Special Collections Department». Cito con el permiso de la Universidad de Pittsburgh. En concreto, se utilizarán contenidos de la carpeta 1, bajo el título *Loose notes*, de la caja 28, sección titulada: «Artículos psiquiatría y psicoanálisis». Aunque están sin fechar todas las páginas de esta carpeta, podríamos pensar que los comentarios pertenecen a la década de los cincuenta (época del último Ramón), pues entre las páginas 78 y 79 hay un anuncio en inglés con fecha recortada «195?» y entre dos páginas (numeradas ambas 93) se halla otro recorte de una revista fechada en septiembre

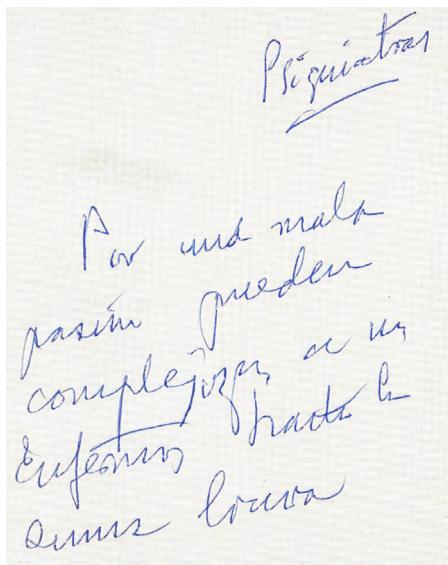


Imagen 1: «*Psiquiatras / Por una mala pasión
pueden complejizar a un enfermo hasta
la suma locura*» (2)²¹

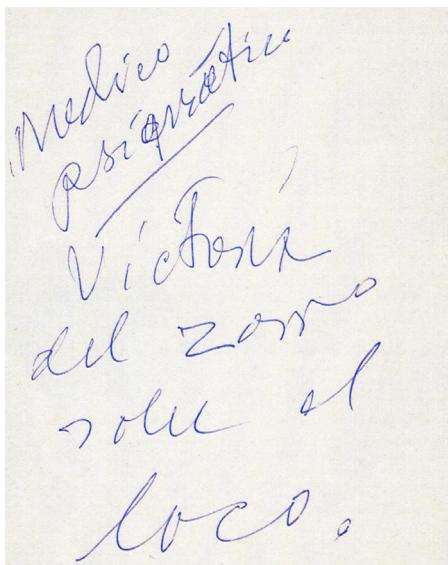


Imagen 2: «*Médico psiquiátrico /
Victoria del zorro sobre el loco*» (4)

1953. Después de una detenida lectura de dicha carpeta, las páginas seleccionadas son todas en las que se menciona la locura o el escritor se refiere exclusivamente a ella. Al citar de la carpeta 1 se transcriben los manuscritos paginados según la numeración a mano de las cuartillas utilizadas y escritas por Ramón. No se aprecia variación en la grafía de las cuartillas transcritas, por lo que posiblemente debieron escribirse en los mismos años. La transcripción es tal como escribió Ramón, la puntuación es fiel y se añaden solamente los acentos ortográficos si son obvios. Las grafías dudosas aparecen entre corchetes con signos de interrogación y también tres puntos suspensivos entre corchetes en las frases que están inacabadas.

²¹ Ramón demuestra con esta afirmación una visión totalmente similar a la que habrá de venir años después por parte de los que defienden la antipsiquiatría, «término propuesto en 1967 por Cooper en su libro *Psiquiatría y antipsiquiatría* (1985) que obtiene una gran resonancia en un momento de crítica generalizada a la autoridad y a la represión (estamos dentro de la corriente de Mayo del 68), pues la reclusión psiquiátrica es el paradigma de una represión grosera legitimada por el ‘saberpoder’ psiquiátrico» (Pastor, Ovejero 2009: 297). La antipsiquiatría supone «un ejercicio de autocritica por parte de la comunidad psiquiátrica; ejercicio que cuestiona no sólo el ejercicio profesional de la psiquiatría, sino también el papel político del psiquiatra como instrumento de control social de aquellos que no encajan con una normalidad/moralidad dominante» (Pastor, Ovejero 2009: 298).

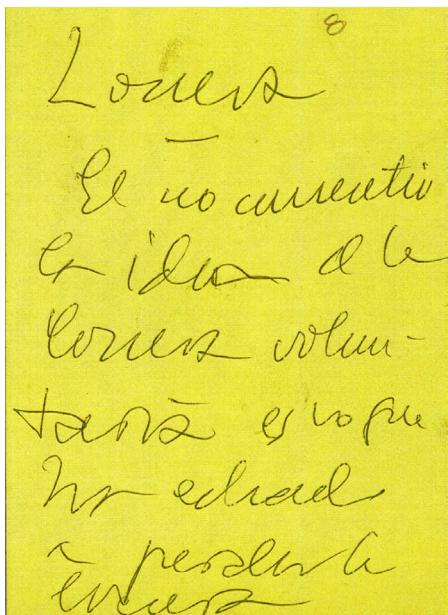


Imagen 3: «Locura / El no comentar la idea de la locura voluntaria es no querer echar a perder la locura» (8)

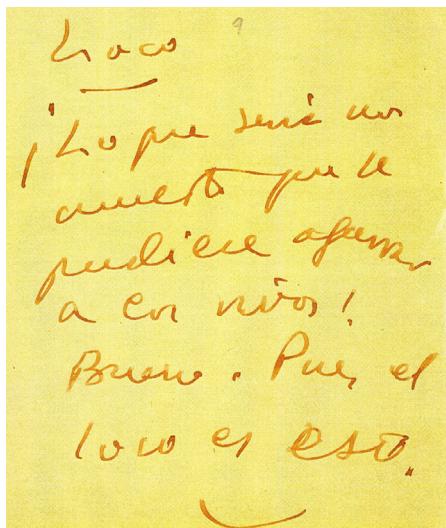


Imagen 4: «Loco / ¡Lo que sería un muerto que se pudiese aferrar a los vivos! Bueno, pues el loco es eso» (9)

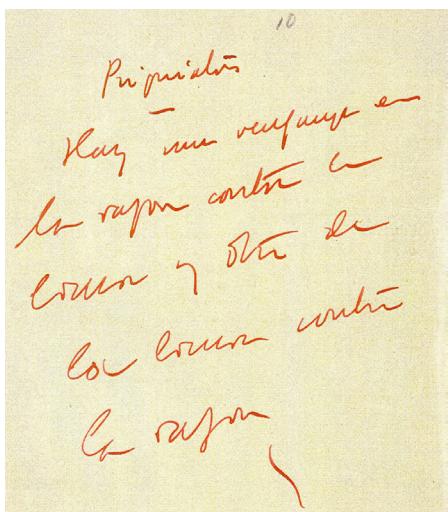


Imagen 5: «Psiquiatras / Hay una venganza en la razón contra la locura y otra de la locura contra la razón» (10)

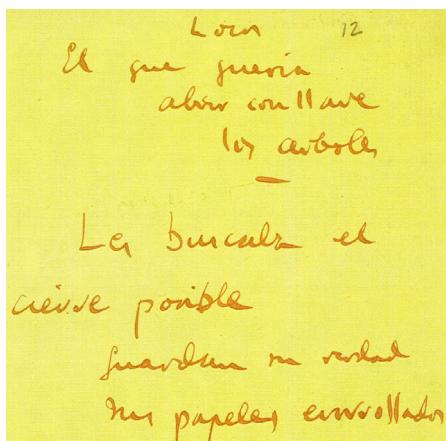


Imagen 6: «Loco, el que quería abrir con llave los árboles / Le buscaba el cierre posible / Guardaban su verdad sus papeles enrollados» (12)

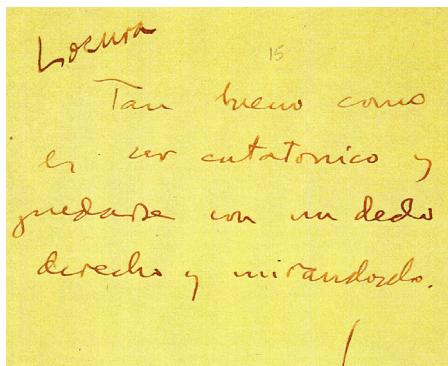


Imagen 7: «*Locura* / Tan bueno como es ser catatónico y quedarse con un dedo derecho y mirándolo» (15)

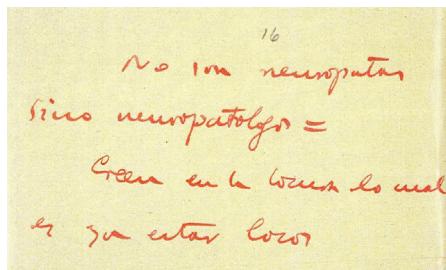


Imagen 8: «No son neurópatas sino neuropatólogos = Creen en la locura, lo cual es ya estar loco» (16)

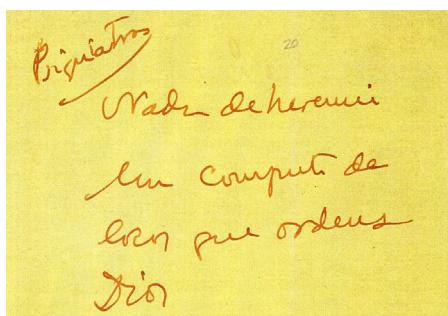


Imagen 9: «*Psiquiatras* / Nada de herencia. Un cómputo de locos que ordena Dios»²² (20)

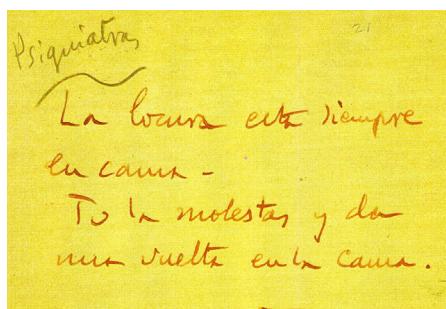


Imagen 10: «*Psiquiatras* / La locura está siempre en cama. Tú la molestas y da una vuelta en la cama» (21)

²² No nos sorprende que en estos escritos Ramón hable de Dios, pero sí que arremeta contra los psiquiatras y los tache de ateos, con tono de desencanto y tristeza, que es salpicada con brotes de humor.

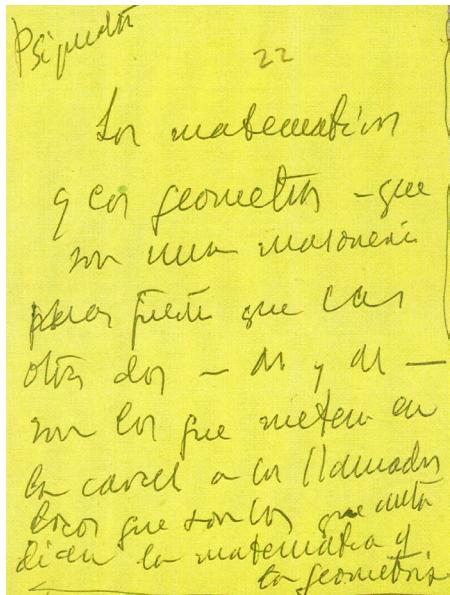


Imagen 11: «*Psiquiatra / Los matemáticos y los geómetras —que son una masonería más fuerte que las otras dos— M y M —son los que meten en la cárcel a los llamados locos que son los que entre dicen la matemática y la geometría»* (22)

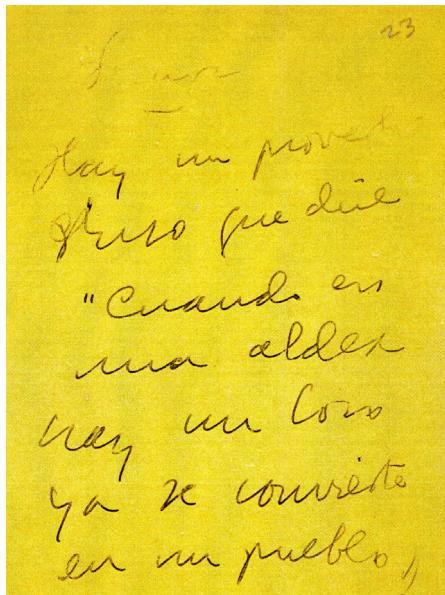


Imagen 12: «*Locura / Hay un proverbio ruso que dice ‘cuando en una aldea hay un loco ya se convierte en un pueblo’*» (23)²³

²³ Este comentario elogioso de Ramón nos hace pensar sobre lo que piensa Erasmo de Rotterdam del protagonismo de los locos: «Y, desde ahora, debo deciros que me burlo de estos pretendidos sabios que tienen por fatuo e impertinente a los que se dedican alabanzas a sí mismos, a los que tratan de locos en todo momento; es hacerles justicia y confesar que son consecuentes consigo mismos. En efecto; nada más lógico que ver a la propia locura trompetear sus propios elogios» (1935: 14).

Locura 24

La locura es el sentimiento más lógico que existe, de tal modo que se excede en la lógica.

Hay naturalmente locuras que son desarreglos pero otras que son protestas supremas ¿es que no es magnífico rango del espíritu super cuerdo que romperlo todo, agujerear las paredes, matar a toda la familia?

Imagen 13: «Locura / La locura es el sentimiento más lógico que existe, de tal modo que se excede en la lógica. Hay naturalmente locuras que son desarreglos pero otras que son protestas supremas ¿es que no es magnífico rango del espíritu super cuerdo que romperlo todo, agujerear las paredes, matar a toda la familia?»²⁴ (24)

25

Psiquiatras Al que hubo
que meter en manicomio porque era verdadero Napoleón
¿Por qué encierran a los que creen Napoleón?
¿no es verdadero Napoleón?
¿Es que no pueden remitirlos
y remitirlos en casa con
la mano metida en
el pecho?
Que poca resistencia
la de las familias.
Pero ¿estaría en un
ejército pero como no tienen ejército
por su manifiesta locura como si
fueran peligrosos.

Imagen 14: «Psiquiatras / Al que hubo que meter en un manicomio porque era verdadero Napoleón y lanzaba sus tropas de guerra / Por qué encierran a los que se creen verdadero Napoleón si no son verdadero Napoleón? ¿es que no pueden (¿? y) remitirlos en casa con la mano metida en el pecho? Que poca resistencia la de las familias. Su agresión estaría en un ejército, pero como no tienen ejército, ¿por qué mantener la charada como si fuesen peligrosos?» (25)

²⁴ Esta carencia de distinción entre la locura y la razón queda señalada por Foucault, quien escribe sobre la falta de límites claros entre ambas en casos que se remontan ya a finales de la Edad Media, época en que se empieza a estudiar en profundidad el tema de la locura: «La locura se convierte en una de las formas mismas de la razón. Se integra a ella, constituyendo sea una de sus formas secretas, sea uno de los momentos de su manifestación, sea una forma paradójica en la cual puede tomar conciencia de sí misma. De todas maneras, la locura no conserva sentido y valor más que en el campo mismo de la razón» (1998, 1.^a parte: 27).

~~Locura~~ Loco es ver una rata donde no hay una rata, pero ver un ángel donde no hay un ángel no es ser loco.

Imagen 15: «Locura / Loco es ver una rata donde no hay una rata, pero ver un ángel donde no hay un ángel no es ser loco» (26)

~~Loco psiquiátrico~~ baila el vals
Se dice del loco 'ese baila el vals'.

Imagen 16: «Locos psiquiátricos / Baila el vals / Se dice del loco 'ese baila el vals» (27)

~~Locura~~ La inmoralidad, el perder la brújula, llevan a la locura. Se queda el alma sin apoyo, sin guía, sin distinción y se pierde en cualquier curva del pensamiento, en la inevitable preocupación del alma sobre si se salvará o se perderá.

Imagen 17: «Locura / La inmoralidad, el perder la brújula, llevan a la locura. Se queda el alma sin apoyo, sin guía, sin distinción, y se pierde en cualquier curva del pensamiento, en la inevitable preocupación del alma sobre si se salvará o se perderá» (28)

~~Psiquiatras~~ Locura íntima
La curan pero también la han hecho creer por su ateísmo.
No se basta el hombre a sí mismo para absolverse. Tiene que haber un representante de Dios que lo haga.
Si es una cosa que hace borrar la culpabilidad y no puede borrar por más excepticismo que se se

Imagen 18: «Psiquiatras / Locura íntima / La curan pero también la han hecho creer por su ateísmo / No se basta el hombre a sí mismo para absolverse. Tiene que haber un representante de Dios que lo haga. / Si es una cosa por hacer sobre la culpabilidad y no puede borrarse por más excepticismo que se [...]» (40)

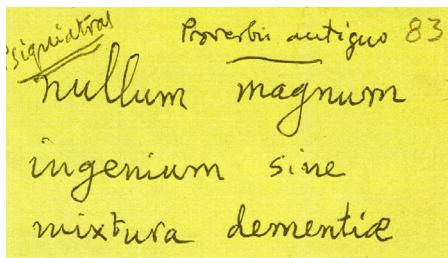


Imagen 19: «Psiquiatras / Proverbio antiguo Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae» (83)²⁵

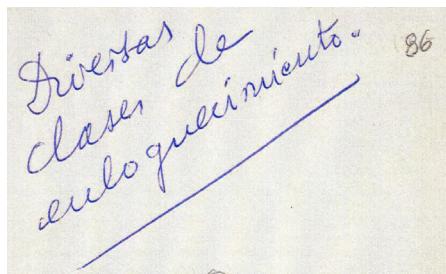


Imagen 20: «Diversas clases de enloquecimiento» (86)

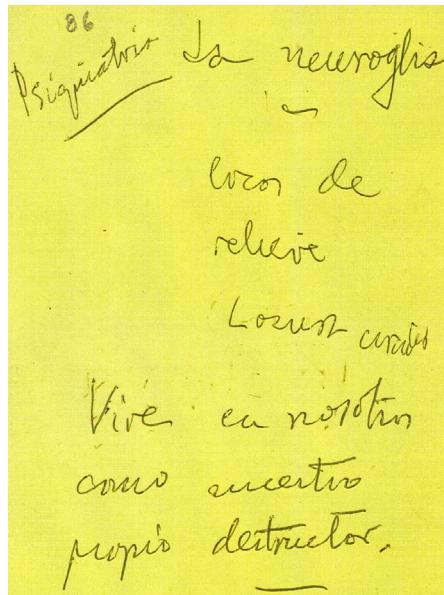


Imagen 21: «Psiquiatría / La neuroglia (en la época, grupo de células que ayudaban al bienestar de las neuronas. Hoy en día se han descubierto más funciones) / Locos de relieve / locuras cerriles / Vive en nosotros como nuestro propio destructor» (86)

²⁵ La frase se traduce como «no hay gran talento sin una mezcla de locura» (Séneca). También se explica normalmente como que hay que tener en la vida un toque de locura, lo que se acerca más al espíritu de la frase, en la modernidad, que la traducción literal, por la evolución de los conceptos exactos de las palabras.

Vemos, por tanto, que estos escritos de Ramón demuestran la importancia que le dedica a un tema que persigue al ser humano desde siglos atrás²⁶, y este interés queda reflejado tanto en sus manuscritos personales como en su literatura. La perspectiva del escritor coincide en parte con la del personaje narrador de *El hombre perdido*, que representa la doble visión que el autor critica pero que al mismo tiempo elogia, como sucede con los personajes fetichistas de sus novelas, que a su vez comparten en parte la visión fetichista del mismo autor²⁷. El humor y la incongruencia también están presentes; pero dentro de la problemática existencialista, Gómez de la Serna muestra una clara empatía con los sujetos que padecen la locura. Sus propias palabras, transcritas de los archivos de Pittsburgh, demuestran un gran elogio a la locura, como hiciera el mismo Erasmo en su conocido libro. Paralelamente, así como Ramón subestima a los psiquiatras, Erasmo se comporta de la misma manera con los sabios. Ambos autores están a favor, en palabras de Erasmo, de la locura como «sentido común» de quienes se dejan llevar por sus pasiones (1935: 47). Opina el humanista: «En primer lugar es incuestionable que todas las pasiones son el dominio de la locura; porque el loco se distingue del sabio en que se deja llevar por sus pasiones, en tanto que el otro pretende despreciarlas y seguir la razón» (1935: 42).

4. CONCLUSIÓN

Don Quijote tiene un conflicto de ambivalencia, y también lo manifiesta el hombre perdido, pero el de este queda resuelto parcialmente al proyectar su propia locura en los demás como mecanismo de defensa. El hombre perdido no siempre asume su propia locura, como sucede cuando rechaza la figura de Don Quijote, pero se siente atraído por los locos que lo rodean (o si no lo son en algunos casos, a muchos los percibe y presenta como tales). Si bien el *Quijote* nunca desciende al terreno de la sátira o de la crítica agresiva y dura, sino que envuelve a todos los personajes en un manto de ternura (Martínez Torró 2003: 36), y en ocasiones se esconde en su propia locura, también el hombre perdido es humano, comprensivo y se alía con personajes que, como él, proyectan o se refugian en la locura, que, aunque en cierta manera pudiera parecer demencia, no comporta necesidad. Es la derivación de un síntoma angustiante, asumido en un mundo solitario y que sirve como refugio de supervivencia en una sociedad urbana, insensible a personajes marginales que no siguen pautas convencionales. Don Quijote y el hombre perdido a menudo se comportan asociando la percepción normal con un significado insensato o absurdo, lo que se denomina «percepciones delirantes» (Alonso-Fernández 2005: 70). Aunque son varias las características quijotescas que aparecen en *El hombre perdido* (el idealismo,

²⁶ Escribe Foucault: «Así podemos ver cuán cierto es que, desde el siglo xv, el rostro de la locura ha perseguido la imaginación del hombre occidental» (1998, 1.^a parte: 14).

²⁷ Véase *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, donde dedico parte del capítulo final a la propia vinculación del escritor madrileño con el fetichismo: cap. 6 (3) «Ramón y las muñecas de cera» (2002: 152-161).

la evasión, lo lúdico, el juego, la parodia, el carnaval, la duplicación de los personajes, lo incongruente, etc.), el tema de la locura es el más recurrente en el mundo interior y exterior de ambos personajes. A pesar de pertenecer a mundos y contextos históricos que distan más de cuatrocientos años, la «ansiedad de la influencia», utilizando términos de Harold Bloom, apunta en gran medida del *Quijote* al *hombre perdido* y va más allá de perfilar una obsesión del personaje (*alter ego*, tal vez, de Gómez de la Serna) por la locura, cuya mención, como en el *Quijote*, se repite constantemente²⁸.

En *El hombre perdido* estamos ante un comportamiento a modo de mecánica recurrente (atracción-repulsión) perturbador, pues el personaje se halla en un mundo angustiante y convencional que no le satisface. Esto le convierte en parte en un ser humano un tanto neurótico y paranoico que reacciona, dentro de la nebulosa, a favor y en contra de los personajes que son testigos de su propia angustia definida por Sigmund Freud en su ensayo «Inhibición, síntoma y angustia», como «la reacción del YO al peligro» (1953: 44), «yo» que queda proyectado en los demás. Lo que siente el personaje protagonista es miedo a lo que desconoce, a lo que le ha de acontecer y a su propio yo, lo que se manifiesta con un constante estado de «excitabilidad general», principal síntoma de la neurosis de angustia, según explica también Sigmund Freud en «La neurastenia y la “neurosis de angustia”» (1953: 101)²⁹, pero, además, en ciertos momentos presenciamos un tipo de angustia existencialista. Parece claro que el hombre perdido es consciente de su obsesión en cierta medida y se siente felizmente atrapado por el término de la locura, cuya proyección atributiva causa efectos disociados entre el placer y el displacer. Aunque la proyección, en términos de Freud, funciona como un proceso de expulsión casi real, el hombre perdido asimila y se regocija con los síntomas de la locura, propia y ajena, sea real o proyectada por su conducta de pulsión y represión³⁰, en todo lo cual el humor forma parte importante del discurso narrativo del personaje narrador, como recurso terapéutico ante su propio existencialismo. De manera similar, el mismo autor desarrolla un ejercicio de escritura catártico, tal como percibimos en sus manuscritos inéditos, sazonados de un humor amargo, como se observa también en *Cartas a mí mismo* (1956),³¹ publicadas

²⁸ «Repetition as a recurrence of images from our own past, obsessive images against which our present affections vainly struggle, is one of the prime antagonists that psychoanalysis courageously engaged» (Bloom 1997: 80).

²⁹ La locura de Don Quijote adquiere un matiz especial de carácter psicológico que le favorece al menos para convertirle en un héroe existencial. Según Freud, «el hombre ha de ser lo bastante neurótico para soportar lo real y lo bastante sicótico para querer transformarlo» (cit. por Molho 1991: 88). Por tanto, a Don Quijote se le puede considerar loco en cuanto a su conducta y deseo de cambiar el mundo, de sobrevivir en el laberinto existencial de su complicado e idealizado mundo. Pero su locura es más una conducta de evasión y liberación que una enfermedad.

³⁰ «El sujeto arroja fuera de sí aquello que rechaza, volviéndolo a encontrar inmediatamente en el mundo exterior. Esquemáticamente podría decirse que aquí la proyección no se define como un “no querer saber”, sino como un “no querer ser”» (Laplange & Pontalis 2004: 311).

³¹ Estas treinta y cinco cartas sin fechar, todas firmadas por «Ramón» y enviadas a «Ramón», son un gran ejemplo de escrito-terapia y resaltan los siguientes motivos y temas recurrentes: la muerte, la soledad, la felicidad y el sufrimiento, el humor y la literatura (Véase Cabañas 2011: 138).

justamente en los años en que el autor debió de escribir dichos manuscritos, en la década de los cincuenta, época llena de tristeza para él³².

Gómez de la Serna presenta un tipo de obsesión similar y de preocupaciones coincidentes con las de su personaje predilecto, el hombre perdido, pues, tal como leemos en sus escritos personales (que tal vez él nunca pensó llegaran a ver los ojos del lector), también el autor demuestra gran interés, al estar sumamente obsesionado y dejar testimonio de la importancia de la locura, posiblemente, como recurso para buscar la felicidad en el espacio literario de la novela de la nebulosa³³. Este paralelismo entre la preocupación del autor por dicho comportamiento patológico y cómo se despliega en su novela más existencialista pone de manifiesto lo que ya escribió en *Ismos*: «Yo cuando vivo plenamente es en las novelas» (1975: 353). Y queda claro que esta visión queda plasmada a doble nivel: autobiográfico y ficticio. En los manuscritos inéditos hallamos comentarios que bordean lo filosófico, algunos son verdaderas greguerías y los psiquiatras son considerados profesionales, cuya efectividad moral y métodos de trabajo son cuestionados por un desconfiado Ramón. La locura es una cualidad intrínseca al ingenio de muchos escritores, pero también forma parte de otro ámbito más amplio, como bien señalara Erasmo: «La naturaleza, en madre previsora, se ha cuidado de que todo lo de aquí abajo esté sazonado con un grano de locura» (1935: 27). Y aunque ni en los manuscritos de Gómez de la Serna ni en *El hombre perdido* se hallan normas a seguir para alcanzar la «suprema felicidad», estado que según Erasmo envuelve a la locura (1935: 54), dicha novela sigue algunas pautas marcadas en *El elogio de la locura*³⁴, pues esta hace que el hombre perdido, como un Quijote contemporáneo, viva momentos de optimismo y evasión que le conducen a aliviar el vacío existencialista que llega finalmente a absorberle³⁵.

Recibido: abril de 2015; aceptado: julio de 2015.

³² Véase nota 17.

³³ Erasmo habla de que los sabios son menos felices que los locos, quienes «pasan su vida en medio de los placeres» (1935: 52).

³⁴ Véase el estudio de Antonio Vilanova sobre la influencia del *Elogio de la locura* en el *Quijote*: *Erasmo y Cervantes* (1949).

³⁵ El optimismo es parte clave de la teoría existencialista. Según Sartre «el existencialismo es un optimismo, una doctrina en acción» (2000: 87).

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO-FERNÁNDEZ, Francisco (2005): *El Quijote y su laberinto vital*, Barcelona: Anthropos Editorial.
- BLOOM, Harold [1973] (1997): *The Anxiety of Influence. A theory of Poetry*, Nueva York, Oxford: Oxford University Press.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael (2011): «El recurso auto-epistolar como terapia: motivos temáticos recurrentes y greguerías en *Cartas a mí mismo* (1956) de Ramón Gómez de la Serna», *Olivar: Revista de Literatura y Cultura Españolas*, Año 12, núm. 16: 137-157.
- (2008): «El laberinto como motivo temático y su implicación narrativa en el *Quijote*», en Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech (eds.), *Cervantes y su tiempo*, vol. 1, León: Universidad de León, Área de Publicaciones, 161-172.
- (2002): *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Ediciones el Laberinto.
- CAMÓN AZNAR, José (1972): *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid: Espasa Calpe, S.A.
- CARDONA, Rodolfo (1957): *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and His Works*, New York: Eliseo Torres & Sons.
- (1989): «Del archivo de Ramón en la Universidad de Pittsburgh: *El hombre de alambre*», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Homenaje a Ramón Gómez de la Serna), vol. 3, núm. 5: 11-20.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos (2005): *Cordura y locura en Cervantes*, Barcelona: Ediciones Península.
- CERVANTES, Miguel de (2000): *Don Quijote de la Mancha*, vols. I y II, John Jay Allen (ed.), Madrid: Cátedra.
- DUNN, Peter N. (1992): «Don Quijote through the Looking-Glass», *Cervantes: Bulletin Cervantes Society of America*, vol. 12, núm. 1: 5-17.
- FOUCAULT, Michel [1964] (1998): *Historia de la locura en la época clásica I*, vol. 1. Juan José Utrilla (trad.), Santa Fe de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- FREUD, Sigmund [1926] (1953): «Inhibición, síntoma y angustia», en Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), *Inhibición, síntoma y angustia. La neuropsicosis y otros ensayos, Obras completas XI*, Buenos Aires: Santiago Rueda, 9-66.
- [1884- 1885] (1953): «La neurastenia y la “neurosis de angustia”», en Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), *Inhibición, síntoma y angustia. La neuropsicosis y otros ensayos, Obras completas XI*, Buenos Aires: Santiago Rueda, 99-121.
- GARCÍA-ABAD, M.ª Teresa (2007): «Literatura, disparate y humor en *Manicomio*, de Fernando Fernán Gómez», *Anales de Literatura Española*, núm. 19: 59-80.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1956): Barcelona: Editorial AHR.
- (1954): *Lope viviente*, Buenos Aires: Espasa Calpe.
- [1947] (1962): *El hombre perdido*, Madrid: Espasa Calpe.
- (1947): «Prólogo. En el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (Reducción), México: Editorial Hermes.
- [1931] (1975): *Ismos*, Madrid: Guadarrama.

- (sin fechar) «Artículos psiquiatría y psicoanálisis». Selección sobre «la locura» (Manuscritos inéditos. Carpeta 1: *Loose notes*, caja 28.), en «Ramón Gómez de la Serna Papers, 1906-1967, SC.1967.04, Special Collections Department», Hillman Library, Universidad de Pittsburgh.
- HOLMES, Davis S. (1968): «Dimensions of Projection», *Psychological Bulletin*, vol. 69, núm. 4: 248-268.
- IFFLAND, James (1999): *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda*, Madrid/Pamplona/Frankfurt: Editorial Iberoamericana, Universidad de Navarra, Vervuert.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (2004): *Diccionario de psicoanálisis*, Fernando Gimeno Cervantes (trad.), 1.^a ed. 6.^a reimpresión, Buenos Aires, Barcelona, México: Ed. Paidós.
- LÓPEZ MOLINA, Luis (1995): «Ramón Gómez de la Serna frente al *Quijote*», en Irene Andrés-Suárez, Inés d'Ors, Manuel Fernández, (eds.), *Huellas del Quijote en la narrativa española contemporánea* (Actas de las Jornadas Hispánicas de Neuchâtel, nov. 1995), Neuchâtel, Suiza: Universidad de Neuchâtel, 55-66.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (2003): «La locura de Don Quijote. Ideología y literatura en la novela cervantina», en Diego Martínez Torró (ed.), *Sobre Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 29-39.
- MOLHO, Mauricio (1991): «Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Don Quijote*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 11, núm. 1: 87-98.
- PASTOR MARTÍN, Juan y OVEJERO BERNAL, Anastasio (2009): «Historia de la locura en la época clásica y movimiento antipsiquiátrico», *Revista de historia de la psicología*, vol. 30, núm. 2-3 (junio-septiembre): 293-299.
- QUIJANO, Manuel (2003): «El Quijote y la psiquiatría o el elogio de la locura», *Revista Facultad Medicina*, vol. 46, núm. 1, enero-febrero: 3-4.
- REMIRO FONDEVILLA, Sonia (2006): «La vuelta a la novela de dos hombres perdidos», *Boletín RAMÓN*, núm. 12, primavera: 20-31.
- ROTTERDAM, Erasmo de [1511] (1935): *El elogio de la locura*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- SARTRE, Jean-Paul [1946] (2000): *El existencialismo en un humanismo*, Barcelona: Edhasa.
- SERRANO ASENJO, José Enrique (1991): «Escritura para el túnel (acerca de *El hombre perdido*, de "Ramón Gómez de la Serna")», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, vol. 4, núm. 1: 23-45.
- SHERWOOD, Gregory G. (1979): «Classical and Attributive Projection: Some New Evidence», *Journal of Abnormal Psychology*, vol. 88, núm 6: 635-640.
- TASENDE, Mercedes (1997): «Entre el amor y la muerte: soluciones al problema existencial en dos obras de Ramón Gómez de la Serna», *Hispania*, vol. 754, núm. 80: 753-763.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1975): *El «Quijote» como juego*, Madrid: Ediciones Guadarrama.
- VILANOVA, Antonio (1949): *Erasmo y Cervantes*, Barcelona: Editorial Instituto Miguel de Cervantes.
- ZARDOYA, Concha (1987-1988): «Cervantes y Don Quijote a luz de la filosofía existencial», *Anales Cervantinos*, 25-26: 453-468.

EL HOMBRE PERDIDO: ÚLTIMA NOVELA DE LA NEBULOSA*

Rodolfo Cardona

Professor Emeritus of Boston University

RESUMEN

Medio siglo después de la aparición de su clásico estudio sobre Ramón Gómez de la Serna, el profesor Cardona ofrece a la *Revista de Filología* de la Universidad de La Laguna un extracto, ahora en español, sobre *El hombre perdido*. Estudia aquí la preocupación metafísica del escritor y sus obsesiones, así como la estructura de una obra que muestra el caos contemporáneo. La experimentación, las preocupaciones estéticas que lo relacionan con Mallarmé, Rimbaud, Laforgue y los surrealistas, la vertiente barroca o la presencia de un individualismo cercano al de Baroja, presentes en este estudio, permiten conocer mejor a Ramón. Cardona ofrece a la *Revista de Filología*, además, la reproducción de una carta que le envió Ramón Gómez de la Serna en noviembre de 1957.

PALABRAS CLAVE: 1957, carta, Ramón Gómez de la Serna, nebulosa, hombre perdido, vida, muerte, época, vagabundo, indecible, Mallarmé, surrealista, palabra, ilumina.

ABSTRACT

«*El hombre perdido: the last of the novels of the nebula*». Half a century after the emergence of his classic work about Ramón Gómez de la Serna, Professor Cardona offers to *Revista de Filología* of the University of La Laguna an excerpt, now in Spanish, relating to *El hombre perdido*. He studies here the author's metaphysical concerns and obsessions as well as the structure of a work showing contemporary chaos. The experimentation, the aesthetic concerns related to Mallarmé, Rimbaud, Laforgue and the surrealists, the baroque details or the presence of an individualism close to Baroja's, appearing in this work give a better understanding of Gómez de la Serna. Cardona also gives to *Revista de Filología* a copy of the letter sent by Ramón Gómez de la Serna in which he talks about his book.

KEY WORDS: letter, 1957, Ramón Gómez de la Serna, nebula, lost man, life, death, time, vagabond, ineffable, Mallarmé, surrealist, word, enlighten.

En *El hombre perdido* la constante preocupación de RAMÓN por la muerte se convierte en un problema sobre la vida: ¿qué es la vida? ¿Qué significa estar vivo? La naturaleza de la realidad para un hombre —el estar consciente de la propia existencia— es una filosofía muy española y RAMÓN, tan español en su conciencia, está obsesionado con este problema. Como explicó en su *Automoribundia*, el rehusar esa clarividencia, ese saber lo que está pasando, es encerrarse en una existencia miserable.

Esta novela de una continuada imagen trata de contestar de muchas maneras —todas aparentemente absurdas— la pregunta «¿Se vive la vida que estamos viviendo?» El tono de la novela se establece al aceptar que la vida es «absurda»; es decir, una mera procesión de elementos transitorios y engañosos, que hace que todo parezca irreal e incomprendible. Por consiguiente, la novela misma se hace más y más oscura e irreal conforme se va desarrollando.

La obsesión del hombre perdido es encontrar un signo de lo absolutamente real. Es como si dijera: tal vez nuestra ciencia es ignorancia, nuestra vida, muerte; tal vez dormimos durante nuestras horas en vela, con nuestros ojos mirando la nada. Por consiguiente, se pregunta ¿qué es lo que nos indica que estamos viviendo? ¿Son los grandes sucesos emocionales de nuestras vidas, o los insignificantes objetos materiales que nos rodean?

¿Se vive la vida que estamos viviendo?

Sólo el paraguas Viejo decía que sí, colgado en aquel sitio en que no debía estar, desgracia de los paraguas que deben estar escondidos, guarneados en el fondo de los armarios, sin envejecernos y quedárnos como alas muertas.

¿Pero basta un paraguas para saber si estamos viviendo?¹ (35).

El paraguas no representa una evidencia suficiente. Por eso continúa sus preguntas, teniendo diálogos siempre absurdos con sí mismo, buscando algún signo:

Me prestaba a toda investigación para ver si conseguía saber si la vida es trapo o zapato, caja de píldoras o botella de vino.

¿Es un sombrero lleno de polvo y que nadie sabe de quién es y cuelga del perchero perdido?

¿Es ese rasgueo que hay en la guitarra y que parece que nos rasca la palma de los pies?

— Pero yo he venido para hablar contigo porque la vida tiene que ser algo más que leer los anuncios luminosos y comprar magnesia.

* Mi libro *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and His Works*, New York, Eliseo Torres, 1957, ha tenido poca difusión en el mundo hispánico por haber aparecido en inglés. Por consiguiente, he extractado lo que aparece en esa obra sobre la novela que da título al artículo. No he corregido nada porque quiero dar el texto que conoció y aprobó RAMÓN.

¹ *El hombre perdido*, Buenos Aires, Poseidón, 1947. Todas las citas se refieren a esta edición con las páginas entre parentesis.

- Lo comprendo... No me explico por qué hay camisas con tanto encaje que vuelan en la luna y tenemos miedo de los árboles.
- No se sabe qué hacer para hacer perder la puntualidad a la muerte... Yo me peso todos los días en las farmacias para hacer llegar tarde el tren (77-78).

El hombre perdido busca un crimen desconocido que él cree haber cometido. Esto es indudablemente un intento de indagar en la significación de sus acciones pasadas —los grandes sucesos emocionales de su vida— que pueden revelarle el secreto de su ser. Si él pudiera conseguir la evidencia, sabrá que ha vivido. También ha buscado una respuesta en los objetos materiales sin importancia que le rodean. «Continuaba vivo en mí, vivo como nunca, el afán de encontrar algo convincente que nos asegurase de haber vivido...» (41).

Pero no encuentra respuesta. La búsqueda continúa sin cesar y el hombre perdido pierde sus miradas, siempre buscando y nunca encontrando. Siente, como el padre de Melibea en *La Celestina*, que lo único cierto es la existencia de una fuerza que nos empuja al azar a velocidad inconcebible. Y lo único que puede suceder a esa velocidad es la muerte, que es nuestro destino común.

La vida y la muerte, entonces, son las preocupaciones constantes del «hombre perdido». Morir sin saber si la vida tiene sentido, sin saber si uno ha vivido realmente, «escapado de la asamblea de ciclistas del domingo sin saber lo que significa el rodar de la vida», es el profundo malestar del «hombre perdido». Pero tal vez nunca se podrá saber. El misterio siempre continuará. Quizá, la única solución consiste en negar este mundo falso, en encontrar un sitio estable. El «hombre perdido» encuentra tal lugar en un segmento muerto de un patio de ferrocarril, dedicado a vagabundos sin hogar quienes han hecho el esfuerzo supremo de abandonarlo todo:

Había creído que en aquella revuelta de la vida, en aquel espacio marginal y herboroso, estaba la liberación, y ya estaba allí dispuesto a dormir en la extrema libertad. Lo único malo es que no acababa de conocer bien las vías muertas, y eso podía costarme la vida o una pierna cercenada, como hacía pocos días le había costado a un vagabundo que estaba durmiendo en estos parajes, por los que no pasa más que silencio.

¿Pasaría una de esas locomotoras que conducen veinte vagones dormidos desde hace tiempo en otras vías?

Todavía de día podría suceder eso, pero de noche tenían que contar con los ex hombres muertos de sueño...

Tumbado con largura de mapa y con la cabeza apoyada en una dulcamera de las que alternaban con los cardos en el paraje frondoso, me desperté de tal modo que varié de sitio mi esqueleto en el fondo de la carne y sentí un descanso supremo, preconizador de buenos sueños, y se me comenzaron a pegar los ojos (319-320).

Hay muchas preguntas que se pueden hacer sobre *El hombre perdido*. ¿Cuál es el propósito de esta novela? ¿Qué trata de proponer? ¿Por qué el estilo es tan oscuro? Las contestaciones a algunas de estas preguntas se pueden encontrar en el «Prólogo» de la novela. Otras habrá que encontrarlas en la totalidad de la obra de RAMÓN y en un cuidadoso análisis de su estilo. Más tarde me ocuparé del estilo en

esta novela. Pero primero hay que indagar sobre su propósito. Creo que tiene que ver con un tema muy español y que ha sido tratado en una forma totalmente española.

Los problemas de «el hombre perdido» son la vida y la muerte, los más básicos y eternos problemas que han confrontado los seres humanos. La tradición hispánica de RAMÓN lo inclina hacia la exclusión del método racional para establecer contacto con estos problemas. Su tendencia es típicamente española. El hombre perdido no es sino un Don Quijote del siglo veinte. Es el hombre que se perdió porque no quiso aceptar lo convencional, porque aceptó la alucinación y el ensueño en vez de lo establecido y lo mesurado. Es el hombre inadaptable, el trotamundos, el soñador, el hombre que se dedica a explorarse a sí mismo. Es el hombre que se perdió por su bondad, como Don Quijote, Alonso «Quijano el bueno».

Mi hombre perdido es el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en su náusea, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasan por las páginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida (15).

El «hombre perdido» se parece a Don Quijote; RAMÓN, en su actitud hacia los problemas básicos del escritor, nos recuerda a Cervantes:

El alma del escritor, humorística a ratos y a ratos trágica, debe ser un alma en pena, extasiada en sus divagaciones, maestra de invenciones pintorescas pero sin dejar de contar ni un momento con el Dios intrincado de la muerte —el que anuncia ese ángel al que se llama *genio de la muerte*—y en definitiva solo absorbido en medio de la tenaz tarea con el mismo Dios reflejado más allá de la muerte (18).

Además, la concepción de su obra, su inclinación a que debe ser expresada en cierta forma, tiene cierta similitud con la concepción del *Quijote*. Cervantes, al componer su obra maestra, escogió un estilo que hemos denominado como «barroco», para poder ajustar la estructura de la novela a su visión de la realidad de su época. En el capítulo 50 del primer tomo Cervantes se refiere a la estructura característica del arte de su tiempo como un «orden desordenado [...] de manera que el arte imitando a la Naturaleza parece allí que la vence». Entonces quiere decir que su arte esconde el orden estricto de la composición en un aparente desorden que, imitando la Naturaleza, triunfa sobre ella y da una pintura más verdadera de la realidad, más específicamente, de su realidad. RAMÓN también concibió *El hombre perdido* en una estructura que refleja su visión de nuestra época —una estructura caótica que refleja el caos de nuestro mundo. Y al hacer esto procuró conseguir un contacto más cercano con el misterio de la vida — el eterno problema de la vida y de la muerte.

«El tiempo es hijo del caos —decían los antiguos— y por eso yo creo que devolviéndolo al caos por medio de este decir cosmotemblante se puede conseguir un contacto más aproximado a la vida y a la muerte» (9). RAMÓN desea actuar en el misterio de la vida, volver al caos que precidió el orden, para obtener «...la memoria inmemorial en el misterio de la muerte y eso no puede ser más que un don de Dios concedido al hombre, porque sólo es buena, entretenida y dramática la novela “Cosmos” escrita por Él. Por eso que Dios me perdone» (19).

Otro aspecto importante de esta novela que hace el tratamiento del tema típicamente español es el que tanto RAMÓN como su «hombre perdido» se nieguen a aceptar la realidad aparente como la única realidad posible. Esta aceptación constituye la base de toda la moderna filosofía naturalista y racional, pero va en contra de la manera española de enfrentarse con la realidad del hombre. El español nunca ha estado satisfecho con ella y busca una realidad superior en la que tanto Dios y el hombre individual —no el abstracto racionalista— encajen: desea la tierra con todas sus cosas, y el cielo, juntos.

Lo que apunta al dualismo que caracteriza lo español —el *españolismo*—, un dualismo que, necesariamente, se refleja en el protagonista de la novela. La búsqueda de RAMÓN es por el trozo de nuestras vidas que verdaderamente constituye la Vida. Los héroes que emprenden esa búsqueda tienen que ser, necesariamente, vagabundos. Por eso los héroes de RAMÓN son todos vagabundos, un poco como los de las novelas de Baroja. Son vagabundos como resultado del mismo espíritu indócil e inquieto que gobierna a todos los héroes barojianos, pero sus motivos son diferentes. Son espíritus que no permiten ser formados por las imposiciones de la Sociedad sino que prefieren ser fieles a sus destinos individuales, aun cuando esto les cueste el éxito que la sociedad espera de ellos. Su búsqueda es espiritual. Los héroes de Baroja son grandes individualistas también; ellos también rehúsan conformarse a la sociedad; pero el motivo de su búsqueda no es aparente. Parecen cultivar la acción por sí misma. Se mueven sin sentido hasta que son derrotados por su entorno. Los vagabundos que se encuentran en las novelas de RAMÓN son una mezcla de pícaros e idealistas, tal vez más de lo último (Lorenzo en *La mujer de ámbar*, Gustavo en *El incongruente*, Rodrigo en *La viuda blanca y negra*, Luis en *¡Rebeca!*, y «el hombre perdido»...). Sin embargo, sus vagabundos no se mueven por razones externas; no persiguen acción por sí misma; no son fracasados. Si se encontraron inadaptables para la sociedad fue porque el secreto de su ser tenía que revelarse antes de poder tomar parte en la vida, debido a su genialidad. Se mueven por su propio deseo de avanzar, de buscar algo *definitivo*.

II

En *El hombre perdido*, RAMÓN pone en práctica su manifesto literario que, con el título de «Las palabras y lo indecible» publicó en 1943². Es un manifiesto revolucionario con su idea de que un punto de vista unilateral ya no es suficiente y para poder salvarnos de nuestras propias limitaciones debemos adoptar lo que él llama «el punto de vista de la esponja». Lo que quiere decir que debemos ver «más allá», debemos transformarnos en esponjas para sumergirnos en el subconsciente, absorber sus secretos, y observar con múltiples ojos las insospechadas relaciones que hay entre las cosas que se nos escapan con nuestra visión binocular. Para él, el

² En *Lo cursi y otros ensayos*, Buenos Aires, Sudamericana, 1943, pp. 191-230.

camino para la nueva poesía consiste en un reordenamiento de las palabras que une dos cosas con una especie de progresión dialéctica que entonces produce una tercera. Esta poética especial la utilizó cuatro años más tarde en *El hombre perdido*.

Esta novela es, esencialmente, un experimento con el lenguaje, porque es evidente que él ha comenzado con palabras por sí mismas; entonces, las frases, en vez de constituir una unidad lógica y ordenada, parecen haber sido tiradas como en un delirio o en un sueño. Un ejemplo de ello es esta impresión mañanera:

Llovía la tristeza de lo que había sucedido el martes.

Era ese día en que nos olvida y nos deja imposibles la mujer a la que nunca conocimos.

Mi padre muerto como un pescadero que hubiese abierto muy temprano la tienda, me llamaba entre humedades y hielos.

Era día de ver volar manchas. Veía la mancha sola, sobre la mesa, sobre la pared, sobre el traje colgado y de pronto ya no la veía como una polilla que se nos escapa, como una lágrima de luz de bengala que muere cayendo pesadamente y no dejando huella.

A las ocho de la mañana ya ladran por ladear los gallos y la vida tiene la tontería carillena que le es proverbial.

Todos los engaños están preparados y todos se lavan la cara y las manos como Pilatos se lavó una vez las manos en agua de plata.

Comenzaba la vida y paralelamente, estorbándola, se hacía la limpieza de los cristales y los dorados.

La compra-venta afilaba sus espadas y se repasaban los fondos de cada Banco para no dar sino a los que tenían depósito.

No había camino libre entre todo eso. Mejor no verlo.

Estaba atravesado por el cierre del balcón que cerraba mal.

No podía haber intimidad mientras no cerrase mejor.

La falleba es la mano que va a quedar. Nos rechaza como a efímeros.

En que cierre bien está el toque del día desgraciado, la liberación del día de primavera, la indiferencia de lo inerte.

Me miré el reloj sin minuteros de las uñas porque se ve en ellas lo que va a pasar y sin embargo no sabemos nada de ello, ni falta que nos hace. No se podría vivir (63-64).

El hombre perdido continúa de este modo por sus 321 páginas. En ningún momento se le permite al lector espaciarse en lo familiar. El «hombre perdido» está buscando el sentido de su vida, los elementos de la «realidad» en la vida. Sin embargo, las respuestas a esta búsqueda no se encuentran en la existencia ordinaria que usualmente designamos para la realidad. Para poder llegar a un entendimiento más claro del propósito de RAMÓN en esta novela es preciso examinar la tercera parte de su «manifiesto».

En él RAMÓN asegura que las cosas tangibles de nuestra vida diaria se han vulgarizado tanto, son tan transitorias, que los poetas tienen que flotar sobre toda esa «basura». Quieren hablar de otras cosas, expresar palabras sueltas y delirantes, imitar «la parálisis general progresiva» como un poeta la ha llamado. ¿Quién, se pregunta, ha definido el nuevo propósito?

Mallarmé dijo de la poesía que es «la traspisión de la vida que va del hecho al ideal» y añadió: «un poema es un misterio del que el lector debe buscar la llave». Hasta el surrealismo no se acaba de aclarar lo que esas vaguedades significaban. Breton cree que una cosa se vuelve «preconsciente» gracias a la asociación con las representaciones verbales correspondientes, revelaciones instantáneas de las huellas verbales.

Este surrealismo que, según Éluard, «es lo nuevo maravilloso», ya fue aludido por Laforgue cuando refiriéndose a la poesía de Rimbaud «que quiso cambiar la vida en el pleno albedrío», dijo que era un «género sonámbulo» (*Las palabras...*, p. 209).

Entonces, RAMÓN ha encontrado su respuesta en la tradición surrealista que va de Mallarmé-Rimbaud-Laforgue-Breton-Éluard; pero no es suficiente. Ramón pide un nuevo hermetismo que irá más allá de los principios del primer surrealismo. Los nuevos artistas considerarán únicamente válido el «arte incomprendido»: «Si se ha dicho que la comprensión absoluta es la muerte, en el no acabar de comprender está lo vital y el arte incomprendido es lo que vale» (*ibid.*, p. 211).

Ni RAMÓN ni los poetas de la modernidad en general tratarán de explicar o decifrar la experiencia. No es necesario, nos dice, mostrar las cosas o hacerlas evidentes. Lo único necesario es marcar el lugar que les corresponde con una cifra, con un punto, con una síntesis mágica. Este azar de las palabras, este automatismo de expresión —que no es un mero juego—, este descubrimiento de las frases más extrañas, «saca almas del purgatorio del subonsciente». Y entonces afirma: «Hoy tengo la convicción de que no hay otro estilo ni otra sorpresa que las que lleguen por esos caminos» (*ibid.*, 212).

La importante pregunta que se hace RAMÓN es: ¿es posible que este nuevo estilo pueda ser algo puramente ingenioso? Su respuesta es negativa: «No. Las combinaciones del estilo hechas en falso siempre significan una malogración, que se nota, mientras lo trabucado con inspiración significa una suposición tan grande, que aunque resulta incomprendible, triunfa con vistas al futuro» (*ibid.* 215)

Entonces, para RAMÓN, el poeta es la persona más capaz de proyectar su civilización hacia el futuro.

Él se hace cargo de que el método que ha escogido es peligroso. Puesto que exige tanta destrucción del orden y de lo convencional, puede abrir camino al charlatán y al escritor superficial. Pero los que se aprovechan del presente estado de confusión en el mundo serán tachados inmediatamente de impostores porque, como él dice «...su musa no tiene delicia, sus mentiras no tienen clave posible, no promueven más que el alboroto del mundo, el empantamiento de las cosas, la suposición después del crimen» (*ibid.*, 216).

En conclusión, *El hombre perdido* parece ser un esfuerzo por poner en práctica su nueva poética. En el «Prólogo» a esta novela hace explícito el propósito que le hizo escribirla:

El sentido de esta novela es buscar cosas menos convencionales, menos amaneradas, en otras dimensiones de la vida, escribiendo y escribiendo hasta acabar sin detective ni víctima, revelando como nos ataca el mundo confuso de hoy librándonos así de su realidad y de sus esquinazos, superándolos por la queja o la invención.

Yo recojo algo del caos de nuestra época —que probablemente ha sido el caos de siempre y seguirá siendo el caos eterno— y los sueños y las materialidades del caos, en un ambiente ultrafísico más lejano a la metafísica que es sospechosa porque puede ser profesada por un profesor de gorro negro.

En el caos no hay injusticia como en el cosmos que es el amaneramiento y el convencionalismo hipócrita impuesto al caos (11).

Esta novela, con su caótica conglomeración de palabras, pregunta: ¿«Qué es real en la vida?». Es como si RAMÓN, al contestarla, hubiese estado inspirado en este pensamiento de la Upanishads:

The sun set, the moon obscured, the fire dead,
what lights illumine the man?
Speech illuminates him. It is by the light of words
that he moves or is still.

[El sol en el ocaso, la luna oscurecida, el fuego muerto,
qué luces iluminan al hombre?

El habla lo ilumina. Es con la luz de las palabras
que se mueve o queda inmóvil.]

Recibido: abril de 2015; aceptado: septiembre de 2015.

EPÍLOGO

Me permito transcribir a continuación la carta que Ramón Gómez de la Serna me escribió después de escuchar, de boca de Luisita, su esposa, la traducción de mi libro *RAMÓN: A Study of Gómez de la Serna and His Works*.

[Página 1]

1 de Noviembre
1957

Sr. D. R Cardona

Mi querido y admirado y gran amigo: estoy pasando unos días felices sin dejar su libro de la mano. Todo en él es extraordinario, una verdadera supervisión.

Mi mujer que lee bien el inglés —y que le agradece mucho sus alusiones— se ha conmovido mucho, sobre todo con sus epilogales conclusiones.

Estoy yo de cuerpo pasado de cuerpo presente y de

[Página 2]

de cuerpo futuro en ese libro.

Desde su portada hasta su método, todo es extraordinario en él —me ha hecho ver muchas cosas de mí mismo que nadie me reveló nunca— Eso de encontrar algo de moderno y de surrealista Quijote en mi «Hombre Perdido» ha sido una adivinación genial.

Su insistencia en «El Hombre Perdido» me ha revelado su perspicacia novecentista.

Merecería Vd. — aun con el trabajo que eso supondría — que fuese Vd. mismo el que lan-

[Página 3]

zase mis libros en Nueva York.

Tres libros creo que serían los sorprendentes ahí: «El Incongruente», «Rebeca» y sobre todo «El Hombre Perdido».

Ahí hace tiempo que nadie me logra un buen contrato. No olvide por lo que pueda valer que en la editorial «The Macmillan» en Foreign Depart'mt hay una buena amiga —hermana de mejor amiga mía— la señora Arsenia Bishop que tiene una gran influencia en esa editorial y que quería

[Página 4]

lanzar mi «Torero Caracho».

No sé si volveré a España. Aquí estoy en plena soledad y escondite y eso lo prefiero a todo.

Con mucha gratitud a Vd. A su señora —a la que envío muchos recuerdos— y sin olvidar al editor Torres, reciba admiración y consagrado afecto de

RAMÓN Gómez de la Serna
Saludos afectuosos para los dos de Luisita.

EL MUNDO EXISTE PARA ACABAR EN CINELANDIA (A PROPÓSITO DE *EL INCONGRUENTE*)

Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este trabajo pretende explorar la íntima relación existente entre el cine y la literatura en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna, dentro del proyecto narrativo de las llamadas «novelas de la nebulosa». Para este propósito, se pondrán en relación los escritos teóricos del autor —fundamentalmente algunos de sus *Ismos*— con otras novelas —en especial, *El novelista* y *Cinelandia*—. Asimismo, exploraremos las similitudes entre el protagonista de *El incongruente*, Gustavo, y el personaje de Charlot, lo que nos permitirá establecer la relación entre los lenguajes cinematográfico y literario desde una perspectiva metaficcional. Por último, intentaremos situar estas indagaciones interdisciplinares dentro del contexto general de la literatura de vanguardia, con especial atención al surrealismo.

PALABRAS CLAVE: cine y literatura, *El incongruente*, *Cinelandia*, Gómez de la Serna, Charlie Chaplin, vanguardia, surrealismo, metaficción, estudios interdisciplinares.

ABSTRACT

«The world exists to end up in Cinelandia (in relation to *El incongruente*).» This paper aims to explore the intense relationship between cinema and literature in Gómez de la Serna's *El incongruente*, within the general project of the so-called «novelas de la nebulosa». For this purpose, we will try to connect the author's theoretical writings —specially some of his *Ismos*—, with other novels, with particular attention to *El novelista* and *Cinelandia*. Furthermore, we will try to establish the similitudes between the main character of *El incongruente*, Gustavo, and Charles Chaplin's Charlot from a metafictional perspective. Finally, we will try to situate this interdisciplinary approach within the general context of the avant-garde, specially surrealism.

KEY WORDS: Cinema and literature, *El incongruente*, *Cinelandia*, Gómez de la Serna, Charlie Chaplin, Avant-garde, Surrealism, Metafiction, Interdisciplinary studies.

A Covadonga G. González-Fierro,
que, sin proponérselo, me dio la idea de este artículo.

Todo propósito de adentrarse en una novela que lleva el inequívoco título de *El incongruente* implica aceptar de antemano una aventura no precisamente presidida

por la lógica, sin olvidar que, ya en la fecha de su publicación (1922), los diferentes y ruidosos «ismos», por un lado, y la naciente revolución surrealista, por otro, habían decretado la muerte de lo verosímil frente a lo nuevo y habían sustituido el viejo anhelo de *contar* por el rebelde afán de *epatar y sorprender*.

La única posible *congruencia* de *El incongruente* debe asimismo partir de la aceptación de un ideario artístico, muy conscientemente elaborado por Ramón, que se nos muestra tanto en sus ensayos de carácter más o menos teórico (y decimos «más o menos» dado su tono lúdico, impresionista y, en ocasiones, un tanto ambiguo) como, de forma rotunda, en sus novelas, relatos y greguerías.

Es bien sabido, por otra parte, que el inconfundible universo ramoniano procede de una visión global de la creación artística que trasciende los límites genéricos para nutrirse, en su caso concreto, especialmente del cine, que constituye para nuestro autor, además de un importante arsenal de mitos y motivos, ante todo, un nuevo lenguaje, una forma fresca de superar unos modelos narrativos con los que «la nueva literatura» pretende acabar.

El incongruente empieza en las arenas movedizas del absurdo y termina en el marco cerrado de una proyección cinematográfica: un claro indicio de que solo una doble perspectiva cinematográfica y literaria puede permitirnos entender cabalmente en qué consiste esta propuesta narrativa de Ramón.

Como sabemos, la novela está protagonizada por Gustavo, quien en todo momento exhibe, entre resignado y orgulloso, esa condición de *incongruente* anunciada desde el título y que se revela en arbitrarias y por lo general inconexas aventuras que solo encuentran su *sentido último* cuando aparecen reflejadas en una película de la que, por azar, acaba siendo espectador y personaje.

Este sorprendente desenlace parece indicarnos, más allá de los frecuentes guiños metafíctionales de Ramón —enseguida veremos *El novelista*—, que nuestro cinéfilo escritor parece orientarse hacia el universo filmico a la hora de construir un proyecto narrativo original, novedoso y totalmente acorde con su «teoría personal del arte»: una singular teoría en la que, en este caso, la posible *congruencia* de la palabra aparece cuando se convierte en imagen, cuando el libro desemboca en el filme y se erige, triunfante, un lenguaje total en el que han sido abolidas las fronteras entre lo visual y lo literario, entre la página y la pantalla.

Lo que proponemos, pues, en las páginas que siguen es una lectura de *El incongruente* partiendo de la hipótesis de que Ramón redactó, conscientemente o no, las aventuras de su atropellado personaje como si se tratara, más que de una novela al uso diseñada para ser leída, de una suerte de guion cinematográfico de altos vuelos poéticos.

De este modo, podrían explicarse muchos rasgos de esta sorprendente novela. Por un lado, la sucesión, a modo de gags cinematográficos, de fugaces capítulos podría vincularse con su peculiar prosa, más greguerística que narrativa, cuyo propósito no es tanto narrar como mostrar una serie de imágenes en movimiento. Esto nos permite, como apuntábamos más arriba, asimilar las técnicas narrativas de Ramón con el lenguaje audiovisual y, de hecho, Román Gubern (1999: 18) señala que «la estructura de muchas de sus greguerías sugiere ejercicios brillantes de montaje cinematográfico». Greguería y plano cinematográfico se identifican, así, en un doble

universo literario y filmico constituido más por la acumulación de fragmentos que por la construcción de un conjunto argumental compacto.

En segundo término, la naturaleza humorísticamente difusa del protagonista parece remitirnos más a los antihéroes del cine mudo —Chaplin, en especial— que a los personajes minuciosamente elaborados de la narrativa clásica. Dicha concepción del personaje, por otra parte, entronca claramente con los presupuestos estéticos del surrealismo, movimiento al que se ha vinculado la novela desde sus inicios.

Por último, el cine determina, como también hemos anticipado, el desenlace de la novela, lo que constituye tanto un explícito homenaje, levemente paródico, a los *happy endings* de los grandes éxitos hollywoodienses como la apoteosis de esa *nebulosa* metaficcional e interdisciplinar en la que deambula la escritura ramoniana.

Trataremos ahora de integrar estas ideas al general proyecto creativo del autor y aplicarlas a la novela que ahora nos ocupa.

LA RARA CONGRUENCIA DE UN PROYECTO INCONGRUENTE

Antes de adentrarnos en el estudio de *El incongruente*, veamos estas esclarecedoras palabras de Ramón:

Ante la segunda edición de esta novela que fue la más innovadora de mis novelas, tengo que declarar que, aunque se publicó en 1922 y han transcurrido 25 años sin nueva reimpresión, no ha pasado inadvertida para las generaciones que se iniciaron después de su aparición en aquel lejano año.

No haría esta declaración previa si hubiera justicieros cronólogos, pero no habiéndolos he de solazarme por mi cuenta al ver la influencia que mi obra ha tenido en amigos y enemigos, como primer grito de evasión en la literatura novelesca al uso. Era *El incongruente* el eslabón perdido en la evolución que continúan *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* (Gómez de la Serna, 2010: xv).

Más allá del cierto resquemor que desprende esa alusión a la ausencia de «justicieros cronólogos» incapaces de valorar en su momento las propuestas de «la más innovadora» de las novelas hasta la fecha, lo que nos interesa constatar ahora es la conciencia, por parte del autor, de que *El incongruente*, lejos de ser un experimento aislado, se instala plenamente en la más ambiciosa de sus propuestas narrativas: la llamada «novela de la nebulosa».

Hagamos ahora un pequeño repaso a algunas propuestas teóricas de Ramón que pueden ser aplicadas a *El incongruente* y que ilustran la enorme solidez de este peculiar experimento narrativo.

Tres son los títulos que nos interesan especialmente: «El concepto de la nueva literatura», «Humorismo» y «Novelismo», pilares todos de la inmensa originalidad de *El incongruente*.

En el primero de los ensayos, Ramón recomienda fervientemente «prescindir de lo usual» (Gómez de la Serna, 1988: 63), añadiendo incluso que «todo lo que no sea actual es desconcertante» (71) e identificando, naturalmente, lo «actual» con lo «absurdo» (81).

Nada más «actual» en 1922 que inspirarse en el recién nacido arte del cine y explícitamente absurdas son, de hecho, las aventuras y acciones del protagonista de la novela, quien en todo momento se refiere, como mencionábamos más arriba, a la incongruencia como errático motor de su andadura.

Así se nos presenta a Gustavo en las primeras páginas de la novela:

Era Gustavo, por todos estos antecedentes, un caso agraviado del mal de siglo, de la incongruencia. Él había desmentido de tal modo todas las cosas, y suponía de tal modo que las unas podían ser iguales a las otras, que se le había descompuesto el destino y, en relación con él, todo desvariaba.

Por decirlo así, era un disolvente de todas las leyes de la vida, que se rompián, se enredaban, se quedaban aisladas y desanudadas cuando él se interponía entre ellas. Hijo ya de un padre al que habían alcanzado las primeras nociones de incongruencia del mundo, se habían acrecentado en él, pues aunque es cierto que todo está hecho a base de incongruencias y esta debe ser la mueca con la que se debe mirar la vida, se corre el peligro, desligándolo todo demasiado, de que sus pocos deberes se corrompan y debiliten (Gómez de la Serna, 2010: 2-3).

El propio narrador declara más adelante que el relato de las aventuras de su personaje solo puede hacerse de una forma fragmentaria:

Ni de la novela de esta misma época ni de la de después se pueden seguir con cierta cronología las peripecias. Tiene que ser una incongruencia la misma historia de su vida y la de la elección de los capítulos.

Además, es que no se podría [sic] contar todas las incongruencias de su vida. No: yo solo quiero escalonar unas cuantas, y que le sea vivir y producirse, y que se imagine el lector lo que le pudo pasar todos esos días que no se reseñan.

Baste decir, para darse una idea de este ser incongruente, que cada día le trajo una nueva incongruencia y que se vio mezclado a todos los enredos imaginables (6-7).

Historia y diégesis se identifican, así, en esa «nebulosa» que diluye los límites entre el modo de narrar y los hechos narrados, conduciéndonos de nuevo, como veremos más adelante, a la característica fragmentación de las películas mudas y a las elipsis propias del lenguaje cinematográfico.

Como bien afirma Sobejano Morán (1995) —aunque, más que de literatura «modernista», cabe hablar, en todo caso, de literatura «vanguardista»—:

La novela de Gómez de la Serna subvierte y deconstruye los códigos de la novela realista —caracterización, verosimilitud, la lógica causa/efecto— y propone una nueva estética caracterizada por la experimentación formal, el alejamiento de los modos discursivos de representación tradicional, pulverización del tema central de la novela en múltiples anécdotas, despreocupación por el ordenamiento cronológico de los acontecimientos, ubicación de la acción en la ciudad e inclusión del mundo del cine, la televisión y la tecnología, vinculándola de este modo a los presupuestos de la novela modernista.

Todas estas ideas han sido defendidas por Ramón tanto en su breve ensayo «Novelismo» como en la propia práctica creadora, especialmente en *El novelista*,

cuyo protagonista, Andrés Castilla, como veremos, plantea muchas reflexiones que son aplicables a todo el proyecto creativo del autor.

En «Novelismo», en efecto, Ramón realiza una encendida defensa de la libertad creadora (Gómez de la Serna 1988: 169), en una línea completamente opuesta al modelo narrativo stendhaliano (172) y proponiendo «desenglobar todos los disparates», en favor de «la naturalidad de lo arbitrario» (168-170).

Según Ramón, «la realidad necesita ser liberada en la fantasmagoría», lo que da lugar a novelas en las que el viejo criterio aristotélico de la verosimilitud es sustituido por el triunfo del «sonambulismo», concepto que puede ser aplicado tanto al narrador como a los personajes (170-171).

Una vez más, podemos comprobar cómo pueden aplicarse estas ideas a la novela que ahora nos ocupa: Gustavo es, en efecto, un modelo de *personaje sonámbulo*, cuyas aventuras son tan disparatadas como fantasmagóricas y al que sería muy difícil identificar con las complejas y elaboradas criaturas de Stendhal, por mencionar el ejemplo contra el que se erige Ramón en su encendida defensa del «Novelismo».

Veamos ahora cómo se describe el proceso creativo de Andrés Castilla —a quien en muchos casos podemos considerar un claro reflejo de Ramón— en uno de los múltiples momentos de *El novelista* donde el autor reflexiona sobre los modos de narrar:

La novela se puebla de lo inconcebible y se habla con las más dudosas palabras, las que no se esperaban.

[...]

Él seguía con su barca por los subterráneos del mundo y solo estaba entregado a la fidelidad de su imaginación.

Lo que no tenía era técnica, aunque se reconociesen sus novelas por algunas repeticiones y por un aire arbitrario que quería decir que estaban fuera de todo círculo (Gómez de la Serna, 1973: 108).

Nociones como «inconcebible» y «arbitrario», unidas a «la fidelidad de su imaginación» y al muy surrealista desinterés por la «técnica» nos demuestran que, en efecto, *El incongruente* y *El novelista* son, como muy bien nos aclaró el propio Ramón en la cita reproducida más arriba, dos manifestaciones de este gran proyecto que son las llamadas «novelas de la nebulosa».

No es extraño, por tanto, que encontrremos a Andrés Castilla «en vena de incongruencias y comienzos» (108) y que, como le sucedió tantas veces al propio Ramón, se encontrara con lectores y críticos que

cada vez desconfiaban más de que fuese un novelista. Su visión sin pesadez, arbitraria como la vida y aferrada en vez de a una realidad simbólica y resabiada, a todas las realidades que pululan alrededor de un suceso, no satisfacía a los críticos que necesitaban la coordinación cortés, la fórmula urbana (128).

Por último, la exaltada proclama final de la novela apuesta rotundamente por crear «todas las novelas posibles» y «apuntar todas las realidades», argumentando que el novelista que se ha dejado guiar por su fantasía «ha cumplido un deber, ha



hecho todo el destrozo posible en la hipocresía del mundo y ha evidenciado a su manera la intrascendencia del hombre» (287).

Así las cosas, aunque esta es una dirección que no nos interesa en este momento, la incongruencia no es más que el resultado de una concepción del mundo y del hombre completamente ausente de significado, lo que nos llevaría a una suerte de *existencialismo risueño* a partir del cual las novelas ramonianas podrían verse como una novedosa combinación de Franz Kafka —en la medida en que todas las peripecias narradas son absurdas— y Charles Chaplin —dado que este absurdo tiene un tono de comedia—.

La simpatía de Ramón hacia el autor de *La metamorfosis* queda, además, patente, en los encendidos halagos que le dirige en un Retrato titulado «Kafka» y que podemos fácilmente asociar a su propia escritura:

Cuando el artista es sensible y genial sabe que todo está ahí, a su lado, y hasta penetra en su espectro de bellos colores, pero sabe que todo le está vedado y entonces supera la realidad y, como KFK, con el deseo de ilusión y gracias a su inquietud superadora de defraudado llega a las puertas de la superrealidad. [...]

KFK [...] llevó a un más allá artificial y cruelmente avaro a lo absurdo, haciendo el *dumping* de los sueños y su absurdismo para reventar a los acaparadores de sensatez (Gómez de la Serna, 1990: 254 y 257).

Aventurando una de las fórmulas tan caras a Ramón, podríamos tal vez sugerir que su proyecto narrativo se define como *Novelismo = existencialismo + humorismo + surrealismo* o, centrándonos en el personaje que ahora nos ocupa: *Gustavo = Gregorio Samsa + Charlot*.

Porque, efectivamente —y aquí entroncamos con el tercero de los ensayos que nos interesan ahora—, toda esta concepción de la novela y sus personajes no podría entenderse sin la prolongada defensa del «humorismo» completamente inseparable del ideario artístico y vital de Ramón.

Rescataremos ahora de este fundamental ensayo tan solo las ideas que podemos relacionar directamente con la novela que nos ocupa. Una vez más, y en relación con lo que veíamos más arriba, el humor y la incongruencia se erigen como naturales reversos de un mundo ininteligible: «El humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final» (Gómez de la Serna, 1975: 232).

Según Ramón, el «humorismo», ante todo, «subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea» (197), en la que «los absurdos que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizan al fin, tienen una especie de vida sobrenatural» (202).

Para ello, es esencial un tratamiento de las criaturas literarias liberado de una férrea caracterización psicológica que, en el momento de redacción de la novela, no parece tener demasiado sentido: «Hay que desconcertar el personaje absoluto que parecemos ser, dividirle, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede» (199).

Más adelante, Ramón establece una conexión entre su personal concepción del humor y el séptimo arte: «Una gran lección de humorismo contemporáneo ha

sido el cinema. La vida ha influido en la gran sábana de la pantalla, pero también la pantalla ha influido de un modo redoblado en la vida y ha creado en ella muchos millones de Charlots» (232).

No en vano, Chaplin realiza una defensa del humor muy similar a la que acabamos de ver en Ramón:

Gracias al humor vemos lo irracional en lo que parece racional; lo carente de importancia en lo que parece importante. También incrementa nuestro sentido de supervivencia y salvaguarda nuestra cordura. Merced al humor nos sentimos menos abrumados por las vicisitudes de la vida. Activa nuestro sentido de la proporción y nos demuestra que tras una exageración de la seriedad se oculta lo absurdo (Chaplin, 2014: 296).

Así las cosas, humor, absurdo, personajes difusos y, ante todo, la defensa de una nueva literatura liberada de las ataduras de la verosimilitud y la lógica desembocan de forma espontánea en el universo fílmico, donde la criatura de Chaplin constituye un paradigma en el que podemos reconocer a nuestro Gustavo.

GUSTAVO, UN PERSONAJE CHAPLINESCO

La fascinación de Ramón hacia Charles Chaplin no solo se manifiesta en la archiconocida creación de todo un *ismo* a partir de su personaje principal —«Charlotismo» (Gómez de la Serna, 1975: 256-263)—, sino en los elogios dirigidos al actor inglés muchos años después en sus *Retratos* (Gómez de la Serna 1990: 537-543).

Nos centraremos ahora en el personaje de Charlot, al que el propio Ramón se refería en su defensa del «humorismo» y en quien podemos encontrar un antepasado de nuestro Gustavo.

De hecho, una de las primeras ideas que encontramos en «Charlotismo» es la identificación del antihéroe cinematográfico con la consabida noción de la incongruencia: «Charlot realizó con toda desfachatez los movimientos incongruos que nadie se hubiera atrevido a realizar, aunque estaban en el hormigüeo especial que corría por todo el cuerpo» (Gómez de la Serna, 1975: 258). Más adelante, afirma que «aparece en la película en el momento mismo en que la vida, tan desacertada por lo general y tan que no hace ni una carambola siquiera, consigue sus tantos, hace sus treinta y cuarenta y tantas carambolas» (259).

Charlot es, además, «el gran distraído, el distraído sumo, el distraído en libertad, el distraído feroz» y justamente «esa gran dignidad en el desacierto que simula Charlot es el gran éxito de sus peripecias de desgraciado, de atrabancado, de nervioso del bastón» (258-259). Todas estas cualidades definen, como veremos en seguida, a nuestro atribulado pero digno Gustavo.

Ya Rodolfo Cardona (2008: 111) ha notado esta semejanza entre los personajes en un brillante trabajo que lleva por título justamente «Ramón y Charlot» y donde llega a afirmar que «es increíble que esta novela sea exactamente coetánea con las primeras películas de Chaplin, ya que parece que el protagonista, Gustavo, fuese el mismísimo Chaplin».

Antes de establecer las claras correspondencias entre el personaje de Ramón y la criatura de Chaplin, conviene tener presente que hay una importante diferencia que los separa. Mientras Charlot es un vagabundo, un olvidado por la sociedad, una suerte de pícaro de celuloide, perseguido por la miseria pero siempre presto a idear ingeniosas estratagemas para sobrevivir, nuestro Gustavo se caracteriza por una errancia más bien de carácter moral, sin que haya problemas económicos ni materiales que le preoculen. Podríamos sugerir que Charlot está fuera de la sociedad, mientras Gustavo está fuera del mundo. De ahí que haya algunos homenajes al personaje de Chaplin que insistan en su naturaleza tragicómica: «Cita triste de Charlot», de Rafael Alberti (1998), correspondiente a su libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, y «Zumo de Charlot», incluido en la sección «El rincón de las figuras», en *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo (2007), serían dos claros ejemplos. Este aspecto no interesa en absoluto a Ramón ni desemboca en la caracterización de su personaje, pues es Gustavo, ante todo, un ser de una formidable despreocupación, sin problemas ni tribulaciones, que se desliza por la vida como una cometa sin rumbo, merced a los variables vientos del azar.

Veamos ahora, pues, qué aspectos de *El incongruente* sí podríamos calificar como «charlotianos». Para ello, no es preciso seguir una cronología rigurosa ni centrada exclusivamente en los cortos de Chaplin que pudo haber visto Ramón antes de la redacción de su novela —fundamentalmente los filmados con la productora Keystone, donde, por cierto, el nivel de absurdo alcanza cotas sublimes—, sino más bien hablar de un modo determinado de abordar la creación y que podemos encontrar también en películas de mayor metraje como, entre otras, *La quimera del oro* y *Tiempos modernos*, filmadas en 1925 y 1936 respectivamente.

Así se refiere Chaplin a los rasgos que convertirían a Charlot en un personaje paradigmático, surgido de un proceso tan azaroso e *incongruente* como el que preside la andadura de nuestro Gustavo:

No sabía qué maquillaje ponerme. [...] Pero al dirigirme hacia el vestuario pensé que podía ponerme unos pantalones muy holgados, unos zapatones y añadir al conjunto un bastón y un sombrero hongo. [...] No sabía si debía parecer viejo o joven [...] pero me puse un bigotito, que seguramente me añadiría edad sin ocultar mi expresión.

No tenía la menor idea del personaje que iba a representar, pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje hicieron que sintiera qué clase de persona era. Empecé a descubrirlo, y cuando llegué al escenario, había nacido por completo. [...] Por mi mente pasaron en sucesión gags y situaciones cómicas. [...]

...este personaje es polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario que espera siempre el idilio o la aventura (Chaplin 2014: 204-205).

Gustavo anuncia su ascendencia charlotiana al reclamar, a la edad de cuatro años, un bastón (Gómez de la Serna, 2010: 1). A partir de ahí, se nos presenta, al igual que el personaje cinematográfico, como un ser inmutable, detenido en el tiempo: el eterno joven con torpezas de anciano y travesuras de niño.

La primera gran elipsis de la novela, en efecto, es la que se refiere a los primeros años del personaje, del mismo modo que en ninguna película de Charlot el espectador conoce detalle alguno sobre su infancia o adolescencia:

Como las aventuras de un niño carecen de la seriedad emocionante que tienen cuando son las de un hombre, paso deprisa esta primera época de su vida [...]. Después estudió abogacía, por estudiar algo, por si acaso, y le sucedieron muchas cosas incongruentes, aunque aun dotadas de esa trivialidad que tienen todas las cosas de la adolescencia. La incongruencia no tenía aun esa madurez y esa gravedad que había de tener después. Por eso hay que pasar por alto toda esa primera época (Gómez de la Serna, 2010: 4).

Son muchas las semejanzas entre los personajes, no solo en lo que respecta a su caracterización sino, fundamentalmente, en la concepción del argumento y la creación misma.

Uno de los principales rasgos que comparten Gustavo y Charlot es su muy especial relación con el mundo del objeto. Veamos, en efecto, cómo estas palabras de André Bazin referidas a la criatura de Chaplin pueden muy bien aplicarse no solo al protagonista de *El incongruente*, sino en general a toda la poética ramoniana:

Cada vez que Charlot quiere servirse de algún objeto de acuerdo con su carácter utilitario [...] o bien lo hace con una ridícula torpeza (en particular en la mesa), o bien son los mismos objetos los que se le resisten voluntariamente. [...] Esos objetos que se le resisten en la misma medida que a nosotros nos son útiles, le sirven con mucha más facilidad cuando hace de ellos un uso multiforme [...]. Es como si los objetos solo aceptaran ayudar a Charlot al margen del sentido que la sociedad les ha asignado (Bazin, 1974: 17).

Explorar detenidamente la apasionada relación que mantuvo Ramón con el mundo del objeto excedería el propósito de estas páginas, porque es bien sabido que constituye una de las bases de su poética, un componente esencial del juego metafórico que da lugar a la greguería y, en fin, uno de los aspectos que más lo vinculan con el surrealismo.

Nuestro incongruente Gustavo, por tanto, mantiene también una muy peculiar y compleja relación con el mundo de lo inanimado a lo largo de toda la novela. Como en el caso de Charlot, son abundantes sus torpezas y descalabros y pocas las ocasiones en las que utiliza a los objetos con la finalidad para la que están supuestamente diseñados.

Veamos, por ejemplo, el capítulo xi, titulado «La impaciencia», en el que Gustavo se traga un gemelo como analgésico para su ansiedad:

El Incongruente, que era humano en todos sus deseos y que no se los contradecía, necesitaba tragarse algo contra aquella impaciencia en último grado. [...] se quitó el gemelo y se lo tragó. Así había resuelto con otra inquietud su inquietud primera, pues ya tendría la preocupación de qué le pasaría con aquel gemelo en la barriga, agarrado al fondo del alma, cerrando el puño suelto de su espíritu (55).

Al leer este episodio, resulta imposible no pensar en dos famosísimas escenas de Charlot en las que se subvierten los hábitos alimenticios. Nos referimos, naturalmente, en primer lugar, al momento en el que el protagonista devora su zapato en *La quimera del oro* y, en segundo, a la secuencia de *Tiempos modernos* en la que se ve obligado a ingerir unos tornillos que le ofrece una espantosa máquina diseñada para optimizar el rendimiento de los obreros.

Esta desviación, a veces lúdica, a veces inquietante, del funcionamiento habitual del objeto procede tanto de los juegos vanguardistas —pensemos en Kurt Schwitters— como de los trucos y animaciones de las películas de Georges Méliés y Segundo de Chomón y acabará, como hemos dicho, por ser fundamental en la poética surrealista, desde los *ready-made* de Duchamp hasta los protagonistas de *Crimen*, de Agustín Espinosa, por citar solo dos ejemplos especialmente elocuentes. Ramón, que bebe además de la caudalosa fuente del cine de Hollywood, se sitúa en la encrucijada de estas influencias, lo que hace de *El incongruente* una novela tan atractiva.

Exploraremos ahora más coincidencias entre la criatura de Chaplin y la de Ramón. Del mismo modo que Charlot puede desempeñar un sinfín de personajes, Gustavo se caracteriza por una absoluta indefinición, que le permite desenvolverse en cualquier entorno. Sus peripecias son fundamentalmente urbanas —a nadie se le oculta que Ramón es el cantor de la ciudad— pero vemos también a nuestro protagonista enfrentarse a diferentes roles y situaciones en escenarios variados, como si Ramón hubiese, simplemente, decidido hilvanar, unas veces con mayor coherencia que otras, una sucesión de cortos y gags al estilo de Chaplin en un todo unitario.

Veamos estas palabras de Antonio Rey Briones que tanto pueden aplicarse a los primeros cortometrajes del realizador y actor inglés como a la narrativa ramoniana:

Los numerosos y fugaces episodios en que se fragmenta el relato no se articulan en una progresión paulatina, de manera que unos se perciban como consecuencia de otros. No: en las novelas de Ramón cada novela, cada situación, posee una relativa autonomía, hasta el extremo de que muchas de ellas podrían cambiar de lugar sin que la narración sufriera una alteración sustancial. [...]

Hasta los mismos personajes, sin pasado, sin un proyecto vital hacia el que orienten sus actuaciones, contribuyen a sugerir el acronismo, efecto que se acrecienta por el hecho de que su carácter, o su conducta, no experimentan transformación aparente a lo largo de su vida novelesca. Pues a pesar de que en la superficie se mantengan algunos datos cronológicos objetivos, se ha suprimido la íntima dimensión de la temporalidad, la sensación y la conciencia del tiempo, y consecuentemente han desaparecido también las transformaciones que produce en los seres (1998: 242).

De nuevo en palabras de Rodolfo Cardona: «Tanto Ramón como Chaplin han sido criticados porque sus obras carecen de estructura. Esto puede ser cierto. Sin embargo, es una falta de estructura necesaria: es completamente esencial para crear su tipo de humor» (2008: 111). En esta misma línea, conviene tener presente que el cine mudo, según Sánchez Noriega (2006: 106), «basa su atractivo no en las historias narradas, sino en la sucesión de gags» y su humor «es ingenuo y absurdo». Igual que ocurre, en fin, en *El incongruente* y en otras «novelas de la nebulosa»,

«las películas de Chaplin están llenas de incidencias maravillosas, pero sus tramas argumentales no dan ninguna medida de su efecto total» (McDonald, Conway y Ricci, 1972: 16).

De todo esto se deduce, por tanto, una absoluta libertad en el tratamiento del tiempo y el espacio, un elemento sustancial en la poética surrealista y en las dos primeras películas de Luis Buñuel. Recordemos simplemente la absoluta desconexión entre la información temporal que nos ofrecen los intertítulos y el desarrollo del *antiargumento* de *Un perro andaluz*, donde los personajes se desenvuelven sin causalidad alguna en distintos espacios, como una habitación, una calle, un bosque o una playa. Por su parte, *La Edad de Oro* nos traslada de una costa mallorquina a Roma y a una lujosa residencia de París, sin ningún tipo de justificación lógica.

El incongruente, como *Un perro andaluz* y la mayoría de las películas de Jan Švankmajer —*Sobreviviendo a la vida, sin ir más lejos*—, parece creada *con el material con que se forjan los sueños*, por utilizar la famosa frase pronunciada por Humphrey Bogart en *El halcón maltés*, de John Huston. Gustavo deambula, así, de una situación a otra, interactuando con multiformes personajes en escenarios variables, una vez liberado el narrador de la obligación de ofrecer explicación alguna a estas constantes mutaciones.

Nos detendremos ahora en tres capítulos de *El incongruente*—de entre todos los que podrían elegirse— que ejemplifican a la perfección lo que venimos viendo.

En primer lugar, veamos el capítulo III, «La llamada», en el que Gustavo entra en contacto con una extraña y desconocida mujer, sencillamente porque «todo se podía esperar de la *incongruencia* que presidía su vida» (15) y se pone en situaciones que nos recuerdan a algunos cortos de Chaplin, en especial «La sonámbula» (recordemos que más arriba nos habíamos encontrado justamente con la defensa del «sonambulismo» como característica de la «nueva literatura»), que se desarrolla en un hotel donde se producen sucesivos intercambios de habitación que ponen a nuestro personaje en hilarantes aprietos.

Nos interesa este capítulo por su valor simbólico, que sirve, a nuestro entender, para ilustrar el espíritu todo de la novela. Gustavo —improvisado donjuán— establece una relación con una mujer casada que parece conducirlo a un inevitable melodrama. Sin embargo, en un momento determinado se suspende el desenlace, deteniéndose de golpe la acción porque nuestro protagonista se encuentra en una suerte de limbo espacial, donde todo ocurre pero nada cuenta y que muy bien podría servir como emblema de esa perseguida indeterminación en la que reside el principal atractivo de *El incongruente*.

Asistamos a esta conversación que pulveriza todos los parámetros lógicos del lector tradicional:

—¿Qué hacía usted ahí? —le preguntó el marido.

—Aquí, al margen de la vida... porque usted comprenderá que no tiene derecho a tocarme, porque yo no estaba en su casa; yo estaba en la caja de la escalera...

—Tiene razón —dijo el joven abogado [...]. En buen Derecho, no tiene usted derecho a tocarle, porque estaba en la caja de la escalera y la caja de la escalera es un espacio fuera del mundo, que no puede servir en Derecho [...]. Todo lo realizado



en la caja de la escalera no sirve... Usted, señor marido, no puede reprochar a este señor nada, y no puede alegar haber cogido *in fraganti* a este caballero porque estaba fuera de todo dominio en la caja de la escalera... (18-19).

Gustavo, prototípico personaje moderno, nacido del más audaz vanguardismo y claro antecedente de las difusas criaturas surrealistas, actúa, como vemos, «al margen de la vida», «fuera del mundo», en una realidad paralela —Breton la llamaría *surrealidad*— donde las relaciones causa-efecto han perdido toda vigencia.

Quien no esté dispuesto a transitar en los recovecos de esta «caja de la escalera» difícilmente conseguirá valorar y, sobre todo, disfrutar esta singular propuesta narrativa, porque, como muy bien aclara María José Flores (2000: 94), «del mismo modo que existe una nueva novela, existe un nuevo lector, el lector humorístico, que se decidirá a aceptar la literatura de vanguardia solo si esta le muestra todo su humor».

Igualmente ilustrativo del espíritu de esta novela es el capítulo V, que, con el elocuente título de «En el salón de los figurines», ya entra de lleno en el terreno del surrealismo. En esta ocasión, Gustavo se viste con una elegante indumentaria sin objetivo alguno, lo que refuerza lo absurdo de la situación:

Se vistió el frac sin saber por qué.

Muchas veces se había vestido de frac y se había tenido que volver a desnudar porque no encontraba dónde ir de frac. [...]

De frac era mucho más incongruente que con otro traje, hasta que con chaquet. El frac le vestía de incongruente en realidad, y cuando salía de frac se sentía dispareado hacia lo insoportable.

¿Por qué se había vestido de frac? ¿A dónde iba a ir?

Se puso a pensar, sentado en la butaca, en que igual se puede resolver dónde ir o estarse toda la noche lanzando humo a las constelaciones y haciéndolas estornudar (14).

Esta absoluta indiferencia del personaje, este rotundo desasimiento de toda motivación psicológica, dotan a la novela de una atmósfera altamente onírica en la que el lector acepta con naturalidad las más inverosímiles situaciones. Prueba de ello es el descubrimiento por parte del protagonista de que se encuentra, en realidad, «en la casa de los figurines», donde estos objetos de apariencia humana, tan caros al imaginario de Ramón, mantienen un singular diálogo que acaba siendo una concatenación de greguerías:

—En los ojales debían nacer por abril las rosetas de la primavera...

[...]

—Los trajes de tela con espiguilla son como los más a propósito para los tratantes en granos...

[...]

—Los botines parecen que te hacen caballo de carreras.

[...]

—La novela de la vida no tendría personajes dignos si no nos tuviese a nosotros.

[...]

Así eran todos los diálogos, y Gustavo estuvo oyendo en unas tertulias y en otras las mismas conversaciones sobre el traje y sus gracias.

Cansado por fin de oír todo eso, se escapó por la noche oscura, alejándose de su casa, yéndose no sé sabía a dónde, porque de frac era un hombre perdido, que no se lo quería quitar nunca y bandeaba por la noche como un barco loco (26).

Este importante capítulo parece ser la antesala o fuente de inspiración del inquietante poema surrealista *Enigma del invitado*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, en el que un personaje tan desnortado como nuestro Gustavo asiste a un banquete igualmente estrañalario en el que tiene una serie de encuentros desconcertantes —también uno, por cierto, en el fragmento x del poema, con maniqués (Albelo, 2007: 102)— y que termina con la misma perseguida imprecisión con que se inició¹.

Tanto Gustavo como el protagonista de *Enigma del invitado* actúan, en efecto, como movidos por el azar, ajenos a todo propósito y motivación: son personajes cuyo destino, más que urdido por un omnisciente demiurgo, parece el resultado de los desordenados remiendos de un sastre demente.

Una actitud similar observamos en los más célebres momentos del cine de Chaplin. Resultaría prolífico detenernos ahora en todas las situaciones a las que se enfrenta Charlot en los divertidísimos cortos rodados en la compañía Keystone, donde todo le ocurre al personaje por azar. Mencionaremos tan solo, por tanto, una célebre secuencia de *Tiempos modernos* en la que Charlot se convierte en inconsciente líder de una manifestación con la que ha tropezado por pura casualidad al doblar una esquina y que acaba conduciéndolo a la cárcel.

Retomando este capítulo v de *El incongruente*, convendría ahora detenernos un poco en la presencia de los maniqués, que reclaman, por cierto, como acabamos de ver, su condición de verdaderos «personajes de novela», al tiempo que ilustran la íntima relación de Ramón con el mundo del objeto, vinculándolo claramente con la poética surrealista. Como bien sabemos, estos seres de apariencia humana pueblan los lienzos de René Magritte, se pasean por la «Calle Surrealista» de la Exposición de París de 1938 y, como ya apuntábamos, aparecen en varias ocasiones en la poesía de Albelo: no solo en el ya mencionado fragmento x de *Enigma del invitado* sino también en un inquietante poema protagonizado por un «maniquí ya con alma» (2007: 113).

La natural coexistencia de Gustavo con unos maniqués parlantes vuelve a situarnos de nuevo en ese espacio onírico que representaba «la caja de la escalera», donde se diluyen las fronteras entre lo humano y lo inanimado en aras de una surrealidad que Ramón, muy audazmente, está anticipando para la novela antes de que Breton redactara las encendidas páginas de *Nadia*.

La tercera y última parada que vamos a hacer en la novela tiene lugar en el capítulo xxiii, que ya desde el título, «Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera», se relaciona con los dos anteriores: por la fuga constante del personaje y por su encuentro con criaturas híbridas, mitad humanas, mitad objetos. Una vez más,

¹ Remitimos, para evitar repeticiones y autocitas, a algunos trabajos nuestros en los que hemos intentado vincular la obra de Emeterio Gutiérrez Albelo con el surrealismo (Castells, 1994 y 2007).

por otra parte, Gustavo se desplaza a un espacio onírico que encuentra por azar y que desaparece con la vaguedad de un espejismo.

La llegada de Gustavo a tan singular pueblo se produce en una muy vanguardista motocicleta, imagen que nos recuerda tanto al corto de Chaplin «Mabel y el auto infernal» como a las conocidas imágenes de *Un perro andaluz*, situando a Ramón en el vértice entre la vanguardista fascinación por la máquina y el desconcierto surrealista. En efecto, después de haber rescatado su ciclomotor «de la cabrería de las motocicletas, después de estarlas viendo pacíficas, quietas, atadas a sus pesebres» (102), emprende, una vez más, un viaje sin rumbo fijo que lo lleva a un espacio nuevamente onírico similar a algunos escenarios de *El gabinete del doctor Caligari* (R. Wiene, 1920) y que anticipa la desapacible urbe de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927):

Era sorprendente aquella ciudad de techumbres puntiagudas y de sombras tan silenciosas como nunca las había visto.

No había nadie en las calles, y aquella profusión de espejos en los balcones parecía dejar más solitarias las casas [...].

A veces parecía que se rompían los espejos o que un fuego lívido comenzaba en veinte sitios.

[...]

Gustavo se sentía algo así como en su ciudad natal, pues enteramente parecía aquella la ciudad de la incongruencia, el San Petersburgo de la incongruencia.

[...]

Estando tan nuevo y sin usar el pueblo de «Espejuelos», sentía Gustavo, al deambular por sus calles, que parecía una pura ruina, la ruina ideal, la ruina de lo nuevo. Fijándose más era como el sueño de un carpintero monstruoso, el proyecto de una ciudad que no se pudo realizar (105-106).

Una vez más, nos encontramos de lleno en un espacio conscientemente novedoso, una ciudad que simultáneamente atrae e inquieta, portadora de enigmas, como los cuadros de Giorgio de Chirico y Paul Delvaux. Una ciudad animada, que observa y devora al paseante, como la que recrea Švankmajer con sus epatantes animaciones en *Sobreviviendo a la vida*. No es extraño, por tanto, que una criatura igualmente híbrida salga al encuentro de nuestro protagonista, que no puede dejar de sentirse fascinado:

A la mañana siguiente se despertó temprano, pues le despertaron los brillos de los espejos disolviendo el sol. «¿Así es que estoy en el pueblo de las muñecas de cera?». Una alegre sonrisa parecía poner bigotillos de punta muy engomada y afilada sobre su boca irónica.

Parecía que la incongruencia buscaba para él lo inencontrable, pero con lo que había simpatizado más en la vida.

Porque el ideal de Gustavo era una muñeca de cera (107).

Esta «muñeca de cera», surrealista contrafactura del viejo tópico de la mujer ideal, al igual que los maniquíes del capítulo anterior, se sitúa en esa intersección entre el mundo de lo humano y el del objeto: «...hablan [...]. Porque no son muñecas de cera, sino mujeres de cera... Es decir, el momento antes de volverse muñecas, el

momento antes de quedarse inmóviles y con la sangre cuajada en la mayor de las embolias» (108).

Nada sorprende, por tanto, que una de estas criaturas que habita, como Gustavo, en el limbo de la incongruencia se convierta en la perfecta candidata para esposa. Y tampoco que, precisamente por eso, se desvanezca como un sueño irrecuperable:

Y a la noche partió por los caminos desconocidos, tardando mucho en dar con el camino de la vida.

Ya en su casa, empezó a preparar las cosas para la boda ideal [...]. Lo primero que hizo fue encargar un lecho-sillón donde la muñeca estaría sentada dentro de la hemiplejía que tendría en el mundo de los vivos la que una vez habló con él porque tuvo la suerte de encontrarla en su pueblo.

[...]

Gustavo se afanó con gran urgencia en preparar sus documentos, compró la pulsera de oro y cargó de bidones su motocicleta, dispuesto a partir.

Y partió.

Y estuvo muchos días buscando el pueblo de las muñecas de cera, y creyó muchas veces encontrar el camino, y de nuevo se perdió y no pudo dar con él, teniendo al fin que desistir de volver a encontrar la más mujer bella del mundo (111-112).

Este capítulo no puede ser más surrealista, desde las calles cercadas de cristales que nos brindan, como en los cuadros de René Magritte «Falso espejo» y «Las relaciones peligrosas», una realidad no reproducida, sino modificada o multiplicada, hasta sus protagonistas, criaturas anfibias que merodean entre el aliento vital y la inaccesibilidad de lo soñado. Una vez más, resulta natural aceptar, sin necesidad de una explicación racional, un desenlace que nos devuelve de nuevo al mundo de la *nebulosa*, del que nuestro personaje en verdad jamás se aparta.

Este capítulo, como *Enigma del invitado*, como la novela toda, posee una estructura circular, como si todo ocurriera en la mente del protagonista alienado y, a la vez, empujado por el soplo multiforme de la incongruencia. La mujer-muñeca de cera, como esa otra de carne y hueso seducida «en el hueco de la escalera», habita, en efecto, el mismo espacio que la Nadia de Breton y que las etéreas protagonistas de lienzos como «La llamada», de Remedios Varo (y notemos que comparte título con el capítulo comentado más arriba), «La sonámbula», de Toyen (relacionable esta vez con el cortometraje de Chaplin) y «Tentativa de lo imposible», de René Magritte, donde el protagonista masculino dibuja una imagen femenina que solo existe en su mente.

Por otra parte, el tan sugestivo y fecundo motivo de la llamada «mujer biónica» constituye una de las muchas anticipaciones de Ramón: alcanza, como sabemos, tintes angustiosos en *Metrópolis*, de Fritz Lang, y no ha dejado de transitar las pantallas de cine incluso en nuestros días, desde las adaptaciones al cine del mito de Frankenstein y sus *novias* por parte de James Whale o Kenneth Brannagh hasta las recientes películas de ciencia ficción.

Regresando a Gustavo, concluimos que su sino parece ser deambular erráticamente por ciudades y paisajes imposibles y tener en ellos encuentros desconcertantes, todo ello en un tiempo detenido y cíclico, habida cuenta de que toda la novela, más

allá de los tres capítulos comentados, supone en su conjunto una serie de variaciones sobre esta misma idea.

No puede, por lo tanto, hablarse en *El incongruente* del tradicional esquema planteamiento-nudo-desenlace, ya que el segundo de estos tres elementos ha sido sustituido por una suerte de acumulación de secuencias cómicas y, en muchos casos, inquietantes. El «nudo», en efecto, del argumento constituye la suma de gags —microrrelatos, incluso— que ilustran el «planteamiento» —nuestro personaje está sentenciado por la incongruencia— y que nos preparan para el «desenlace» —como buena criatura chaplinesca, su único destino posible es la pantalla de un cine—. Singular propuesta narrativa, sin duda, que demuestra que la conexión entre lo literario y lo filmico dista mucho de ser anecdótica en el caso de Ramón.

DESTINO: CINELANDIA

Por todo lo visto hasta ahora, Gustavo hubiera podido seguir dando tumbos de capítulo en capítulo hasta que la novela terminara tan arbitrariamente como empezó, pero Ramón, vehementemente defensor del séptimo arte, ideó un desenlace perfecto para esta novela: la vida de su personaje solo puede cobrar sentido si desemboca en una película.

Las últimas páginas de *El incongruente*, en efecto, nos conducen a París —ciudad tan magníficamente recreada por Breton, Baudelaire y tantos otros—, donde Gustavo ha recalado tras obtener una herencia, naturalmente inesperada. Tras una serie de encuentros a los que a estas alturas ya la novela nos tiene acostumbrados, nuestro protagonista se instala en una sala de cine, donde finalmente encuentra su hábitat natural, ese destino que hasta el momento la incongruencia le estaba escamoteando:

La oscuridad de la sala le producía el efecto de un buen baño de placer. Se sentía perdido, en otros climas y en otras latitudes, viajero por un túnel extraordinario, que daba de pronto en una luz con tono de desembocadura de túnel, a regiones lejanas y con mediodías esplendorosas y más jóvenes [...].

Los cinematógrafos eran sus lugares de descanso, y se sentía en las butacas como en un medio de locomoción que, sin ser el tren, tampoco era el aeroplano y tampoco el vapor ni el automóvil.

En esa especie de *steamer* del silencio y de la oscuridad huía de los acreedores de la incongruencia, pues ya se sabía que si estaba en un teatro, los acontecimientos se enzarzaban con él (197-198).

Resulta interesantísimo este temprano retrato del estado de fascinación ante la experiencia cinematográfica, en una suerte de éxtasis hipnótico que los surrealistas situarán en la cima de lo poético onírico (Kyrou, 2005: 213) y que queda perfectamente expresada en poemas como «Minuto a Brigitte Helm» y «Rapto de Greta Garbo», correspondientes a la sección «El rincón de las figuras» del poemario *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, uno de los principales poetas *cinéticos* del surrealismo español.

Si en el segundo de los poemas citados de Albelo vemos cómo el espectador «secuestra» a la heroína de celuloide destruyendo el marco entre realidad y ficción:

con tales dolorosos cuchillos la miraba
que —al fin— pude recortarla.
(unas gotas de sangre plateada
cayeron sobre mi solapa.)
quedó temblando, en la pantalla,
silueteada,
una serpiente blanca.
Libre —ya— de su prisión de celuloide,
En un languor supremo se estiró por la sala.
Sin perder un minuto,
Y con limpieza prestimánica,
La atrapé por el aire, sepultándola,
en mi cartera colorada.
(¡y era de ver a los espectadores protestando
del secuestro inaudito!
Pidiendo la devolución de las entradas!) (Gutiérrez Albelo, 2007: 64),

en *El incongruente* vemos a Gustavo reconociendo que la película no es otra que su propia vida:

A aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que él era el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo; y por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj.
[...] ¿Cómo podía ser él aquel personaje de película, cuando nunca, ni en sueños, había pasado por aquellos parajes ni había reconocido a aquellas gentes?
Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más él mismo en el gran espejo [...] (198).

Es ahora cuando, por primera vez —y no pasemos por alto la nueva referencia al alto valor simbólico del motivo del espejo, asociado esta vez a la pantalla—, uno de los múltiples interrogantes que se plantean en esta novela instalada en el reino de lo inverosímil obtiene por fin respuesta. Pero esta respuesta jamás puede desembocar, dentro de la poética ramoniana, en otra lógica que la de la ficción misma:

El Incongruente sospechaba una cosa que había sospechado siempre: que los grandes funcionarios del cine —;se puede decir actores realmente?— eran, más que seres reales, representaciones ideales, fantasmas de otros seres vivos que vivían su vida, sin mezclarse al cine. Por eso él, que tenía tipo y alma de personaje de cine en un film lleno de peripecias, de esquinazos del Destino, de casualidades, de incongruencias, había sido escogido entre los tipos humanos para representar ese papel. [...] El Incongruente se cercioraba de su teoría de la duplicidad de los grandes tipos para la vida y para el cine, sin dejar de ser ellos mismos, aunque no tengan idea de lo que hicieron hasta encontrarse en la película (199).

Impecable pirueta final por parte de Ramón para dotar por fin de *sentido* a las peripecias de su personaje. Liberado de toda tentación de devolver a Gustavo a la confortable normalidad de lo «real» ideando alguna estratagema narrativa más o menos esperable o lógica para otorgarle la condición de «personaje-tipo», opta por la más vertiginosa de las decisiones: la de catapultarlo para siempre en el territorio de lo imaginario, convirtiendo toda la novela en un encendido canto no solo al cine sino a la metaficción misma: a la *nebulosa*. Gustavo, pues, no es incongruente porque sus acciones sean disparatadas o inexplicables o porque transite en «el lino de los sueños» que habitaba Alonso Quesada. Lo es sencillamente porque vive expulsado de su natural ecosistema: el cine. Una vez que se incorpore al espacio que le es propio —la pantalla—, toda su errancia alcanzará ese destino tan atropelladamente postergado. Y solo entonces todos sus devaneos en torno a inalcanzables féminas mitad humanas, mitad quimeras podrán concretarse en una mujer que comparte con él una idéntica naturaleza de celuloide y a la que, por ende, solo puede haber encontrado en una sala de cine:

La luz estalló en la sala como una gran bomba que hubiese herido a todos los espectadores, y el Incongruente miró entonces a aquella mujer que hasta un momento después de encenderse la luz tuvo enredada su pierna a la suya, como liana viva que le sujetase por siempre, y vio con sorpresa que tenía todo el rostro de la que junto a él había sido protagonista en la película (200).

Es entonces cuando, como apuntaba más arriba, en una amable parodia de los *happy endings* hollywoodienses, los dos personajes concluyen:

—Nuestro destino —dijo él— está fotografiado en el resto de la película... No tiene remedio...

—No me negará usted —replicó ella— que esto es extraordinario y curiosísimo... ¡Eso no les [sic] pasa nada más que a nosotros...! (201).

A diferencia de la insalvable distancia entre el espectador y la *femme fatale* de la pantalla —que sume en la impotencia al protagonista de «Minuto a Brigitte Helm», de Gutiérrez Albelo, o lleva al suicidio al del relato «Polar estrella», de Francisco Ayala—, Gustavo y su desconocida compañera de butaca celebran regocijados su común destino, como un premio que la justicia poética les otorga, igual que a Charlot, después de un sinfín de descalabros:

Ya en la calle, se sintieron unidos para siempre.

—¿Podemos decir o hacer algo que nos une más que lo que ha sucedido?

—Nada... Es verdad —dijo ella.

—Si se pudiesen proyectar de alguna manera los destinos, no sería por medio de la escritura de una lectura interminable, sino así, por medio de la película...

— [...] a mí me ha gastado la vida tantas bromas, tantas cuchufletas, tantas pegas, que bien puedo ser, en menos trágico, ese personaje que encuentra tantos obstáculos y tantas falsas señales en su camino. Yo soy el Incongruente, que si no hubiese visto tan trazado su destino, si no hubiese tenido la evidencia, de haberlo hallado esta noche, siempre hubiera sido el Incongruente... (203).

Estas encendidas palabras de Gustavo reclaman, a nuestro juicio, ser interpretadas como una auténtica proclama narrativa por parte de Ramón, en su defensa de una «nueva literatura» nutrida y enriquecida con las imágenes y las propuestas que ofrece el cine. La «lectura interminable» de las grandes novelas decimonónicas se antoja, en este sentido, obsoleta e incapaz de trazar con rasgos modernos la andadura de criaturas imaginarias acordes con el espíritu vanguardista.

Nuestro personaje, gracias al espejo de la pantalla, ha dejado de ser Gustavo el *Incongruente* para convertirse en Gustavo el *Autoconsciente*: seguro de su ficcionalidad, transita indistintamente los espacios de la «realidad» (ciudades, el patio de butacas de la sala de proyecciones) y los de la imaginación (la película propiamente dicha, de la que entra y sale como el protagonista de *El moderno Sherlock Holmes*, de Buster Keaton, o más recientemente, los personajes de *La rosa púrpura de El Cairo*, de Woody Allen).

Resulta, por tanto, esperable que, una vez que reconoce su condición de ser *dual*, mitad humano, mitad de celuloide (doble naturaleza, por cierto, que comparte con las maniquíes y las muñecas de cera de los capítulos comentados), acuda al personaje de Charlot para ejemplificar su recién adquirida lucidez existencial:

¿Qué fue Charlot sino un fenómeno del siglo, el caso de cien Charlots más auténticos que el que era, por decirlo así, el Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres, pero con sincero sentimiento de Charlots, con desinteresado *charlotismo*, incapaz de la especulación, ni en el gran mercado de Charlots que son los Carnavales...?

El Incongruente se cercioraba de su teoría de la duplicitud de los grandes tipos para la vida y el cine, sin dejar de ser ellos mismos, sin tener ni idea de lo que hicieron hasta encontrarse en la película (199).

De este modo, para Gustavo, el *desatino* se vuelve *destino* y los cabos sueltos de su existencia se enlazan armoniosamente, por fin, en el tapiz compacto de la pantalla. Nuestro personaje ha encontrado su lugar en *Cinelandia*.

De hecho, un breve repaso a la celeberrima novela así titulada nos revela que Gustavo es, en cierto modo, como los «gag-men» del capítulo «En el gran estudio», que representan a ese tipo de «personaje admitido en el cinematógrafo, que quizás podría implantarse en la vida si la incomprendión y la envidia no acechasen siempre con aviesa cautela» (Gómez de la Serna, 1974: 39).

En la urbe del cine, además, reina la incongruencia (132) porque en sus calles de cartón piedra «todos son seres libertos, en perpetuo domingo, teniendo solo que conservar la agilidad de sus movimientos, su franca espontaneidad». Como Gustavo, además, «todos van a un asunto que no tiene objeto, bordeando las aceras de un turismo permanente» y, en consecuencia, «no hay en Cinelandia nadie que no se burle de sí mismo» (67-68).

Así las cosas, tal vez los personajes incongruentes de *Cinelandia* encontrarían su destino en el mundo de la novela, del mismo modo que Gustavo, incongruente en el universo de papel, descubre su identidad en su reflejo filmico.

Ramón concede a Gustavo en *El incongruente* su razón de ser en la pantalla, al tiempo que en *Cinelandia* reclama para los «gag-men» su correlato en la vida y en

El novelista otorga la misma naturaleza a escritor y personaje, en un mundo en el que Charlot —criatura ficticia inventada por Chaplin— es considerado un modelo de conducta. ¿Existe forma más vehemente de defender esa *nebulosa* que disuelve por completo las fronteras entre lo ficticio y lo real?

Ramón propone, así, un nuevo concepto de la creación que vincula con el surrealismo («Suprarrealismo», lo llamaba él) y, por supuesto, con el cine, confirmando, de este modo, el planteamiento del que parte el presente trabajo:

Por eso, a los que se preguntan ¿Qué va a ser del arte?, se les puede contestar que va a estar en la vida, que se va a mezclar a ella, que de imitativo se va a volver insuflado, urgente, en actuación directa sobre el amor, en inyección de *film* (Gómez de la Serna, 1988: 288).

Mallarmé sentenció que «el mundo existe para acabar en un libro». Ramón, hijo predilecto de la vanguardia, extiende esta idea a la pantalla, porque, como nos recuerda en *Cinelandia*, «los rotulistas en sus grandes mesas escriben los rótulos de las películas con sus estilográficas de luz, como si fuesen los secretarios o los delineantes de los autores» (Gómez de la Serna, 1974: 37). Y en esta gran película del mundo, el nombre de Gustavo, nuestro querido personaje incongruente, ha de brillar en letras gigantes, con fulgor eterno y semblante risueño.

Recibido: abril de 2015; aceptado: junio de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1988): *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. de C. B. Morris, Madrid: Cátedra.
- AYALA, Francisco (1988): «Polar estrella», en *Cazador en el alba*, Madrid: Alianza Editorial.
- BAZIN, André (1974): *Charlie Chaplin*, Barcelona: Paidós.
- CARDONA, Rodolfo (2008): «Ramón y Charlot», en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva: Ediciones Universidad de Huelva, 99-116.
- CASTELLS, Isabel (1994): *Un «chaleco de fantasía». La poesía (1930-1936) de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Las Palmas de Gran Canaria: ediciones del Cabildo Insular.
- CHAPLIN, Charles (2014): *Autobiografía*, Barcelona: Lumen.
- FLORES, María José (2000): «Ramón Gómez de la Serna: humor, incongruencia y *ludus*», en Gabrielle Morelli (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia: Pre-textos.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1973): *El novelista*, Madrid: Espasa Calpe.
- (1974): *Cinelandia*, Madrid: Nostromo.
- (1975): *Ismos*, Madrid: Guadarrama.
- (1988): *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Edición de Ana Martínez Collado, Madrid: Tecnos.
- (1990): *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid: Aguilar.
- (2010): *El incongruente*, Blakie Books: Barcelona.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (2007): *Poesía surrealista (1931-1936)*, ed. de Isabel Castells, Santa Cruz de Tenerife: Idea / La Página.
- KYROU, Ado (2005): *Le surréalisme au cinéma*, París: Ramsay.
- MCDONALD, Gerald D., CONWAY, Michael y RICCI, Mark (1975): *Los films de Charlie Chaplin*, Barcelona: Aymá.
- SOBEJANO MORÁN: Antonio (1995): «Aspectos modernistas de *El incongruente*», *AIH, Actas XII (1995)*, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_036.pdf, consultado el 16 de enero de 2015.
- REY BRIONES, Antonio: «Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna», en Javier Pérez Bazo (1998), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse: Crick & Ophrys, 227-248.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y ARQUELES VELA: LA NOVELA-ESPONJA

Nieves María Concepción Lorenzo
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Las «novelas de la nebulosa» de Ramón Gómez de la Serna, la narrativa estridentista de Arqueles Vela y la prosa de vanguardia en general se inscriben en un contexto en el que el individuo establece una relación caótica con la realidad. Este estudio comparativo de las novelas *¡Rebeca!* (1937) y *La Señorita Etcétera* (1922), de Gómez de la Serna y Vela, respectivamente, muestra que ambas obras comparten una serie de rasgos: la combinación de recursos provenientes de la tradición y la modernidad, la fragmentación de la anécdota, la búsqueda de una mujer ideal (múltiple y discontinua), la ambigüedad y la metaficción.

PALABRAS CLAVE: Gómez de la Serna, Arqueles Vela, novela de vanguardia, estridentismo, fragmentación.

ABSTRACT

«Ramón Gómez de la Serna and Arqueles Vela: the sponge-novel». Ramón Gómez de la Serna's «novelas de la nebulosa», Arqueles Vela's stridentist narrative and avant-gard prose generally arise in a context in which the individual establishes a chaotic relationship with reality. This comparative study of their respective novels *¡Rebeca!* (1937) and *La Señorita Etcétera* (1922) shows that both works share some common features: the combination of resources from tradition and modernity, the dissolution of the story, the search for an ideal woman (multiple and discontinuous), ambiguity and metafiction.

KEY WORDS: Gómez de la Serna, Arqueles Vela, avant-gard novel, stridentism, fragmentation.

Queremos pensar que el reconocimiento de Ramón Gómez de la Serna es un hecho constatado, aunque no es menos cierto que resulta necesario un estudio detenido acerca de la influencia que el autor madrileño ejerció en las letras hispanoamericanas. Si bien es verdad que hay estudios sobre la recepción que Ramón tuvo en el Río de la Plata, muy particularmente en la literatura de Macedonio Fernández, todavía está por estudiarse la filiación que otros ámbitos y escritores hispanoameri-



canos establecieron con el autor de las greguerías¹, tal es el caso de Pablo Neruda², de Julio Cortázar³ o incluso del venezolano Pedro Emilio Coll⁴.

Por otra parte, los años de *exilio* de Ramón en Argentina generaron publicaciones en la prensa hispanoamericana. En este sentido vale mencionar, por ejemplo, las colaboraciones en la revista *Sur* o en los órganos porteños *La Nación*, *Clarín*, *El Mundo y Amigos del Arte*; en *Alfar y Actualidades*, de Uruguay; en la *Revista Nacional de Cultura* o *El Universal*, de Venezuela⁵; en *El Tiempo y Revista de Las Indias*⁶, de Colombia; en *El Diario de la Marina*, de La Habana, o en otras publicaciones periódicas continentales⁷, algunas ciertamente pintorescas como *El Hogar o Saber Vivir*.

Sin duda, en medio de toda esta vorágine productiva que se genera en la diáspora de Ramón, tiene especial interés el vínculo del autor con México y, en particular, con el movimiento estridentista (1921-1927), conformado por un núcleo de escritores y pintores, además de un nutrido elenco de personalidades, entre las que también había escultores y músicos, integrados directamente en el grupo o vinculados a este. Entre los primeros destacan los poetas Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide (además periodista) y el prosista del grupo Arqueles Vela, que también nos ocupa en esta ocasión. En 1980, el confeso ramoniano José de la Colina se lamenta de que, infructuosamente, lleva casi un cuarto de siglo «intentando que se descubra o se redescubra» a Ramón Gómez de la Serna en México y, aunque había sido apoyado en esa tarea por una carta pública de Julio Cortázar aparecida en las páginas de *Excélsior* poco había conseguido al respecto (2011)⁸. Como dato

¹ Puede consultarse Juana Martínez (1993): «Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica», en Luis Sáinz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma: Bulzoni, 293-309; o Sonia Mattalía (1990): «Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela», en Sonia Mattalía (coord.), *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 121-136.

² Llamativo es al respecto el trabajo de Teresa Cirillo Sirri (2011): «Pablo y Ramón: dos pastores de parábolas secretas», *Nerudiana* 11, agosto-octubre: 13-14.

³ Véase el «panegírico» titulado «Los pescadores de esponjas», (*Clarín*, Buenos Aires, 26 de octubre de 1978), que escribe el autor de *Rayuela* en respuesta a las «acusaciones» de José de la Colina a propósito de la deuda del argentino con el autor madrileño («El “caso” de Ramón Gómez de la Serna», *Vuelta* 22, 261, agosto de 1998: 135-137), reproducido en Ramón Gómez de la Serna (2010), *El incongruente*, Barcelona: Blackie Books, VII-XII.

⁴ Asiduo tertuliano del café Pombo, su presencia queda registrada en el célebre cuadro de Solana.

⁵ «Caminos de Unamuno» (1951), *Revista Nacional de Cultura* 84, (enero-febrero); «Gemelismo: Gerardo Diego y Vicente Aleixandre» (1954), *Revista Nacional de Cultura* 104 (mayo-junio): 19-27; «El ultraísmo y el creacionismo español» (1955), *Revista Nacional de Cultura* 108: 147-154; «Juan Gris» (1958), *Revista Nacional de Cultura*, incluido en *Nuevos retratos contemporáneos* (1941-1961), *Obras Completas* XVII, ed. de Ioana Zlotescu, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 2004, 915.

⁶ «Quevedo y la muerte» (1945), *Revista de Las Indias* 26: 33-69.

⁷ «Un libro con ángel y con ángeles» e «Índice literario», *El Universal*, 4 de septiembre de 1954.

⁸ Un repaso por los trabajos de José de la Colina testimonia sus palabras: el ya citado «El “caso” de Ramón Gómez de la Serna»; «Ramón, o el juego con el mundo» (*Letras Libres*, noviembre

puntual en el escenario mexicano pero que responde una vez más al interés por los ismos, Ramón publicó dos trabajos en el semanario ilustrado mexicano *Zig-Zag*: «El dadaísmo alemán» (100, 9 de marzo de 1922: 40-41) y «Figuras inquietantes: Marinetti» (111, 22 de mayo de 1922: 47).

Con respecto a las experiencias de Gómez de la Serna compartidas con los estridentistas, hay un hecho lejano en el tiempo pero que podría ser el inicio de una red de conexiones, inquietudes y proyectos comunes (ramonistas y estridentistas). Durante una estancia en Madrid, entre 1915 y 1918, el escultor Germán Cueto conoce a un Ramón que apoyaba decididamente a los artistas del cubismo («pintores íntegros» para el escritor)⁹; luego Cueto y Ramón cruzan correspondencia y coinciden de nuevo en París¹⁰. Asimismo, el estridentista List Arzubide cuenta que cuando llega a la capital francesa en 1931, una vez que el grupo se dispersa, debido a las presiones políticas, conoce a Gómez de la Serna y, además, recuerda que cuando este se fue a la Argentina le envió una carta en la que le preguntaba «si valía la pena que se trasladara a México» (Mora, 1999: 321).

No es deleznable tampoco el gesto de Maples Arce de incorporar a Gómez de la Serna al «directorio de vanguardia» (un total de 219 nombres) del primer manifiesto estridentista, solo precedido por Rafael Cansinos-Assens, el otro faro o mentor intelectual del momento (Schwartz, 1991: 168). List Arzubide no duda en interpretar esa extensa nómina de la siguiente manera: «Eso quiere decir que Manuel [Maples Arce, autor del manifiesto] estaba enterado de todo lo que representaba la vanguardia mundial. Nosotros lo que pretendíamos era hacer una síntesis de todas las vanguardias» (Mora, 1999: 318). En aquel contexto internacional, el carácter «pionero» de Gómez de la Serna¹¹ «fue capaz de crear una obra que influyera poderosamente en el derrotero de los narradores jóvenes [...] fue el primer narrador vanguardista, primero en términos cronológicos y en poder de cristalización de una fórmula» (Rodenas de Moya, 1997: 31).

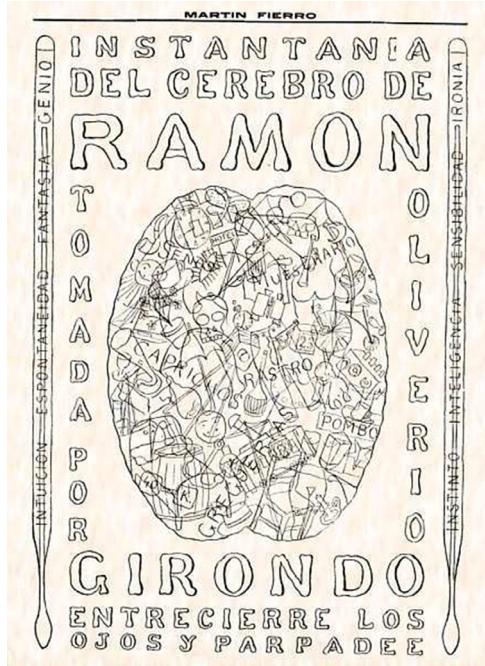
Dada la proyección y el reconocimiento internacional que se le dispensaba a Ramón en los años veinte, de los que son reflejo, por ejemplo, las recensiones en la prensa y la aureola que fue conformándose entre los actuantes de la nueva sensi-

de 2003); «Ramón, Julio... y yo» (*Letras Libres* 8, junio de 2009); «El mirón Miret» (*Letras Libres* 17, noviembre de 2011), entre otros. Por otra parte en 1977, el mexicano José Emilio Pacheco había reconocido que Gómez de la Serna era el «padre de la vanguardia en lengua española» (Prólogo a *Poesía completas y algunas prosas*, de Luis Cardozo y Aragón, México: FCE).

⁹ Aparte de Diego Rivera, Jacques Lipchitz y Berthe Kristover, entre estos artistas escandalosos se encontraba Marie Blanchard, tía de Germán Cueto.

¹⁰ Fruto del interés por el nuevo lenguaje del arte, Ramón escribe un texto sobre este escultor estridentista que entendió la máscara como la fusión de tradición y modernidad («Máscaras de hierro», *Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, 22 de febrero-2 de mayo de 2005, ed. de Serge Fauchereau, 148-149).

¹¹ El pintor Robert Delaunay (quien también pasó por el Pombo) llega a bautizar a Ramón el «Apollinaire español» (Gómez de la Serna, 1975: 21). No puede acudir Ramón a una expresión más exacta para definir cómo detectaba las *primeras* intuiciones de lo vanguardista: «era el instinto de perro que atisba la caza lejana el que nos conducía a ciertos rincones» (1988: 109).



«Instantánea del cerebro de Ramón tomada por Oliverio Girondo», en el suplemento de homenaje a Gómez de la Serna en *Martín Fierro II*, núm. 19, Buenos Aires, 18 de julio de 1925, p. 4.

bilidad (escritores y lectores, artistas y público), no cuesta suponer que para los años veinte las novelas de Gómez de la Serna se conocían en México —incluso Arqueles Vela había sido lector de *Los cantos de Maldoror*, como sabemos, prologados por el vanguardista español en 1925—. Una lanza a favor del conocimiento de las novelas ramonianas podría ser la comunidad de intercambio de libros y revistas (*Cosmópolis*, *Ultra*, *Grecia*, entre otras) que se fue gestando entre los estridentistas y sus colegas continentales o españoles. Por otra parte, el internacionalismo de Ramón explica que fuera un autor muy leído por los jóvenes vanguardistas argentinos, como bien lo demuestran los testimonios y la deuda literaria de Borges, Girondo, Ricardo Güiraldes o Macedonio («Es para mí la figura más fuerte en el arte literario contemporáneo», lo califica este último). Este hecho es importante porque el país del Plata constituía una auténtica rosa de los vientos de la nueva literatura sobre los otros países hispanoamericanos. Téngase en cuenta, igualmente, que la tertulia del Pombo era cita obligada de los hispanoamericanos que pasaban por Madrid y que esto le valió a su guía no pocos contactos y conexiones.

En ese México que acaba de salir de la contienda revolucionaria y que da vía libre para que artistas y escritores regresen del exilio (entre estos Rivera y Siqueiros), comienza a catalizarse una renovación literaria que ya contaba con dos precedentes

de relevancia, José Juan Tablada y Ramón López Velarde. En este caldo de cultivo comienzan las acciones del estridentismo, según Luis Mario Schneider, el primer especialista del movimiento: «El gesto más atrevido y escandaloso de la literatura mexicana moderna, pues destruiría de un golpe a los patriarcas de la literatura nacional» (1970: 13). Si repasamos la bibliografía y los estudios sobre vanguardia hispanoamericana y, particularmente, mexicana, no resulta difícil advertir que si bien el estridentismo había caído en el olvido, en los últimos años se aprecia un creciente interés por parte de la crítica y de los estudiosos¹².

En el primer manifiesto «Actual núm. 1», sin duda el más iconoclasta e irreverente de los cuatro, hay un decálogo de catorce puntos, en los que, por un lado, se aprecian las simpatías del estridentismo hacia el futurismo y el cubismo y, por otro, no dejan de sonar las llamadas de Nietzsche en *Así habló Zarathustra*: «Es necesario exaltar [...] la belleza actualista de las máquinas, de los puentes gímnicos recientemente extendidos sobre las vertientes por músculos de acero, el humo de las fábricas, las emociones cubistas de los grandes trasatlánticos con humeantes chimeneas de rojo y negro» (Schwartz, 1991: 164). Para que no quede duda de la filiación abierta del estridentismo y de su posición a favor de lo nuevo, se explicita una síntesis de todos los ismos, en la que el tono supone más una postura visceral que una toma de partido consciente:

Ya nada de creacionismo, dadaísmo, paroxismo, expresionismo, sintetismo, imaginismo, suprematismo, cubismo, orfismo [...] de ismos más o menos teorizados y eficientes. Hagamos una síntesis quintaesencial y depurada de todas las tendencias [...] no por un falso deseo conciliatorio [...] sino por una rigurosa convicción estética y de urgencia espiritual (ibíd.: 165).

Sin embargo, Arqueles Vela deja claro en una entrevista que le hace Roberto Bolaño en 1976 que la similitud entre el estridentismo y el futurismo era bastante laxa, si se tiene en cuenta que el movimiento de Marinetti —decía— es «un devenir de posibilidades estéticas, y el estridentismo es un asistir a la realidad inmediata, una convivencia con lo inmediato de la existencia», por lo que el «espíritu» que catalizaba al grupo consistía en «participar en los hechos inmediatos de la vida» (1976: 49).

En 1925, y antes de nacer el movimiento estridentista, Arqueles Vela inicia un viaje a Europa, donde permanecerá cuatro años, en palabras del autor, movido por una necesidad de «vivir mucho más intensamente para crear nuevas obras» (ibíd.: 51). En la Península, el interés de Benjamín Jarnés por la «novela poemática» le hace

¹² Claras muestras del renovado interés que el estridentismo ha suscitado en los últimos años son las exposiciones dedicadas al movimiento, las reediciones de los textos históricos —algunas facsimilares, como la de la revista *Horizonte* (1926-1927), editada por FCE, o la de *Irradiador* (1923)—, los numerosos artículos publicados o las tesis doctorales dedicadas al tema. Entre los trabajos académicos, recordamos *El ruido de las nueces. List Arzubide y el estridentismo mexicano* (Universidad de Alicante, 1999), de Francisco J. Mora, y *El estridentismo recuperado. Movimiento de vanguardia mexicano (1921-1928)*, de Mario Artemio Aguilar Nandayapa (Universidad de Chile, 2007).



vislumbrar puntos de conexión entre las novelas líricas de Ramón y la «novela de matices» del autor estridentista:

¡Por qué al ver a Arqueles Vela destripando peponas de la gran feria del mundo nos acordamos tanto de Gómez de la Serna, el minucioso catalogador de lo desmoronado, el gran niño que con ojos de cruel impasibilidad lo acribilla todo, lo desmenuza todo, sin acordarse de construir, de «arquitecturar» nada! (citado en Corella Lacasa, 1998: 100).

En el profuso estudio que Miguel Corella Lacasa dedica a la recepción del estridentismo en España, este concluye contundentemente que «es significativo que ni siquiera el establecimiento de Arqueles Vela en Madrid a partir de julio de 1926 sirviera como cauce de difusión de la obra poética y gráfica del movimiento» (ibid.: 85).

Ahora bien, diez años después de haber sido publicado el primer manifiesto estridentista, la posición de Ramón con respecto a las nuevas formas del arte y la literatura ha variado en relación con la que mantenía en los primeros trabajos, y el autor la justifica de la siguiente manera: «He vivido antes de que naciesen, y en estrecha confidencia con ellas después» (1975: 7). En 1931, todavía rebelde y emocionado en «plena deshumanización», Ramón estaba convencido de que las distintas escuelas de vanguardia se identificaban con una «‘una figura’ concreta, «la figura creadora, solitaria y personal» guiada por el principio de lo nuevo (ibid.: 10).

Alejadas en el tiempo, las novelas *¡Rebeca!* (1937), la tercera de las «novelas de la nebulosa»¹³, de Gómez de la Serna —«mi más nebulítica novela», confiesa el autor— y *La Señorita Etcétera* (1922)¹⁴, del estridentista Arqueles Vela, presentan

¹³ *¡Rebeca!* se publica por primera vez en Chile en la Editorial Ercilla. Cuando Ramón abandona España y llega a Argentina envía el manuscrito para que se publique. Para este trabajo consultamos *¡Rebeca!* (2000) contenida en *El caballero del hongo gris y otras novelas*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, pról. de José Carlos Mainer, *Obras completas XII, Novelismo IV*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 527-786.

¹⁴ *La Señorita Etcétera* aparece por primera vez publicada por entregas el 14 de diciembre de 1922, en el suplemento *La novela semanal*, número 7, de *El Universal Ilustrado* (1921), en cierto sentido órgano de difusión del estridentismo, dirigido por Carlos Noriega Hope. En una segunda edición ve la luz en la editorial de la revista *Horizonte*, con sede en Jalapa y dirigida por List Arzubide, bajo el amplio título *El café de nadie. (Novelas)*, que incluía los siguientes títulos: *El café de nadie*, *Un crimen provisional* y *La Señorita Etc.*, con título abreviado y de la que se suprimieron lamentablemente las ilustraciones de la primera edición (el retrato de la portada, obra de Alfredo Gálvez, y tres dibujos interiores, deudores de la estética estilizada de la época, realizados por Guillermo Castillo, firmados con el seudónimo Cas). Conviene aclarar que *La novela semanal* responde al mismo espíritu de otras colecciones que habían surgido en Hispanoamérica y en la Península —recordemos que el propio Gómez de la Serna ya había publicado sus novelas eróticas y galantes en estos formatos—. Entre las numerosas publicaciones homólogas destacan, en Argentina, *La novela semanal*, *La novela de hoy*, *La novela del día*, *La novela para todos*, *La novela de la juventud*; en Perú, *La novela peruana*; en Colombia, *La novela semanal*; en Chile, *Las novelas cortas* y *Las novelas nuevas*; y en Venezuela, *La novela semanal*, fundada por José Rafael Pocaterra y Rómulo Gallegos. Estos suplementos suponen un fenómeno internacional que evidentemente tiene su origen en la modernización de la urbe hispana.



Ilustración de Guillermo Castillo (seud. *Cas*) de la 1.^a ed. de *La Señorita Etcétera* (1922).

no pocos aspectos en común¹⁵. Quizás uno de los puntos centrales de aproximación entre estas dos novelas sea la tensión entre la modernidad y la tradición, la modernidad y la nostalgia. En el caso de Gómez de la Serna, no es que la fe en la novedad se fuera diluyendo a favor del escepticismo de una utopía artístico-literaria que no pudo consagrarse por múltiples razones (el contexto histórico, el exilio ramoniano, la conciencia de la dificultad desarrollada por el propio autor o la misma esencia de la literatura y el arte). Pues Ramón, aunque desde un primer momento abrazó enérgicamente los nuevos postulados —y su praxis, sus reflexiones y su vida así lo

noamericana y en la demanda de los nuevos lectores, y si por un lado se granjearon la calificación, en parte justificada, de «literatura barata» o «literatura pornográfica,ñoña,cursi», por otra parte constituyen un hecho de interés cuyo estudio queda pendiente (Jiménez Aguirre, 2011). Para este trabajo consultamos: Arqueles Vela (1990), *La Señorita Etcétera*, en Luis Mario Schneider (introd., recop. y bibliog.), *El estridentismo. 1921-1927*, México: UNAM, 83-102, 83-98.

¹⁵ No deja de ser llamativo que en la lista de los personajes reales que asisten asiduamente al «café de nadie», de la novela *El café de nadie* (1926), de Arqueles Vela, figure su admirado Ramón Gómez de la Serna, junto a otros estridentistas, artistas, personalidades de la cultura y escritores (entre ellos, Miguel Ángel Asturias). Además, los clientes del local entablan una relación muy particular con la asidua Mabelina, representante de la mujer «ideal» moderna, simultánea e incongruente, pero a la vez «irreal» y producto de los pensamientos del narrador.

demuestran—, fue capaz de acceder a lo nuevo de varias maneras: por un lado, combinando formas (también tradicionales) en una realidad definida por la pluralidad y la continua fragmentación; y, por otro, penetrando en la esencia de la novedad que, ya sabemos, no se queda en el mero ropaje¹⁶. Acertadamente, Ana Martínez-Collado concluye que la teoría del arte de Gómez de la Serna podría considerarse una *teoría nostálgica de la modernidad*. No puede perderse de vista que *;Rebeca!* es una novela de la década del treinta, y que para entonces el vanguardista consciente que hay en Ramón «relativiza», que no modera, el principio de que el «arte sea la anticipación inmediata de lo nuevo». Y no es que niegue la capacidad del arte para transformar la realidad o para acceder al conocimiento de lo real, pero «El soñado paraíso se aleja, ya es solo la imagen de un futuro muy distante». La añoranza parece imbuirlo todo: «el deseo de regresar a aquellos momentos en que todavía era posible creer en los proyectos del arte nuevo. Una teoría cargada de la tristeza que deja el recuerdo de algo que se sabe inalcanzable» (Martínez-Collado, 1988: 28-29).

Si Gómez de la Serna confiesa que el escritor de una *novela de la nebulosa* «atrapa» la realidad con una visión «estridente» (2003: 57), en la misma medida de novedad rabiosa, el estridentismo en el que estaba inscrito Arqueles Vela constituye la fase más irreverente, es verdad, de la vanguardia mexicana, pero al fin y al cabo una vanguardia que necesitó interiorizar y, sobre todo, consolidar los logros de la nueva sensibilidad. De hecho, la ruptura ha sido tan rápida que en muchos de los textos del estridentismo todavía laten recursos y formas de la estética modernista (a la que respondían, lógicamente, obras anteriores de los estridentistas) en plena convivencia con la belleza «actualista». De esos elementos rezagados no son conscientes los estridentistas y la declaración de intenciones es más teórica que real. A pesar de que en el primer manifiesto estridentista («Actual núm. 1») hay una burla de la literatura *démodée* que hacen algunos especímenes «literaturípedos», esto es, los «organilleros pseudo-líricos y bombones melódicos» (Schwartz, 1991: 163), los ecos anteriores todavía se dejan oír en las páginas de *La Señorita Etcétera*. Con todo y a pesar de los derroteros del autor, Arqueles Vela define claramente su poética no sin cierta dosis de ironía: «La novela corta, los poemas sintéticos no son sino un producto de nuestra reducción... después de aventurarnos a vivir la vida de los personajes en las novelas... estamos neurasténicos... y preferimos lo mínimo, lo que en unas cuantas páginas no deja el cansancio de trescientas» (citado en Schneider, 1970: 84-85).

En ambas novelas, *La Señorita Etcétera* y *;Rebeca!*, se perfila a una mujer idealizada, pero el pulso es bien distinto. En *La Señorita Etcétera*, el personaje masculino —también sin identidad explícita— anhela una mujer moderna, de peinado a lo *garçon*, que responda a los nuevos tiempos, mecanizada, eléctrica y automática, «actualista» en definitiva, y hay, por tanto, una proyección hacia adelante; mientras que en *;Rebeca!*, aun siendo una novela que se publica quince años después, aflora

¹⁶ Estaríamos entonces en lo puramente externo y, por tanto, en lo no substancial, diría Adorno, pues se queda en la apariencia o en una moda superficial (Bürger, 1987: 117-124).

una mirada nostálgica hacia el pasado, y el anhelo se centra no en recuperar la memoria sino en encontrar un personaje femenino («la ideal catalizadora nebulosa») que responda a un «tiempo perdido», situado en el «no tiempo». Es obvio, por otra parte, que si Ramón construye la utopía con retazos de un pasado que se colmaba de expectativas (lo que pudo haber sido y no fue), ahora solo le quede una nueva iniciativa personal (la literatura, el texto): «La reconstrucción del ser que espero» (2000: 568). Habría que recordar que aunque *¡Rebeca!* se publica en 1937 fue escrita a lo largo de 1930-1935. Y este dato escriturario-editorial resulta relevante, pues los años de redacción de la obra que nos ocupa coinciden con la publicación de otras entregas de Ramón: la «novela corta» *El hijo surrealista*, aparecida en *Revista de Occidente* en 1930, e *Ismos*, que ve la luz en Editorial Biblioteca Nueva en 1931, textos en los que un vanguardista maduro mantiene su interés por «las nuevas formas del arte y de la literatura» —registramos sus mismas palabras—; pero, a la vez, el autor plantea nuevas reflexiones acaso más profundas y ontológicas en dos nuevos trabajos: «Gravedad e importancia del humorismo» (1930) y «Ensayo sobre lo cursi» (1934).

Probablemente fue Stefan Baciu el primero en destacar la fecha de 1922 en el desarrollo de la vanguardia hispanoamericana, año en el que no solo se publica *La Señorita Etcétera*¹⁷ como primera novela estridentista, sino en el que se celebra —subraya el estudioso rumano— la Semana de Arte Moderno de Brasil. Distantes en el espacio continental, ambos hechos están vinculados por el principio de lo nuevo (Baciu, 1968: 140). Las valiosísimas aportaciones de Katharina Niemeyer sobre la novela vanguardista hispanoamericana insisten en esa piedra angular o «novela ejemplar» publicada en la fecha decisiva de 1922 y argumentan en relación con el aspecto cronológico que «no parece haber sido mera casualidad que la primera novela vanguardista hispanoamericana se produjera precisamente en México, en el incipiente estridentismo» (2004: 71).

A la hora de acercarnos a *¡Rebeca!*, son imprescindibles algunos textos de Gómez de la Serna que conforman una teoría estética muy personal: aparte de los mencionados anteriormente, «El concepto de la nueva literatura. (¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!)», de 1909¹⁸, «Palabras en la rueca» (1911), «Novelismo» (1931) y «Las palabras y lo indecible» (1936). Veamos algunas reflexiones. En el primer texto, Ramón deja bien claro que su poética está fundamentada en «lo inédito», y en esto secunda los planteamientos vanguardistas que contravienen al *Eclesiastés* («no se hace nada nuevo bajo el sol»). El autor tiene una confianza plena en la novedad

¹⁷ Curiosamente, ese mismo año ve la luz la primera edición de *El incongruente*, de Gómez de la Serna, Madrid: Calpe. En realidad, la fecha de 1922 no deja de ser antológica por su carácter temprano en el desarrollo de la nueva literatura, a lo que habría que añadir el hecho de que el *Primer manifiesto del surrealismo* es de 1924.

¹⁸ Discurso programático leído en el Ateneo de Madrid, cuando Ramón era secretario de la Sección de Literatura de dicha institución. Publicado por primera vez en la revista *Prometeo*, vi, Madrid, abril de 1909 y aparecido luego como separata en la misma revista, Imprenta Aurora, Madrid, 1909, 1-32.

y en las posibilidades del arte: «*Todo* es inédito aún, conmovedora e inefablemente inédito». Asimismo, muestra su rechazo al escolástismo y tomismo anterior, niega la existencia de una literatura «por definición» y abandera una literatura sustentada en principios como la vida, la mujer y el sentido de contemporaneidad. Efectivamente, el autor se muestra partidario de que la literatura se nutra de la vida («la automoribundia» para el escritor), pero una vida en directa *correspondencia* con el arte y la literatura (de ahí la línea romántica y surrealista que, por lo menos, atraviesa el imaginario ramoniano). Si la literatura realista fue una pléyade «de riesgos, de barbaridades, de temeridades», Gómez de la Serna responde con la filosofía de Nietzsche y con una nueva literatura «sincrética», que acrisola posturas anteriores, y con un carácter totalmente «inédito»; frente a una literatura precedente simplista, «inerte, yacente, atosigada por la falta de humanidad, pero más que nada por una falta de mundanidad» (1988: 60), Ramón, que profesa una fe ciega en la nueva literatura, propone la insurrección permanente. Así, acompañada de nuevos fantasmas («los ritmos superiores»), entre los que no podían faltar, aparte del recurrente Nietzsche, Rodin, Beethoven, Whitman, Mallarmé o el «incommensurable» Wilde, entre otros, la finalidad de la nueva literatura ya no es el entretenimiento («discreto», «dialéctico» y «fatuo»), todo lo contrario: una *ventana indiscreta* y catártica que permita al lector adentrarse, no tanto en el futuro, sino en el porvenir. El autor de *¡Rebeca!* sintetiza así la nueva poética:

Nada se puede considerar objetivamente y toda la literatura de los otros es objetiva. Toda ella ha sido una distracción. No ha hecho más que extranjerizar el espíritu. [...] Frente al estilo achacoso, enrejado, carcelario, abrumado de sombra que nos legaron los otros, frente a una prosa [...] inhóspita, opaca, exhibe la nueva un estilo sin carencia alguna, que no se define gramatical y nemotécnicamente como el otro estilo, sino que pierde su personalidad aparte, de estilo, con todas sus especificidades y su alta individualidad para ser la vida misma.

El nuevo estilo ha dejado de ser óptico o coronado, y sin sedimento religioso ninguno, compromete la complejidad de ser en un orgasmo [...]. El estilo no es ya mera indumentaria [...] y solo ayuda a que se desvela el concepto. Es un desnudo, cuando antes era un atrabiliario encubrimiento (1988: 63-64).

No cabe duda de que este canto a la libertad de creación y al principio «individualista» generador del hecho literario condujo a Gómez de la Serna hacia los vericuetos de la metaficción, en los que el «hermoso libro» del mundo tendrá sucesivos retratos especulares en la literatura y dentro de la misma literatura (ibíd.: 77).

En esa misma línea que, lejos de ser sistemática, responde a la lucidez ramoniana, en «El concepto de la nueva literatura» se tratan otros asuntos de interés («otras adquisiciones» dice Ramón), como la mujer —que ya habíamos mencionando— y el erotismo —de «imperativos carnales» habla Carolyn Richmond (1989: 210)— y la relación directa entre el individuo y la «vida moderna». Gómez de la Serna era consciente del magisterio que los personajes femeninos habían comenzado a cumplir en la nueva estética, iniciado con el futurismo y que los surrealistas llevarían a consecuencias insospechadas. Ramón acusa a la vieja estética de representar

a la mujer «metafísica», «lírica», «virtuosa», y señala que en sus mejores actuaciones «declamaba en vez de morder», por lo que pretende sustituir ese modelo por una fémina «orgánica», «física» y «capilar». Una nueva mujer que, en última instancia, responde a un claro sentido «actual», pues: «Somos de nuestro momento» (Gómez de la Serna, 1988: 68).

Todo ello converge en una confluencia de posturas entre Ramón y el estridentismo, que resulta —y siguiendo los principios abiertos por el futurismo— antirromántica. «¡Chopin a la silla eléctrica!» es uno de los exabruptos del punto v del decálogo del primer manifiesto estridentista (y además se repite dos veces); «¡Pedrada en un ojo de la luna!», vocifera Gómez de la Serna en la introducción a la *Proclama futurista a los españoles* (1910), de Marinetti¹⁹: «¡Desembarazado de la mujer para tenerla en libertad y en su momento sin esa gran promiscuación de los idilios y de los matrimonios!» (ibíd.: 95).

Con todo, Ramón es un autor inclasificable, y también lo son sus producciones. Así, el escritor identificó cuatro de sus novelas con el término *novelas de la nebulosa* —el Ramón para escritores y hasta novelistas—, como podemos ver, distantes en el tiempo, a la vez que el autor reconoce una escalada evolutiva: *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), la mencionada *JRebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947). Dentro de la tipología ramoniana establecida por Rita Mazzetti, estas novelas «nebulíticas» formarían parte de un compartimento integrado por «novelas nebulosas, incongruentes o surrealistas», junto a otros modelos definidos por novelas que se centran en ciudades, lugares o ambientes específicos y, en tercer lugar, novelas con hechos desconectados (1974: 42). En el siguiente fragmento se aglutan algunas de las características de este modelo novelesco ramoniano:

Representan uno de los núcleos más innovadores e interesantes de la novelística de Gómez de la Serna, de su aspiración a una nueva novela, pues si bien es cierto que los elementos temáticos y formales que las caracterizan estaban ya presentes en su narrativa, lo es también que en ellas Ramón intensifica y estiliza al máximo los propios procedimientos expresivos, logrando con ello algunas de sus obras más originales y valiosas como [*JRebeca!*] o *El hombre perdido*. Novelas modernas y vanguardistas, y por ello experimentales, abiertas y fragmentarias, digresivas y ambiguas, que reflejan la propia visión ramoniana de la existencia (Flores Requejo, 1998: 73-74).

En estas novelas de la nebulosa y en otras de ese contexto, por ejemplo *Novela como nube* (1928), del mexicano Gilberto Owen o, más alejada en el tiempo, *La última niebla* (1935), de la chilena María Luisa Bombal, no hay un hilo conductor definido, sino una sucesión de escenas o imágenes mentales, modernas o, a veces,

¹⁹ A instancias de Gómez de la Serna, Marinetti escribe esta alocución futurista que aparece publicada en el número xx de *Prometeo*. Dicha «proclama» va precedida por una exaltada introducción de Ramón, firmada con el seudónimo *Tristán*, cuyo tono beligerante remite, sin duda, al del escritor italiano (tono por cierto, muy distante al de la introducción a *Ismos*).

nostálgicas. El propio Ramón reconoce el carácter discontinuo de la realidad cuando dice que «reaccionar contra lo fragmentario es absurdo porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolución» (1991: 67). Ante lo que esta literatura hecha añicos pudiera parecer al lector despistado, alertaba: «¡Qué difícil es trabajar para que todo resulte un poco deshecho! Pero así es como damos el secreto de vivir. La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba, y las ideas también [...] todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido» (ibid.: 50). En resumen, estas novelas no buscan la verosimilitud y no atienden a la premisa de la mimesis, por tanto, atentan contra el principio fundamental de la narrativa realista.

Insiste Ramón en que en las *novelas de la nebulosa* «está recogido algo del tejemaneje del vivir, su gangrena gaseosa, su sueño de realidad cambiado por una estilográfica» (2003: 55), pues «frente a las novelas en que el pensamiento está ahogado, las más tendrán escapes hacia esa confusión que es la nebulosidad primitiva» (ibid.: 53). Todo en una especie de caos genésico que le corresponde al escritor ordenar o, por lo menos, registrar en el texto. Consciente del impacto que esta tipología de novelas puede generar en los lectores, el autor no duda en diseccionar el concepto y señalar sus propiedades catárticas:

Las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico —más allá del estado sonambúlico— y con fervor de arte, pues no se trata de una obra de fenomenología disparatada, sino de una obra de arte que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna la evidencia de que el hombre, en definitiva, vive perdidamente perdido (ibid: 56).

En la segunda década del xx comienza a consolidarse en Hispanoamérica un formato de novela corta (o prosa de vanguardia) al que responde *La Señorita Etcétera* (treinta y una páginas en la edición original y diez en la de Schneider, de 1990, consultada para este trabajo), y que supone no solo un problema de extensión, sino —y sobre todo— un cuestionamiento de la mimesis que imperaba en el modelo de novela tradicional, que en México va a arraigar profundamente en la novela de la revolución mexicana. En una entrevista que Roberto Bolaño le hace al autor de *La Señorita Etcétera*, este explica:

Fue la primera novela que viola la estructura tradicional en nuestras latitudes hispanoamericanas [...], viola los conceptos de tiempo y de espacio y [...] elimina los personajes [pues es] una novela en donde el Yo es el determinante, y es el Yo, lo subjetivo, lo que convierte en personajes a los transeúntes, a la idea que se tiene acerca del hombre, de la mujer [e] inclusive del paisaje [por lo que se la denomina] novela poética (1976: 50)²⁰.

²⁰ El autor chileno se sintió identificado con los postulados estridentistas, y aunque criticó duramente la solución que adoptan sus integrantes al final del movimiento, el grupo infrarrealista que Bolaño funda, junto con Manuel Santiago, en 1976 recoge el legado del estridentismo. De hecho,

Con todo y a la luz de la poesía, la prosa y las obras plásticas estridentistas (algunas en formatos muy novedosos), podría pensarse que, en el fondo, los autores del estridentismo no perseguían exactamente la negación de los principios miméticos como estructuradores del arte y la literatura; pues, en realidad, el autor del estridentismo pretendía una nueva relación con lo real y, en todo caso, «más que renunciar a cualquier referencia a la realidad, propone otro concepto de esta relación» (Niemeyer, 2004: 73). En este sentido no está de más recordar que si ya los futuristas habían preconizado en su manifiesto la «belleza de la velocidad» y años después André Breton se decantaba por la «belleza convulsa», los estridentistas apuestan por una belleza «actualista», vinculada a lo moderno, al proceso de modernización y al progreso tecnológico y, por supuesto, a la vanguardia social. La entrevista que Bolaño hace a las tres figuras principales del estridentismo (Maples Arce, List Arzubide y Arqueles Vela) es muy reveladora en este sentido.

Carmen de Mora argumenta que Arqueles Vela y los estridentistas en general coinciden con la propuesta de *novela* de Gómez de la Serna y de otros narradores de la vanguardia, cuyos textos se hacen eco de «la caótica relación del hombre con el mundo»: todo consiste en «la puesta en escena del proyecto de creación de una nueva novela y de un nuevo lenguaje narrativo inspirado en los contenidos de la civilización tecnológica que a la vez que dé cuenta de la realidad libere al género de los condicionamientos estéticos del pasado» (1997: 254). Otro dato que corrobora lo expuesto es un texto que Vela publica al año siguiente de la primera edición de *La Señorita Etcétera*, esto es, en 1923, en la revista estridentista *Irradiador* (1923), texto en el que hay evidentes conexiones con la estética «incongruente» de Gómez de la Serna, por quien sin duda el mexicano sentía gran admiración²¹:

Las tendencias antiguas sujetaron la emoción a un esquema, a un itinerario para presentarla como una obra de equilibrio arquitectónico, de orfebrería y no como una obra imaginal y emocional. Toda esa literatura está basada en una ecuanimidad que no tiene vida. Lo real y lo natural en la vida es lo absurdo. Lo inconexo. Nadie siente ni piensa con una perfecta continuidad. Nadie vive una vida como la de los personajes de las novelas románticas. Nuestra vida es arbitraria y los cerebros están llenos de pensamientos incongruentes²². El ensueño no tiene la plasticidad, la claridad de los poemas novecentistas (1923: 1-2).

la fecha de la entrevista a los tres escritores estridentistas (1976) parece ser reveladora de la filiación del infrarrealismo mexicano.

²¹ Estamos convencidos de que el punto más nítido de aproximación entre Ramón y Arqueles es justamente la idea de la «no mimesis» en la novela y, por tanto, la antinovela o la novela antimimética. Entre otras razones porque, podríamos pensar, de esta premisa derivan todas las demás subcategorías que, efectivamente, estructuran tanto el universo ramoniano como el *arquelesviano*.

²² En la segunda edición de *El incongruente* (1947), Gómez de la Serna la reconocía como «la más innovadora de mis novelas» y la calificaba como «el eslabón perdido en la evolución que continúan las siguientes» novelas de la nebulosa (*El novelista, ¡Rebeca!* y *El hombre perdido*). En esencia, esa literatura de lo incongruente vendría a desafiar a la «literatura novelesca al uso» (Gómez de la Serna, 2010: xv).

Las ideas que expone Vela en este trabajo, titulado «El estridentismo y la teoría abstraccionista», más intuitivas y lúcidas que profundizadas teóricamente pero, sin duda, de una gran originalidad, ya habían sido puestas en práctica en *La Señorita Etcétera*, y de ahí que la *nouvelle* estuviera precedida de un oportuno «Prólogo del director», de *El Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope, quien advertía a los lectores a propósito de esta incongruente novela:

Cada uno pensará a su antojo respecto de esta extraña novela. Muchos dirán que es un disparate; otros, seguramente, encontrarán emociones nuevas, sugeridas por el raro estilo, y otros, en fin, creerán que se trata de un prosista magnífico, despojado de todos los lugares comunes literarios, forjador de emociones cerebrales y de metáforas suntuosas (1990: 85).

Por otra parte, *;Rebeca!* no ha sido una obra suficientemente abordada y, en ocasiones, el estudio de esta novela lírica ha tergiversado el carácter y el sentido del texto: «Es el apunte, el borrador caótico, amorfo, es decir, lo opuesto a toda obra de arte. Libro artificioso pero negligente, creación imaginativa, pero no acabada de expresar; insuficientemente dominada o defectuosamente captada por la inteligencia» (Nora, 1979: 144-145). Asimismo, para algunos estudiosos, *;Rebeca!* resulta uno de los textos más autobiográficos del autor (Mainer 2000: 24), si bien, en general, la crítica ha insistido en la naturaleza autobiográfica de toda la producción ramoniana: «Un denso espacio autobiográfico que prolonga y define sus autobiografías pactadas como tales por el lector [...]. Las novelas tentáculos de su yo serán las “novelas de la nebulosa”» (Zlotescu, 1987: 15). Tampoco olvidemos que, incluso, el propio personaje Luis, protagonista y suerte de *alter ego* de Ramón en *;Rebeca!*, no disimula «ser mera proyección del autor, que habla por su boca» (Nicolás, 2002: 9).

Pero si realizamos un cotejo de los hechos novelescos y las experiencias vividas, advertiremos que, como bien apunta la estudiosa Flores Requejo, hay que considerar ese «autobiografismo en un sentido amplio, que supera la simple narración de hechos vividos, mas sin olvidar la importancia fundamental de estos, ya que darán coherencia a la obra, explicando el verdadero sentido de muchas de sus supuestas incongruencias» (1998: 74)²³. Por supuesto, ese autobiografismo («autoauscultación» o «autoinspección») que atraviesa las coordenadas de vida y obra de Ramón también explicaría la firme presencia de la intertextualidad (Zlotescu, 2003: 12-13).

En el momento de redacción de *;Rebeca!* el novelista experimentado que hay en Gómez de la Serna tiene muy claro el nuevo concepto de novela, independientemente de la extensión de esta: «Género inmortal porque es el que se produce

²³ Esa idea de que la literatura «ha de ser principalmente biográfica», o autobiográfica, que el autor de *;Rebeca!* ya defendió en su temprano trabajo «El concepto de la nueva literatura», explicaría algunas obras de su producción como *Automoribunda* u otros textos en los que también se apela a lo personal, como los *Retratos contemporáneos* (1941). El propio Ramón es consciente de que en este plano de escritura biográfica el personaje seleccionado es un pretexto para la divagación y el vuelo literario; a esto le sigue la máscara o la identificación, esto es, el proceso de lectura en el que el lector se siente «el otro».

viviendo y el que deja al lector vivir, porque el lector lee muchas veces los libros no para aprender, sino para seguir viviendo, para vivir más, para animar con la lectura la inconsciencia» (1988: 168).

Ya Walter Benjamin apuntaba que el *flâneur* es un paseante que surge con la modernidad, que se impregna de todo lo nuevo y, en cierto sentido, es un concepto que podemos hacer coincidir con Ramón-Luis, de *;Rebeca!*, y con el narrador-protagonista («vagabundo de las calles», «vagabundo del pensamiento»), de *La Señorita Etcétera*. Al respecto, Sandra María Benedet indica que este relato de Vela puede considerarse un *künstlerroman*, es decir, la narración de un aspirante a artista, pues una «existencia de calcomanía de las oficinas» y la vida gris de un burócrata era en lo que había degenerado el sueño literario que lo condujo a la metrópoli:

En concreto, esta novela corta mira con lupa las preocupaciones del protagonista, un individuo anónimo de clase media que, alejado de las normas tradicionales de la sociedad mexicana, está ansioso por convertirse en escritor y adaptarse a lo que él considera ‘lo moderno’. Está estructurada alrededor de las andanzas de este personaje, que ha llegado de las provincias a la capital con la idea de vivir una vida artística bohemia pero que, tras llegar a la ciudad, se encuentra realizando un rutinario trabajo administrativo (2008: 756).

Aunque pudiera resultar arriesgado, podría pensarse que la vida de Arqueles Vela se ve reflejada en este episodio. Nacido en Guatemala, el autor de *La Señorita Etcétera* llega a México y se inicia como periodista de *El Demócrata* y *El Nacional Ilustrado*, del que llegará a ser secretario de redacción, y en el que escribe crónicas firmadas con el barojiano y madrileño seudónimo *Silvestre Paradox* en la columna «Mientras el mundo gira».

Formular un nuevo concepto de la realidad era la máxima de narradores españoles e hispanoamericanos de la década del veinte. Ya Ortega y Gasset lo tuvo claro en 1925 cuando estaba plenamente convencido de que «la esencia de lo novelesco no está en lo que pasa sino en el puro vivir [...], en el ser y el estar de los personajes» (1995: 20). Por tanto, la idea de una novela que transcurre en forma lineal da paso a la descripción, la contemplación o las impresiones. La nueva óptica consiste en —y Ramón lo explica acudiendo a una imagen realmente poética y acertada— adoptar un «punto de vista de esponja», en el que se impone «la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada» (1988: 188). Del protagonista de *;Rebeca!* conocemos acontecimientos transversales y su deambular es más imaginado que real, pues las cosas suceden más en su pensamiento que en la realidad. Para el protagonista de *La Señorita Etcétera*, solo la «esponja de mi corazón» —explica— será capaz de absorber y dar contenido a la realidad, es decir, el recuerdo, las «remembranzas de ella» (Vela, 1990: 92).

Si en «El concepto de la nueva literatura» ya Ramón se muestra partidario de lo moderno, en la presentación que hace del futurismo en *Prometeo*, a dos meses del «Manifiesto fundacional del futurismo», no duda en lanzar un guiño al ductor del movimiento italiano: «Lo que él dice de la Victoria de Samotracia, lo habíamos dicho ya nosotros, no ante un automóvil, sino ante una maquinilla de afeitar» (1988: 83). Numerosas fueron, además, las demostraciones del escritor madrileño a favor

de lo moderno y la «modernidad», no en vano Valery Larbaud reconoció a principios de los años veinte que «la España moderna es la España de Ramón» (citado en Martínez-Collado, 1988: 10).

Es obvio que la diferencia de extensión separa, en principio, *La Señorita Etcétera* y *¡Rebeca!*, las diez páginas de la primera (edición de *La novela semanal*) frente a las casi trescientas de la novela de Gómez de la Serna. Bien es verdad que, como puntualiza Piglia para la *nouvelle*, *La Señorita Etcétera* supone «una densidad mayor que su propia dimensión física» (2006: 199). Pero, *sensu stricto*, lo que debe primar es la imaginación bien conducida y, por tanto, lo nuevo, y no el hecho de medir o cuantificar el relato²⁴ y sobre todo —pensaba Ramón— renovar con esa materia amorfa y, por tanto, genésica, sin forma literaria susceptible de la novela recién nacida:

Hay que no hacer ninguna de las novelas que se hicieron, ni ninguna de las que se dejaron de hacer, pudiéndose haber hecho, y en todas hay que presentar, en estado de paroxismo del decir y del ser, al hombre siempre antediluviano en los valles inmensos de un tiempo, a la vez primero y último (1988: 172).

Pero también la representación de la mujer es otro de los aspectos más llamativos en *La Señorita Etcétera* y que, de hecho, resultaba un centro de interés para los vanguardistas —ya para Breton la mujer suponía un enigma que había que descifrar— y, evidentemente, hay que vincularlo a la modernidad. De modo acertado, Evodio Escalante interpreta el modelo propuesto por Vela en un doble sentido complementario: «La búsqueda de la mujer entendida como objeto imposible» y/o «la búsqueda imposible de la mujer entendida como objeto», que, de paso, resulta un doble movimiento que articula la cultura universal y la literatura de todos los tiempos (2010: 124-125). En realidad, se trata de una «oscilación» entre «dos tonalidades, una eufórica y otra disfórica, una entusiasta y otra desengañada» (Mata, 2011: 225). Pero en síntesis, esta búsqueda utópica más soñada o imaginada que real y, consecuentemente, el escaso desarrollo argumental de novelas como *La Señorita Etcétera*, *¡Rebeca!* o *El incongruente*, de Gómez de la Serna, no hacen sino subvertir el modelo de la novela realista contra el que reaccionan los narradores de vanguardia:

El encuentro de la mujer ideal, y el subsiguiente matrimonio con el que se pone punto final a las aventuras incongruentes [...], constituyen una resolución tanto a nivel anecdótico como a nivel artístico. En cierto modo, la búsqueda perenne de la mujer ideal se corresponde con la exploración de una fórmula estética narrativa que subvierta los convencionalismos y códigos narrativos de la novela realista. Los

²⁴ No podemos sustraernos de aquella memorable reflexión de Borges —gran admirador de la antinovela fragmentada de Macedonio y de las greguerías de Ramón—, en el prólogo a *Ficciones*, que señalaba: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario» (2005: 429).

continuos e inconsecuentes devaneos amorosos de [...] [los personajes masculinos] suponen un desafío estético a uno de los postulados que tipifican a la narrativa realista: la construcción del eje argumental en torno al desarrollo de una relación sentimental entre un hombre y una mujer (Sobejano-Morán, 1995: 270).

También es verdad que esa mujer ideal —como la nueva realidad, inestable, episódica, móvil— sufre múltiples transformaciones, por lo que Luis cree ver a su Rebeca en las diferentes manifestaciones de mujeres: las primas, la solterona, la enlutada, la hermana (de otro), una madrina de guerra, una exmonja, una judía... y hasta falsas encarnaciones (como una de pelo rojizo llamada la *Revolución*); no menos importantes son las cosificaciones de esa mujer: el tazón, el jarrón, el quinqué o, en particular, la tetera («el seno y la cadera»); todas estas representaciones apuntan a la Rebeca posible. Cuando en cierta ocasión el protagonista de *La Señorita Etcétera* intenta revelar su «presentimiento», aquella mujer inaprensible se esfumó: «No me quedaría de ella sino la sensación de un retrato cubista» (Vela 1990: 93). Esta confesión parece recoger el postulado VIII del primer manifiesto estridentista, que insistía en las ventajas de los nuevos procedimientos técnicos del cubismo, que comulgaban perfectamente con la vida, las emociones y la realidad: «Las ideas muchas veces se descarrilan, y nunca son continuas y sucesivas, sino simultáneas e intermitentes» (Schwartz, 1991: 166). Esta transformación no deja de recordar la teoría futurista del «hombre multiplicado» defendida por Marinetti: «Para preparar la formación de este tipo inhumano y mecánico del hombre multiplicado es preciso disminuir singularmente su necesidad de cariño, sentimiento muy arraigado en el hombre y que circula a todo lo largo de sus venas» (citado en Mora, 1997: 253). Sin embargo, podemos pensar que en *La Señorita Etcétera* esa multiplicidad que «ella» va adoptando a lo largo de la novela (una camarera, una mujer en la orilla del mar, la que sube en un ascensor...) no había logrado «deshumanizarla»: «A pesar de que su transformación había sido sistemática, yo estaba seguro de que, en el fondo, ella seguía pensando con los pensamientos míos...» (Vela, 1990: 97).

Esa pasión por lo múltiple la trasladó Ramón también a su propia vida o a los actos de su vida: con una maleta, subido a un elefante o a un trapecio, vestido de torero, con gorro de Napoleón, como «medio ser», etc. Malinterpretadas por muchos, estas acciones no son sino la vía coherente de un autor que entendió que la literatura traspasa el papel y que el *gestus* también es escritura. ¿No es la imagen de Ramón y todas sus posibilidades un texto más «ligero y agujereado cuyo significado, al tiempo que expresa lo insólito o lo indecible, se torna parodiante, humorístico, perverso e intertextual»? (Nicolás, 2002: 4).

En todo caso, tanto la Rebeca ramoniana como «ella» —«en estado pronominal» y antediluviano más que déctico—, de *La Señorita Etcétera* —y también Mabelina de *El café de nadie*—, tienen una identidad difuminada o, por lo menos, discontinua, precisamente por ese carácter sinuoso y múltiple que persiguen los autores. Al final del relato, Luis-Ramón encuentra a esa mujer ideal o «Rebeca posible» (¿Luisa Sofovich?), identificada en una viuda (Leonor), que le va a permitir la llave (la clave) para acceder a la realidad del deseo (*lo poéticamente siniestro*). «Eres

mujer nueva», dice Luis, y ese carácter de novedad de la amada le va a tender un puente cortazariano para poder realizar los «disparates» de la autorrealización. Al final del relato *arquelesveliano*, el personaje masculino nos revela la identidad de «ella»: «Estaba formada de todas ellas... Era la Señorita Etc. Compleja de simplicidad, clara de imprecisa, inviolable de tanta violabilidad» (Vela, 1990: 98). Por fin, dos seres erráticos —y por tanto modernos— encuentran esa mujer ideal que supone despertar de un sueño «real».

Pero, ¿cuál es el artilugio que favorece el encuentro con esa mujer? Una vez más el azar parece ser «la forma en que se manifiesta la necesidad», como reconocía Breton, y así continuar el tránsito vital. «Yo compré mi pasaje hasta la capital —señala el protagonista de *La Señorita Etcétera*—, pero por un caso de explicable inconsciencia, resolví bajar en la estación que ella abordó» (ibíd.: 89); en el penúltimo capítulo de la novela de Ramón, se aclara que la mujer *trouvée* «había venido casual entre las otras mujeres, quizás parecía haber sido jugada a otras posibilidades» (2000: 758).

Si tenemos en cuenta el concepto de realidad que Ramón aplica a la novela, esto es, «un sueño real, no un sueño soñado ni recordado», la mujer ideal que persigue Luis constituye un «auténtico sueño, que no forma parte del pasado, pero que es real». Dentro de las nuevas coordenadas vanguardistas, ese anhelo onírico y vital del *perseguidor* identificado en los protagonistas masculinos resulta perfectamente coherente si tenemos en cuenta que la búsqueda de la fémina soñada es, a la vez, la búsqueda de la propia existencia: «Hay que saber inventar puentes, andar como un sonámbulo sobre tejados de sonambulismo y acertar con pasadizos sobre el abismo...» (Gómez de la Serna, 2000: 761). Las resonancias de esta ontología ramoniana en la lectura de *Rayuela* son inevitables.

Para Flores Requejo el amor que se genera en *Rebeca!* encaja perfectamente con lo que planteaban los surrealistas (1998: 75), en contraste con la opinión de otros autores, como Francisco Umbral, para quien la obra ramoniana dispone de vasos comunicantes muy explícitos que «mantienen siempre una última coherencia, una lógica plástica, una explicación hipotética, en el fondo de todo lo que dice» (1978: 160). De parte del sujeto amante, la idea de mujer y de amor no está concluida o se compone de fragmentos o círculos concéntricos o, lo que es lo mismo, forma parte de un futuro —o mejor, del porvenir ramoniano— que no llega y que, conscientemente, se posterga —si no, no sería ideal—; como en la obra de arte de vanguardia, la fase de creación (también la búsqueda del modelo) nunca queda totalmente cerrada:

El arte moderno, posiblemente porque ha tomado conciencia de la naturaleza de nuestro patrimonio artístico, se ha anticipado a la acción del tiempo. Al negarse a acabar, a pulir su obra, los artistas han producido fragmentos desde el principio. Para su conclusión pide la colaboración activa del espectador a fin de prolongar desarrollos y asociaciones apenas sugeridos (Shattuck citado en Mora, 1997: 253).

En síntesis, esa búsqueda del objeto femenino constituye una manifestación más de la huida de la mimesis que hace Ramón.

Pero, además, puede hablarse de otro «puente» —cortazariano para el lector— tanto en *La Señorita Etcétera* (también en *El café de nadie*) como en *¡Rebeca!*, al advertir un curioso mecanismo de los autores, y que, de hecho, supone una de las claves comparativas de las dos novelas que nos ocupan. En ambos textos hay una trama donde la relación de pareja «puede extrapolarse o transformarse en pretexto para la autocontemplación en y durante la actividad creadora» (Mora, 1997: 255). Se trata de un sujeto protagonista que escribe un diario, cartas o su propia existencia (como una novela), en el texto de Ramón; y un protagonista-periodista para quien «ella» es, tal vez, la propia escritura, identificada con lo gráfico, lo visual, esto es, el trazo negro del ser, de lo escrito. Vamos así perfilando identidades femeninas y apuntando hacia el proyecto definitivo de cada uno de los narradores.

Por otra parte, lo que bien podríamos llamar el «relato de la creación» constituye otro de los puntos sugerentes de *La Señorita Etcétera*, donde el personaje masculino explica que la ciudad moderna le trae nuevas visiones de esa mujer, fragmentadas esta vez, ahora convertida en maniquí: una pierna, unos guantes, una mirada impasible, ropa interior, pliegues... como si de un cuadro cubista se tratase. Con respecto a *¡Rebeca!*, el autor muestra con su propia vida y con originales reflexiones, como las contenidas en el espléndido trabajo «Las cosas y el ello» (1934), la particular relación que mantiene con el mundo, con los objetos, con las cosas, una especie de panteísmo de lo artificial: soy «protector de las cosas», declara Gómez de la Serna (1988: 173). Acaso podemos ver en el biombo, la tetera, pero sobre todo en el armario, entendido y concebido por el autor como el «final de la aventura» novelesca —cuya acción no se ha *movido* sino en la mente del protagonista masculino—, la «teoría del despacho como una obra de arte» (Bonet, 2003). Pensamos que, al calor de cierto sentimiento de intrahistoria unamuniano, el creador-pensador que hay en Ramón propone para la nueva literatura el principio de «dejar *dentro* de nosotros» «las pequeñas cosas» y «las cosas usuales» —en este sentido valorarlas en su justa medida— y rehuir del gesto anacrónico de la literatura anterior de «penetrar» (o pretender entrar) *dentro* de la realidad (1988: 73).

El personaje masculino de *La Señorita Etcétera* —¿también el propio Vela, periodista, escritor de espléndidas crónicas?—, en su deambular vital y, sobre todo, escriturario, como «corregidor de pruebas» u oficiante del lenguaje, aclara: «Tuve que agregar a los recortes literarios de mi vida, sellos oficiales, ideas mecanográficas, frases translúcidas de papel carbón, impresiones de goma de borrar, pensamientos aguzados uniformemente con 'shappers'» (Vela, 1990: 93). Todo parece orientar el relato de Vela a una especie de hombre *escrito*, diría Calvino, propio de la modernidad. Por tanto, el uso del recurso de la metaficción en *La Señorita Etcétera*, eminentemente definidor de la vanguardia, nos hace pensar que todo el relato del autor estridentista, o el episodio errático del protagonista a través de una ciudad moderna, no es sino el intento de escribir un texto sobre «ella». Y volvemos a la reflexión que planteábamos anteriormente, a la antimimesis como el punto central de esta constelación que es la *novela de vanguardia*, y así el ejemplo comentado de la obra de Vela, que constituye en sí la esencia de esta primera novela estridentista: «Contribuye a subrayar que el pacto realista está roto y su andamiaje se hace evidente dentro de la narración. La vida de un personaje es un texto y el destino, un corrector de pruebas» (Mata, 2011: 230).

Pero regresemos de nuevo a la poética de las cosas de *;Rebeca!* Hay un biombo —también un armario— que funciona como artefacto narrativo y que «destaca, animalizado, como metáfora de la escritura». Por otra parte, podría establecerse, incluso, una serie de juegos especulares que incide —e insiste— en la modernidad de los textos ramonianos: un paralelismo entre el novelista Andrés Castilla-el biombo (*El novelista*) y Luis-el armario (*;Rebeca!*). Acaso podríamos pensar que esa «novela de la existencia», a la que alude Luis-escritor en la conversación que mantiene con la tetera azul, no es otra cosa que el sueño de Mallarmé de que el «mundo fue hecho para dar lugar a un libro hermoso» (Pastor Platero, 1994: 225).

Pero es más, José Carlos Mainer apunta que la metaficción presente en *;Rebeca!* resulta más explícita y ambiciosa que la que se aprecia en las «novelas falsas» o en las novelas «madrileñas» —quizás este aspecto explicaría cierta desatención del texto por parte de un sector de la crítica—: «No faltan en este relato elementos metaliterarios, autoconscientes, que revelan la complicidad del autor y su personaje y el paladino deseo de establecer un nuevo modo de novelar» (2000: 44).

El escepticismo de Ramón —tal vez un pensamiento creador en constante ebullición— lo lleva a escribir el *Ensayo sobre lo cursi*, en el que plantea una nueva transgresión y en el que defiende «lo cursi bueno, amable y trémulo, que es fondo humano del mundo» para oponerlo a lo cursi sensiblero (1988: 237). Sin duda, el aroma a nardos que se expande en un episodio de *;Rebeca!* no es casual, sino un recurso para dar forma a la realidad que es, por naturaleza, discontinua y fragmentaria. Esta vez, las sutilezas inmateriales desatan una realidad de la nostalgia, que se comporta como otra posibilidad de arte y de vida: «Los nardos le mataban [a Luis] con sus fetos olorosos, con sus fetos prendidos a la rama [...]. Padecía la indefensión de los nardos, pero no podía vivir sin ellos en cuanto aparecían» (Gómez de la Serna 2000: 718). No está de más recordar que en la novela *La Nardo* (1930) Ramón había canalizado muchos de sus recuerdos castizos de infancia y, asimismo, que el autor llegó a confesar que las «dos grandes ilusiones de mi vida son el verano y los nardos» (ibid.: 37). Pero ese exotismo ramoniano llega hasta tal punto en *;Rebeca!* que el protagonista queda paralizado por aquellos perfumes femeninos: «Ni máquina de escribir, ni representaciones, ni nada, porque los nardos lo revolvían todo y ponían el espectáculo de las ruinas como ejemplo de lo que va pasando» (ibid.: 723).

En *La Señorita Etcétera* la retórica de la nostalgia se localiza en una plástica crepuscular (el otoño, las hojas al viento, el momento del atardecer, la atmósfera impresionista, etc.), pero esa añoranza procede sobre todo de las imágenes evanescentes de «ella» y del anhelo de aprehenderla (también de aprender la escritura por parte del protagonista-escribidor):

Yo me sentía con esa profunda nostalgia que se va acumulando en las estaciones solitarias, recordadas por unas cuantas luces mortecinas, alegradas o entristecidas por los pitazos de los trenes. Mi espíritu se ensombrecía como esos carros desorillados de rieles mohosos, en los escapes de las vías... (Vela, 1990: 92).

Por supuesto, esa saudade del protagonista masculino tiene su origen en el proyecto general de la novela de Arqueles Vela, que no se fundamenta, como se ha visto, en una realidad mimética, sino en recuerdos y emociones del protagonista²⁵.

Podemos pensar que la búsqueda del ideal que vertebría la novela *J. Rebeca!*, de Gómez de la Serna, y *La Señorita Etcétera*, de Arqueles Vela, personificada en personajes homónimos, respectivamente, constituye el tránsito de la existencia (integrada por lo autobiográfico y la máscara, como defendía Ramón). Pero, además, la obra ramoniana y la *arquelesveliana* estudiadas suponen un espejo de la escritura. Los recursos metafíctionales se erigen, en este caso, en los ejemplos más emblemáticos e interesantes de la vanguardia y de la actualidad de los dos textos estudiados. Estos textos, abordados en pretendido zigzag comparativo, desoyen el modelo canónico de novela, mimético y tradicional, y proponen un paradigma poroso («esponjario») y poliédrico a la vez. No debe preocuparnos entonces la vasta extensión de esta novela de Gómez de la Serna, pues, como apunta Ítalo Calvino, «“escribir breve” se confirma también en las novelas largas, que presentan una estructura acumulativa, modular, combinatoria» (1989: 134). De ahí la modernidad de la propuesta de Ramón.

Recibido: abril de 2015; aceptado: septiembre de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- BACIU, Estefan (1968): «Un estridentista silencioso rinde cuentas», *La palabra y el hombre*, 40: 140-146.
- BENEDET, Sandra M.^a (2008): «La narrativa del estridentismo: *La Señorita Etc.* de Arqueles Vela», *Revista Iberoamericana* LXXIV, 224, julio-septiembre: 753-775.
- BOLAÑO, Roberto (1976): «Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide», *Plural* 62: 48-60.
- BOLOGNESE, Chiara (2009): «Roberto Bolaño y sus comienzos literarios: el infrarrealismo entre realidad y ficción», *Acta Literaria* 39: 131-140.
- BONET, Juan Manuel (2002): *Ramón en su torreón*, Madrid: Fundación Wellington.
- BORGES, Jorge Luis (2005): *Obras completas I*, Barcelona: RBA-Instituto Cervantes.
- BÜRGUER, Peter (1987): *Teoría de la vanguardia*, trad. de Jorge García, Barcelona: Península.
- CALVINO, Ítalo (1989): *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. de Aurora Bernárdez, Madrid: Ediciones Siruela.

²⁵ Catharina Niemeyer señala que «la primera novela vanguardista» hispanoamericana, *La Señorita Etcétera*, responde a uno de los rasgos de la narrativa de vanguardia, que bien podría definirse como «nadar por principio entre dos —o más— aguas» (2004: 85). Al fin y al cabo, la modernidad no es un proceso indivisible y se nutre de elementos de la tradición y la modernidad, la nostalgia y la modernolatría.

- CIRILLO SIRRI, Teresa (2011): «Pablo y Ramón: dos pastores de paráolas secretas», *Nerudiana* 11, agosto-octubre: 13-14.
- COLINA, José de la (1998): «El “caso” de Ramón Gómez de la Serna», *Vuelta* 22, 261, agosto: 135-137.
- (2003): «Ramón, o el juego con el mundo», *Letras Libres*, noviembre. URL: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/ramon-o-el-juego-con-el-mundo>; 25/03/2015.
- (2009): «Ramón, Julio... y yo», *Letras Libres* 8, junio. URL: <http://www.letraslibres.com/blogs/ramon-julio-y-yo>; 25/03/2015.
- (2011): «El mirón Miret», *Letras Libres* 17, noviembre. URL: <http://www.letraslibres.com/blogs/correo-fantasma/el-miron-miret>; 25/03/2015.
- CORELLA LACASA, Miguel (1998): «La recepción española del estridentismo. Entre el entusiasmo vanguardista y el retorno al orden», *Instituto de Investigaciones Filológicas* 9, 1: 81-104.
- ESCALANTE, Evodio (2010): «El sistema literario de Arqueles Vela», en Rafael Olea (ed., con la colaboración de Laura Angélica de la Torre), *Doscientos años de narrativa mexicana siglo XX*, México: El Colegio de México, 117-134.
- FLORES REQUEJO, María José (1998): «Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista», *Anuario de Estudios Filológicos* xxI: 73-84.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1975): *Ismos*, Madrid: Guadarrama.
- (1987): *El libro mudo: Secretos*, ed. de Ioana Zlotescu, Madrid: FCE.
- (1988): *Una teoría personal del arte (Antología de textos de estética y teoría del arte)*, ed. de Ana Martínez-Collado, Madrid: Tecnos.
- (1991): *Greguerías 1910-1960*, ed. de César Nicolás, prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Madrid: Espasa-Calpe.
- (2000): *El caballero del bongo gris y otras novelas*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, pról. de José Carlos Mainer, *Obras completas XII, Novelismo IV*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2003): «Prólogo a las novelas de la nebulosa», en *Escritos del desconsuelo*, ed. dirigida por Ioana Zlotescu, *Obras completas XIV, Novelismo VI, Escritos autobiográficos II*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (2010): *El incongruente*, Barcelona: Blackie Books.
- JIMÉNEZ AGUIRRE, Gustavo, coord. (2011): *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011)*, México: UNAM.
- MARTÍNEZ, Juana (1993): «Algunos aspectos de la proyección de la greguería en Hispanoamérica», en Luis Sáinz de Medrano (ed.), *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Roma: Bulzoni, 293-309.
- MATA, Rodolfo (2011): «La novela estridentista y sus etcéteras», en Gustavo Jiménez Aguirre (coord.), *Una selva tan infinita. La novela corta en México (1872-2011) I*, México: UNAM, 211-232.
- MATTALÍA, Sonia (1990): «Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela», en Sonia Mattalía (coord.), *Borges entre la tradición y la vanguardia*, Valencia: Generalitat Valenciana, 121-136.
- MAZZETTI GARDIOL, Rita (1974): *Ramón Gómez de la Serna*, Nueva York: Twayne.
- MORA, Carmen de (1997): «Notas sobre *El café de nadie* de Arqueles Vela», *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26, II: 249-257.

- MORA, Francisco Javier (1999): *El ruido de las nueces*, Alicante: Universidad de Alicante.
- NORA, Eugenio G. de (1979, 2.^a ed.): *La novela española contemporánea (1927-1939)*, II, Madrid: Gredos.
- NICOLÁS, César (2002): *Ramón Gómez de la Serna. Asomados al escaparate*, Col. Novelistas españoles del siglo xx, Boletín Informativo de la Fundación Juan March.
- NIEMEYER, Catharina (2004): «*Subway» de los sueños, alucinamiento, libro abierto. La novela vanguardista hispanoamericana*», Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- ORTEGA Y GASSET, José (1995): «Ideas sobre la novela», *Ideas sobre el teatro y la novela*, Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial, 13-56.
- PASTOR PLATERO, Emilio (1994): «Modernidad y metaficción: a propósito de *El novelista* de Ramón Gómez de la Serna», *Semiotica y modernidad, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 221-227.
- PIGLIA, Ricardo (2006): «Secreto y narración. Tesis sobre la *nouvelle*», en Eduardo Becerra (ed.), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 187-205.
- RÓDENAS DE MOYA, Daniel (1997): *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española. 1923-1936*, Barcelona: Alba Editorial.
- RICHMOND, Carolyn (1989): «Ramón Gómez de la Serna, novelador de *El novelista*», *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 209-214.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1970): *El estridentismo, una literatura de la estrategia*, México: INBA.
- (1990): *El estridentismo. 1921-1927*, México: UNAM.
- SCHWARTZ, Jorge (1991): *La vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra.
- SOBEJANO-MORÁN, Antonio (1995): «Aspectos modernistas en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 268-274.
- UMBRAL, Francisco (1978): *Ramón y las vanguardias*, pról. de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid: Espasa-Calpe.
- VELA, Arqueles (1923): «El estridentismo y la teoría abstraccionista», *Irradiador* 1: 2.

LA ESTRUCTURA ABISMADA DE UN NOVELISTA

Juan José Delgado
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Ramón Gómez de la Serna, sin adherirse a un movimiento concreto de vanguardia, propuso una literatura en devenir constante y orientado hacia la consecución de lo nuevo. Su obra atraviesa las distintas fases de los ismos y muestra la necesaria persistencia de una vanguardia que, en su caso, pretende remover el mundo conocido con la propuesta de una novedosa construcción de la realidad desde una particular mirada y conciencia. Ramón Gómez de la Serna le dio el nombre de «novelas de la nebulosa» a un conjunto de cuatro novelas en el que se halla incluida *El novelista* (1923), obra que se toma como pretexto y referencia para fundamentar el estudio sobre la poética novelística del autor, que, en su empeño de procurar la representación de la totalidad, conduce la narración a una estructura abismada y anticipa algunos rasgos de la novela posmoderna.

PALABRAS CLAVE: novelas de la nebulosa, estructura abismada.

ABSTRACT

«Mise en abyme of a novelist». Ramón Gómez de la Serna, without joining a particular artistic movement of avant garde, proposed a literature in a constant journey and oriented towards modern achievement. In his work, he goes through various phases of isms, speaking about the need to safeguard the avant garde that, in his case, attempt to break with all done before through the proposal of a new shaping of reality from a new perspective and awareness. Ramón Gómez de la Serna named «novelas de la nebulosa» a set of four novels that includes *El novelista* (1923), used as a reference for setting the study of his artistic career, and where in its efforts to include the totality of the cultural landscape, he constructs a mise en abyme structure and presages certain aspects of the post-modern novel.

KEY WORDS: «novelas de la nebulosa», mise en abyme.

Era en 1909 cuando Ramón Gómez de la Serna, a la edad de veinte años, declaraba su propósito de ser escritor y mostraba curiosidad por conocer en qué lugar de una «estantería hipotética» quedaría ubicada su obra. Por ese tiempo, y en la sexta entrega de su personalísima revista *Prometeo*, publica el texto «El concepto de la



nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!»¹. En la proclama se apunta la línea básica de orientación y el camino para conseguirlo: la entrada en lo inédito para obtener lo nuevo. Ramón Gómez de la Serna estimó que era necesario contar con nuevas perspectivas que ampliaran la tradición artístico-literaria. Necesitaba cortar el hilo que lo ligaba al arte adocenado. Había llegado el momento de revelar lo nuevo como una necesaria y pendiente categoría de la modernidad.

Tras la crisis finisecular del XIX y, sobre todo, a partir de la Primera Guerra Mundial, la literatura europea entra en territorio de vanguardia y algunos novelistas tienen la conciencia de que se ha llegado al final de una complaciente visión del ser humano en armonía con el mundo. Cuestionan la realidad y experimentan el modo en que puede ser abordada mediante nuevos procedimientos literarios. Ya no hay confianza de poder alcanzar la representación del mundo de acuerdo con las pautas novelísticas consabidas. La realidad se ha tornado mucho más compleja y quien procura expresarla encuentra que, también en él, se encierra una no menor complejidad. Todo ello repercute en el tratamiento del espacio y del tiempo, en cómo conducir la línea de la historia que pretende narrarse y en la aparición de personajes problemáticos, insólitos y en consonancia con un mundo que parece desestabilizado.

Las experiencias iban a ser fundamentales. Estaba claro que cada cual percibe las cosas e imágenes del mundo de una muy distinta y peculiar manera. Para ser consecuente con esta percepción propia de las cosas, el escritor debe fiarse de lo procedente de él mismo y no tanto de las convencionales formas literarias. En el mundo se han producido acontecimientos y cambios que han repercutido en el ser humano. El escritor debe relatarlos liberado de la tiranía de las formas impuestas por el género novelístico. El autor confía y se deja llevar por lo que va atisbando —como declara un personaje de Virginia Woolf en *El cuarto de Jacob* (1922)—; no habrá preocupación por el argumento, pues los asuntos son tan variados y tantos los personajes que la narración se vuelve de alguna manera inestable dentro de lo que la escritora denominará una narrativa «radical» y no lineal. Por su parte, James Joyce pretenderá en ese mismo año contar los sucesos de unas pocas horas poniendo de fondo la «odisea» de un personaje burgués, relatada mediante un discurso desestructurado, interminable y sin pausa.

En la España neutral, los años sangrientos de la Gran Guerra (1914-1918) suponen para Ramón Gómez de la Serna, según él expresa, un tiempo de asueto y un punto de inflexión tras el cual comenzará a remover todas las cosas y a «conocer las verdaderas relaciones y asociaciones entre el hombre y el mundo»². Confía en abordar todo el inmenso estado de cosas. El autor pondrá su empeño y tendrá como objetivo el acercamiento a la totalidad. Es una totalidad que se diversifica en dos polos fundamentales: el mundo del sujeto y el mundo objetivo de las cosas.

¹ En *Una teoría personal del arte*, ed. de Ana Martínez Collado, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 55-78.

² «Apollinerismo», en *Ismos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, p. 20.

Ramón Gómez de la Serna procura captar en la novela el hecho o la imagen de una correspondencia orgánica entre ambos.

El término *orgánico* es significativo por el modo en el que RGS compone y plasma sus novelas. El autor dispone de una actitud que lo empuja a vivir en consonancia con las cosas, establecer la adecuada empatía y adquirir una conciencia inédita y nueva de ellas. Para procurarlo debe alejarse de lo real porque entiende que lo superficial del mundo se ha superpuesto y ha suplantado la realidad auténtica. Ramón Gómez de la Serna no es un vanguardista al uso; es un porvenirista que pertenece a una personal vanguardia lanzada hacia adelante y sin previo anclaje programático. La novela es un género persistente porque confía en el porvenir; un porvenir que nace al reunir en ella todo lo que pasa en la vida con todo lo que pudiera pasar. El escritor debe plasmarlo y «vivirlo» —apuntó Gómez de la Serna— tal como se vivirá algún día³. Tal es la función del novelista: agitar la vida, mezclar lo verosímil con lo inverosímil, «conseguir dar unidad a la novela desunida del mundo»⁴. Trabaja ante un horizonte abierto e indefinido, considerando un más allá desconocido pero con derecho a obtener carta de identidad en un mundo nuevo y alternativo que el novelista conseguirá incorporar y situar como complemento revelador del mundo cotidiano.

LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Conforman las novelas de la nebulosa *El incongruente* (1922), *El novelista*⁵ (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1946). En el capítulo xviii de *El novelista*, titulado «Vuelta a la nebulosa», se expresa el deseo de realizar una novela que respondería al significativo título de *Todos* y en la que «la vida entrase sin tesis y sin ser sectorizada ni demasiado individualizada»⁶. Cuenta además este capítulo con un prólogo en el que se anuncia la pretensión de mostrar la «vida en rama», sin fijarse en un único punto e ir moviéndose de manera improvisada en todas las direcciones posibles con el fin de registrar los estallidos que se producen en los diversos sitios de la vida. Pero el novelista, al cabo del desarrollo del capítulo, reconoce que su proyecto es inviable, pues tan amplio abarcamiento se ha expresado mediante una monótona letanía. Insatisfecho, el novelista romperá *Todos*. Asume que ha sido una novela «tragada por la nebulosa»⁷, en definitiva: una «novela vana, hija estéril de la universalidad y de la totalidad»⁸.

³ «Novelismo», *op. cit.*, p. 352.

⁴ Ib., p. 356.

⁵ Se dio a conocer por capítulos en *La Pluma* durante los años 1921 y 1922. En 1925 se publica en Valencia, aunque en la fecha de impresión figura el año de 1923. Para este estudio se cuenta con la edición de 1973, Madrid, Espasa-Calpe.

⁶ *Op. cit.*, p. 117.

⁷ Se refiere con el término nebulosa a «la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción». *Op. cit.*, p. 124.

⁸ Ib.



El concepto de nebulosa viene de muy atrás; ya en 1910 Ramón Gómez de la Serna se refería a este término como perteneciente a un tiempo anterior y fuera de la vida⁹. A un tiempo no regido por la lógica, hasta podría asociarse al inconsciente colectivo de la humanidad, a esa semilla común y latente en todos los seres humanos. No está a la vista, se halla hundida, como en un océano de tiempo en el que habrá que bucear para adentrarse en esa «nebulosidad primitiva». En el año 1914 incorpora a la novela *El doctor inverosímil* las ideas del psicoanálisis freudiano. Según declara en el prólogo, es una obra «hecha en ese estado de sonambulismo y de precursión» que promovía una conciencia pura de invención¹⁰.

No descarta ni rehúye la influencia de la vida cotidiana, pues mira los hechos y considera las experiencias que pueden vivirse en el mundo real. Pero se necesita establecer otra instancia en la que intervenga, también, la imaginación. Así conseguirá operar sobre el cotidiano y congelado mundo. La literatura es el ámbito con el que se quiere llamar y convocar esa realidad incommensurable que, en última instancia y por su cumplimiento, es lo que permitirá desvelar lo que la capa superficial y fría de la realidad ocultaba. La literatura permite infundirle un sentido, un espíritu que ha sido creado en el proceso vivificador de la escritura. Es una literatura que se forja y evoluciona de acuerdo con un movimiento continuo y de acuerdo a una conciencia atenta al mundo visible con el fin de captar las insólitas relaciones de los dispersos elementos.

Gómez de la Serna ha declarado que *El incongruente* (1922) fue su novela más innovadora, el comienzo de una cadena que continuaría con *El novelista*. En estas dos primeras novelas desata la sinrazón del mundo pero mediante un lenguaje que no opera aún desde el irracionalismo. El novelista se sitúa ante la realidad y, aunque no busca una representación mimética de la misma, la improvisación que ensayó en la novela *Todos*, era todavía un deslizamiento por la realidad visible mediante una expresión que no procedía de un «estado nebulítico». Pretendió una novela de la nebulosa sin el necesario lenguaje que la fraguara.

El subconsciente promueve ese necesario lenguaje en estado nebulítico y primigenio por el que es posible probar la fuerza expresiva del inconsciente de acuerdo con un irracionalismo expresivo de tipo surrealista. El inconsciente saca su cabeza —declara en 1931— y se decide a hacer literatura¹¹. Ramón Gómez de la Serna toma del surrealismo aquello que pueda dotarlo de una mayor riqueza expresiva y, con ella, alcanzar una nueva expresión del mundo y de la existencia.

En 1934 publica en *Revista de Occidente* el artículo «Las cosas y el ello»¹². Procura ir al rumor de la materia, al alma de las cosas mediante la intervención del subconsciente. Es ahí, en ese «fondo de bohardilla», donde las cosas sobreviven porque en él residen los espejismos de las cosas, una inmensidad de detalles y circunstancias.

⁹ *El libro mudo (Secretos)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987.

¹⁰ En «prólogo a la nueva edición» (1941), Buenos Aires, Losada, 1961, p. 7.

¹¹ *Vid. «Suprarrealismo»*, en *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.

¹² *Vid. Revista de Occidente*, núms. 146-47, julio/agosto, 1993, pp. 97-98.

Vislumbra que cada cosa que está en el mundo se manifiesta para que sea posible una construcción distinta y nueva. Las cosas tienen voz y, por tanto, existe una infinidad de voces aún por descubrir. Las cosas permanecen en el tiempo, superan el tiempo de la vida humana, comparten coexistencias. Y el autor sale a la busca frenética de las cosas para hacerlas pasar a su interior. El novelista es un sujeto-esponja que las aloja y las acumula en el subconsciente para, luego, hacer que fluyan en caída libre hacia la novela. De ese modo va hilando una compleja realidad desvariada.

Es a partir de esa conciencia delirante cuando aflora la expresión surrealista con «oraciones más complicadas». En 1936 se publica, según el propio autor estima, su novela más conseguida: *¡Rebeca!* Y en 1947, con *El hombre perdido*, consigue una muestra aceptable y una recapitulación de la novela de la nebulosa.

DE VUELTA CON *EL NOVELISTA*: UNA ESTRUCTURA ABISMADA

En 1925 Ortega y Gasset se refiere a Ramón Gómez de la Serna como uno de los novelistas que, junto a Proust y Joyce, son la muestra de cómo superar el realismo «por extremar el realismo»¹³. Que también Macedonio Fernández lo haya calificado, en una dedicatoria, como el «mayor realista del mundo que no es» prueba que, por estas fechas, RGS describe la realidad del mundo a su manera, no tan atento a la realidad superficialmente visible sino a las relaciones insólitas que las cosas establecen en el mundo.

Ramón Gómez de la Serna no acepta la morosa línea de acontecimientos que fluyen en dirección a un desenlace. Las suyas son, por el contrario, novelas orgánicas que van creciendo por su cuenta; novelas en marcha sin soporte ni cálculos previos; novelas acumulativas y con tanta tumultuosa carga que necesita salirse del perímetro trazado por la novela realista. Todo lo que el nuevo novelista ha percibido en el mundo real lo traslada a un mundo ficticio. Se va desde la realidad impuesta y perceptible de las cosas a la realidad permisible de la escritura, a sabiendas de que el mundo real es incompleto, o está mal acabado, o mal ordenado. Y se vive en la confianza de que solo la novela podrá completarlo, es decir, asignarle un sentido del que carece. Quien lo completa y ordena es el novelista, hacedor de un amplísimo universo compuesto de contenidos incalculables. Si la pretensión es mostrar un mundo nuevo en su totalidad, en consecuencia habrá que corresponderle con abundantes episodios y capítulos que lo llenen. Pero siempre en busca de una nueva dimensión de las cosas y de la vida. Siempre en busca del espíritu¹⁴, de un sentido que se halla tras la máscara de la realidad y que solo en la novela podrá revelarse.

¹³ *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 39

¹⁴ Se toma la acepción de espíritu tal como lo expuso Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*: la cualidad que poseen algunas cosas; una cualidad consistente en tener un sentido y valor propios (Madrid, Alianza, 1981, p. 104).

La existencia es un misterio problemático que habita un ámbito que debe ser descubierto. De ahí que se necesite una abundante obra que cartografe el itinerario nebuloso de la vida humana.

RGS en aquellos primeros años del siglo XX se siente atraído, como muchos de sus contemporáneos, por el vitalismo de Nietzsche y no caerán en balde, aunque no sean figuras de su devoción, el pensamiento de Unamuno y el raciovitalismo orteguiano. Pero no asume el transcendentalismo, no lo acepta si antes no se resatreá en las prosaicas pequeñas muestras de la vida.

Ramón Gómez de la Serna entiende que la escritura se afianza en la vida y el escritor se halla a la espera de que la vida vaya derramándole los variopintos asuntos que él se encargará de sembrar en los surcos flamantes de una nueva literatura. Y todo ello desde una perspectiva que promueve prácticas y formas de composición muy diferentes a las establecidas. Porque para Ramón Gómez de la Serna, la dependencia y aplicación de un programa equivalía a quedar atrapado en una idea y a ser poseído por el espíritu de los que ya vivieron. Tal actitud conllevaría a la desvinculación de sus íntimas vivencias, la renuncia a las experiencias vitales, afectivas o intelectivas, reales o imaginarias que conforman la singular personalidad del sujeto creador. Dicha acomodación equivaldría a admitir un inaceptable impersonalismo o, lo que es peor, quedar bajo la dependencia de una programada voluntad ajena.

Muy al contrario, este autor se deja llevar por un intenso personalismo que lo conduce hacia la visión del ser humano entendido como un ente autónomo y abierto a las múltiples circunstancias que depara la existencia. La persona se halla en una situación siempre inestable, por lo que ha de mostrarse —tal como él apuntara— en una constante adaptación y «revolución personalista».

En este sentido, Ramón Gómez de la Serna actuará con lógica: si la literatura es nueva no habrá una forma previa que la contenga, ni preceptivas que valgan, ni definición que le imponga límites. La búsqueda de lo inédito se realiza de acuerdo con una literatura en permanente construcción, siempre en busca de lo nuevo, impregnada de un fuerte carácter vitalista desde el que se establece una correspondencia orgánica entre el mundo y el autor. La mirada repara en visiones insospechadas que, al intentar darle expresión, se aparta de cualquier rutinaria convención. Es una literatura que se forja para captar las insólitas relaciones y obtener, con las variadas manifestaciones del anchuroso universo, una revelación para el ser.

Como novelista RGS entenderá que lo literario forma parte de sí mismo. Que la literatura se origina y parte de las experiencias concedidas a un autor en pleno acto de creación y ejecución literarias. Decide que la literatura sea expresión vital: «Yo cuando vivo plenamente es en las novelas»¹⁵. El punto de partida se halla en sí mismo, por lo que nunca deberán suplantarla predeterminaciones teóricas ajenas, como tampoco deberá dejarse atraer por los vecinos espejismos de la moda. Es el novelista quien aporta, con la novela, una ampliación de la realidad del mundo.

¹⁵ «Novelismo», *op. cit.*, p. 353.

No sorprenderá, por tanto, el modo en que Ramón Gómez de la Serna muestra sus personajes novelísticos. En sus novelas no se mantiene el principio de caracterización. Sus personajes son individuos que se dispersan en el mundo creado, quedan bajo la ley de lo inverosímil o de lo azaroso, se dejan conducir por la libre asociación y, en consecuencia, no se atienden a ningún modelo de estable caracterización.

En *El novelista*, Andrés Castilla extrae personas del mundo real y las coloca como personajes de su novela. Son tipos genéricos que, aunque tienen su realidad en el mundo, sufren el accidente de la desviación de sus vidas hacia la realidad inestable de la literatura que se halla regida por leyes autónomas y peculiares. A la manera del personaje autónomo unamuniano, esas existencias noveladas visitan a su creador y le exigen una reparación que les compense el haber sido arrancados de la sociedad cotidiana y emplazados en el arbitrario mundo concebido por el caprichoso novelista.

La novela ramoniana no puede alejarse de la vida, pues entiende que el género novelístico «se produce viviendo», y añade que es el género que permite al lector una sobrevida, vivir más y animarle, con la lectura, la inconsciencia (ibidem, 351). El autor debe asumir que la novela debe seguir «la ruta de lo inesperado» (ibidem). La novela permite que confluyan anécdotas de procedencia muy diferente, de naturaleza real o inverosímil, pero en cuanto se inscriben en el territorio de la ficción tales episodios, por muy incongruentes que parezcan, encuentran la armonía y el camino para continuar libremente su marcha.

En cada uno de esos mundos novelísticos late una idea propia que va circulando y dando forma a una historia que carece de centro pero que se halla alimentada por una serie de contenidos que incumben al autor y a la novela que se va gestando. Ramón Gómez de la Serna anticipa rasgos de la novela posmoderna: pone en práctica una pluralidad de miradas que se complementan con el fin de procurar una totalidad. La linealidad de la historia se quebranta debido al concurso de numerosas pequeñas novelas que se enmarcan en un repensado hibridismo narrativo. Se va componiendo una novela de cuarenta y siete capítulos que simulan ser, en su conjunto, una serie de novelitas de asuntos dispares y de subgéneros variados. Con este libro ha ido proyectando un abigarrado novelario, un término con el que subtitula la primera edición y en donde se aprecia una gran heterogeneidad formal: la metaficción del personaje autónomo en una especie de homenaje unamuniano, la casi parodia de la novela galante, de la erótica o la del folletín; muestra el ámbito de un pueblo castellano mediante la dura técnica del naturalismo; no desdena el relato detectivesco; realiza una tímida entrada en la novela psicológica; se adentra en la novela de misterio; en otras introduce breves retazos de prosa lírica...

El novelista pretende abarcar la totalidad de lo real (y de lo novelístico), pero la escritura no tiene capacidad ni espacio para contenerlo. Ese todo ansiado no puede ser organizado ni estructurado desde un centro referencial. La totalidad es una abstracción. Para que la novela abarque la totalidad hay que contar, paradigmáticamente, con infinitos detalles mínimos. El acto de ejecución novelística debe comenzar con un punto de partida, aunque sin adscribirse a una línea premeditada, pues la nueva literatura no está trazada, es una literatura por hacerse, por descubrirse. El novelista rompe con lo previsible; su función es la de conducir la novela con una

nueva perspectiva que permita ampliar la realidad con la invención y, de ese modo, ir descubriendo un mundo diverso, disperso, elástico.

También, en 1925, en *Los monederos falsos*, André Gide, con palabras de su personaje Eduardo, expresa la idea de que la novela, careciendo de asunto, se interesa por la representación de una realidad que debe ser estilizada. Realidad y estilización. Vida y estilo. Para ello, tanto Gómez de la Serna como Gide proponen un personaje novelista que toma como «asunto del libro la lucha entre lo que le ofrece la realidad y lo que él pretende hacer con ella»¹⁶. Se cuenta además con que la realidad vaya mostrándose sin recurrir a ningún plan previo. Las reflexiones de los personajes novelistas, tanto las de Eduardo como las de Andrés Castilla, apuntan directamente a una cuestión fundamental: la de la representación novelística. Y esto conduce a una reflexión que acaba recayendo en la idea de lo que debe ser una novela: el procesamiento de un discurso de acuerdo con la situación vital del novelista¹⁷.

En el acto de ejecución de una novela nueva se debe comenzar poniendo en funcionamiento la capacidad experimentadora del novelista por cuanto su literatura formará parte de su vida así como su vida formará parte de la literatura. Desde estas premisas la nueva literatura no partirá de lo ya hecho sino que promoverá la estilización del ingente material de elementos que desprende y acarrea la vida.

El novelista necesita tomar conciencia y situarse en una posición adecuada para concentrar su visión en la lateralidad de las cosas, del mundo y del ser humano. Esa mirada lateral determina una forma de composición novelística descentrada.

El compulsivo Andrés Castilla lee lo ya escrito, continúa rasgando novelas, recuperando algunas e iniciando muchas otras. Los novelistas —dice— deben ser muchos, distintos, entrecruzados y van diseminando sus novelas desde distintas perspectivas y espacios. Se rechazan los elementos definitorios y tópicos de la narración tradicional: caracteres, intriga, argumento, acción, tiempo y espacio... Y va tomando conciencia de que su tarea narrativa, en realidad, «ha sido el desarrollo de un alma pintoresca antisocial, como la del último hombre y la del primero»¹⁸. En la novela no se distingue un centro. Se inaugura una nueva lógica en busca de una coherencia estética que únicamente el novelista podrá conseguir. Y es así como Andrés Castilla se va constituyendo en el centro posible de la novela.

La novela se ha montado como para que este se sitúe estratégicamente en ese abismo, en esa zona central de un escudo en donde todos los elementos y acontecimientos vividos o imaginados partan de él o hacia él confluyan. Decide que el lugar más adecuado para guardarlo es el de su alma. De esa manera el novelista se ha

¹⁶ *Los monederos falsos*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 190.

¹⁷ Edouard así lo expresará: «Mi novelista querrá apartarse [de la realidad] pero yo lo llevaré a ella sin cesar. En puridad ese será el asunto: la lucha entre los hechos propuestos por la realidad y la realidad ideal», p. 191.

¹⁸ *El novelista*, p. 287.

ido colocando como figura centrada, en ese fondo del abismo¹⁹, en actitud creativa y reflexiva, pues, al tiempo que va mostrando una representación de la vida y del mundo, reflexiona sobre el diverso y vasto proceso de su creación literaria y comenta los modos artísticos en que deben formularse. Irá describiendo el funcionamiento novelístico en el que se hallan involucradas vida y literatura, realidad e invención, y todo ello con el propósito de consumar una novela en la que ha ido juntando experiencias tanto tomadas de la vida real como obtenidas por la vía de la imaginación. Y de ese modo nos va relatando los pasos y estrategias que conforman una novela. Tal es el asunto, como diría Unamuno en 1925: «Escribir contando cómo se hace una novela es hacerla»²⁰. Una creación cuya estructura y estrategia formal conviene a la revelación de una nueva realidad vital.

Existen infinitas posibilidades de comienzos pero una vez comenzada la novela, el novelista debe conducirla hacia el logro de una representación total de la vida y del mundo. De ahí la diversidad de asuntos, de personajes, de espacios y de tiempos, de realidades verificables y de sucesos insólitos. Tantos, que será imposible contener tamaña totalidad en una novela; no hay historia que la pueda representar. Son inabarcables los hechos que la constituyen; son limitados el tiempo del novelista y el de la novela. De ahí que surja la convicción de que un auténtico novelista necesita encontrar las distintas perspectivas de una cosa para, así, emplazarse en distintos lugares²¹. El espacio elegido, el punto de vista apropiado determinan la visión y hasta la forma en que se han de novelar los temas. Tantos puntos de vista desde tantísimos espacios determinan que «el índice de sus novelas podía desplegarse hasta el infinito»²².

El novelista ha debido seleccionar trozos de vida que deben ajustarse a la inexorable ley de que todo lo que comienza tiene un final. La vida del novelista se halla subordinada a su función: escribir novelas; él existe en cuanto productor de escritura y de mundos narrados. Andrés Castilla queda bajo el signo del mito de Sísifo: está condenado a comenzar, levantar, ultimar y recomenzar su tarea. Se halla atado al quehacer productivo. Le debe la vida a sus personajes y a sus historias; en cuanto ellas se consuman, se consumará su razón de existir.

Pero, tal como sentencia en una de sus novelas, no se puede curar la vida cuando esta se halla abrazada de manera indisoluble a la muerte²³. En *El novelista* ha operado el principio de que una obra que persigue la totalidad solo puede forjarse de acuerdo con un movimiento continuo. Se está atento al mundo para captar las

¹⁹ Se tiene en consideración el término de *mise en abyme*, inventado por A. Gide (*Diario*, traducción de Laura Freixas, Barcelona, Alba Editorial, 1999), como referido al punto o parte central de un escudo heráldico. Así se indica en la acepción 5 del DRAE.

²⁰ En 1925 Unamuno ha concluido *Cómo se hace una novela*, Madrid, Guadarrama, 1977, p. 54.

²¹ «El novelista necesita encontrar las perspectivas desde distintos sitios, llegando a ser de ese modo distinto novelista y distinto personaje del arte de novelar en distintos cuartuchos», *op. cit.*, 43.

²² *El novelista*, *op. cit.*, 107.

²³ *El doctor inverosímil*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 13.



insólitas relaciones de los variados elementos que lo pueblan y obtener así, con la representación del anchuroso universo, la revelación del espíritu. Pero únicamente puede revelarse el sentido de la vida en el pleno acontecimiento del vivir. Pero el tiempo corre en su contra, y ha fracasado, pues un solo novelista no puede abarcar la totalidad. Su vida ha sido la muestra de «la intrascendencia del hombre»²⁴.

En la novela está muy presente, desde la primera página, el tema del tiempo que corre o que permanece; el tiempo abre y cierra, respectivamente, el primer y el último capítulo de la novela. En el del comienzo, un reloj de pared y otro de bolsillo le sirven al novelista como toque de reflexión sobre el modo en que transcurre cronométricamente el tiempo: pausado, pesado y tan lento, el uno, que parece retardar la vejez; y, en contra, el otro tiempo, el del reloj del bolsillo, tiempo rápido que le envejecerá pronto. Entre esos dos tiempos alternándose se va describiendo la duración de un ser humano constituido de elementos diferentes²⁵ que configuran una existencia enmarañada que se asoma con imágenes de pretensiones existenciales y metafísicas y que portan un sentido que va más allá de la habitual realidad.

En el último capítulo (XLVII), después de haber publicado sus obras completas, el novelista se retira a un espacio reguardado entre montañas y, en frente, el inmenso mar. Ha llevado hasta allí todos sus libros y ha clavado y fijado para siempre los relojes. Se siente preservado en un espacio y permanece impasible en el tiempo mientras las novelas y los conflictos del mundo se apiñan ante la casa. El novelista, retirado del mundo, guarda silencio. Porque no hay novela sin vida; cuando se retira esta, aquella se vuelve silencio. Al novelista ya no le es posible continuar el relato en medio de una realidad que se muestra como un mar infinito y deshabitado. El lenguaje del novelista se vuelve puro monólogo; no alcanza a escribirse en la página. El punto final es inevitable en toda novela. Llega cuando el novelista decide que no hay más palabras que escribir. Y será entonces cuando «el mundo [que] morirá de un apagón»²⁶.

El novelista tiene conciencia del inevitable destino del ser humano: está abocado a un final. Como expresara en *Automoribundia*, un libro es la historia de cómo ha ido muriendo un escritor al que se le va la vida por estar escribiendo las aventuras del mundo²⁷. La escritura compulsiva e incesante del novelista podría haber sido el modo de sofocar la angustia originada por la sombra de la muerte que acecha en el inevitable final. Un final referido tanto a su quehacer literario como también, de trasfondo, a su ya casi consumada existencia. Siempre la idea de un final se impone. No hay elusión posible. Y se retira a una vida vacía para llevar a escena su desalentada muerte interior, preludio de la auténtica.

Recibido: abril de 2015; aceptado: julio de 2015.

²⁴ *El novelista*, op. cit., 287.

²⁵ Vid. «Prólogo a las novelas de la nebulosa», en *El hombre perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

²⁶ Palabras finales de *El novelista*, op. cit., p. 287.

²⁷ *Automoribundia* (1888-1948), Madrid, Guadarrama, 1974, p. 24.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- GIDE, André (1984): *Los monederos falsos*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Barcelona: Seix Barral.
- (1999): *Diario*, traducción de Laura Freixas, Barcelona: Alba Editorial.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1961): *El doctor inverosímil*, Buenos Aires, Losada.
- (1962): *El hombre perdido*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1973): *El novelista*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1974a): *Automoribundia*, Madrid: Guadarrama.
- (1974b): *¡Rebeca!*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1975): *Ismos*, Madrid: Guadarrama.
- (1988): *Una teoría personal del arte*, ed. de Ana Martínez Collado, Madrid: Tecnos.
- (2010): *El incongruente*, Barcelona: Blackie Books.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1981): *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Alianza.
- (1984): *La deshumanización del arte*, Madrid: Alianza Editorial.
- UNAMUNO, Miguel de (1977): *Cómo se hace una novela*, Madrid: Guadarrama.

«DONDE SE FORMAN LAS EXPEDICIONES DEFINITIVAS»: EL HOMBRE PERDIDO Y LAS «NOVELAS DE LA NEBULOSA» DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Ricardo Fernández Romero

University of St Andrews

RESUMEN

El presente trabajo analiza las «novelas de la nebulosa» de Ramón Gómez de la Serna y especialmente *El hombre perdido* (1947) como culminación y cierre de la práctica ramoniana del des/hacer, ejemplificada plenamente a partir de los «libros ultravertebrados» como *El Rastro* (1914). Por tal práctica entendemos, a partir de Fredric Jameson, la expresión estética del ideologema de la circulación de la mercancía, en tanto que Ramón deshace la realidad, las cosas, para ponerlas de nuevo en circulación a través de sus «precipitados nuevos» de cosas, o greguerías. La nebulosa a la que se retira el protagonista anónimo de *El hombre perdido* al final de la obra es el no-lugar del cese de la circulación de imágenes, de imágenes-mercancías. Ese no-espacio es al mismo tiempo el del fin de la creación artística y el lugar donde abrazar la disolución de la existencia. Como consecuencia de esto último, en un giro rehumanizador de su obra, la «nebulosa» es una solución nihilista a la creciente angustia ante la vida y la muerte del Ramón exiliado en Buenos Aires desde 1936.

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna, mercancía, imagen, novelas de la nebulosa, *El hombre perdido*, ideologema.

ABSTRACT

«“Where the final expeditions depart”: Ramón Gómez de la Serna’s *El hombre perdido* (1947) and his “Novelas de la nebulosa”». This article analyses the “novelas de la nebulosa” by Ramón Gómez de la Serna and especially *El hombre perdido* (1947) as the culmination and end of Ramón’s literary practice of the “des/hacer”, implemented in his “libros ultravertebrados”, of which *El Rastro* (1914) is the first best example. Following Fredric Jameson, we understand that literary practice as the aesthetic expression of the ideologeme of the circulation of the commodity, since Ramón unleashes reality, dissolves its apparent configuration in order to re-circulate reality under the guise of his “greguerías”, or metaphorical “precipitates” of things. The “nebulosa” to which the protagonist of *El hombre perdido* retires at the end of the novel is the no-place where the circulation of commodities or image-commodities has ceased. That no-space represents at the same time the end of the artistic creativity and the place for embracing the dissolution of existence. As a consequence, his work takes here a re-humanizing turn that transforms the “nebulosa” in a sort of nihilistic solution to the increasing anguish in front of life and death that is tormenting Ramón since his exile in Argentina after 1936.

KEY WORDS: Ramón Gómez de la Serna, commodity, image, novelas de la nebulosa, *El hombre perdido*, ideologeme.

Ramón gustó siempre de agrupar su obra fragmentaria e inabarcable en series de mayor o menor coherencia, de forma caprichosa las más de las veces. Series porosas, abiertas a interminables trasvases, reescrituras y autoplágios, con el curioso efecto de acabar ese intento en un imposible poner puestas al campo de su inagotable ingenio. No cabe descartar que semejante misión imposible responda en parte a imperativos propios de la industria cultural, a la que tan sensible fue siempre Ramón, y en parte a su propio impulso vanguardista de inventar géneros literarios nuevos, desde la «greguería» al «disparate» pasando por «falsas novelas» y también las «novelas de la nebulosa», de las que nos ocuparemos en esta ocasión, con especial atención a la última de la serie: *El hombre perdido* (1947).

Y sin embargo, de entre todas las suyas, acaso estas de la «nebulosa» constituyan la serie creativa de mayor coherencia, la más estrechamente emparentada, por otro lado, con los temas centrales y la estética que recorre la entera obra de Ramón casi desde sus inicios. Como se sabe, es en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» que antecede a *El hombre perdido* donde Ramón codifica la serie, y lo hace de modo que la novela de 1947 sea, en tanto que fruto último de un proyecto en marcha, la culminación de todas sus características:

Esta novela está en mi camino desde hace muchos años, porque no en vano yo escribí y publiqué en Espasa-Calpe en el año 1922 mi novela *El incongruente* —Kafka moría ese año y sus obras no iban a ser conocidas sino muchos años después—, y en 1936 apareció en la Editorial Ercilla mi más nebulosa novela titulada *¡Rebeca!* [...] En mi *Novelista*, escrito hace veintitrés años, en plena juventud —y que ahora en la nueva edición no me he atrevido a alterar nada—, está ya el atisbo de esta realidad desesperada (Gómez de la Serna, 2003: 56)¹.

Desde su peculiar estética, aunque lejos ya de la deshumanización, intrascendencia o infrarrealismo que le atribuyera Ortega bastante años antes y en muy diferentes circunstancias históricas y sociales, esta nota de desesperación se corresponde con el intento de Ramón por acercarse a su modo, insistimos, a un «reflejo», a una cierta forma de «realismo» (no en la forma o el estilo, en todo caso) que recoja las angustias existenciales de su tiempo:

El sentido de estas novelas es buscar cosas menos convencionales, menos amaneadas, en otras dimensiones de la vida, escribiendo y escribiendo hasta acabar sin detective ni víctima, revelando cómo nos ataca el mundo confuso de hoy, librándonos así de su realidad y de sus esquinazos, superándolos por la queja o la invención. Yo recojo algo del caos de nuestra época —que probablemente ha sido el caos de siempre (55)².

¹ En realidad, Kafka murió en 1924. También menciona la serie en el prólogo a la edición de 1947 de *El incongruente* (Gómez de la Serna, 1997b: 603).

² Sobre la idea de infrarrealismo y Ramón en Ortega y Gasset véase el capítulo «Supra e infrarrealismo» de su ensayo «La deshumanización del arte» (Ortega y Gasset, 1993: 38-39). Es

Aparece aquí un Ramón tan anticonvencional como siempre pero, si se nos permite decirlo así, «rehumanizado»³. Claro que es un Ramón, según lo entendemos, tan alejado de la deshumanización orteguiana de los primeros años veinte como del nuevo romanticismo de los primeros años treinta (ciertamente sin nada que ver con una literatura politizada al modo de un José Díaz Fernández, por ejemplo). Acaso también sea este Ramón re-humanizado, tan cerca de ciertos temas y tonos existencialistas, el que ha hecho destacar *El hombre perdido* como su posible obra maestra, por encima de otras novelas igualmente notables como *La quinta de Palmyra* o *La mujer de ámbar*. Ya lo vio así el escritor argentino Macedonio Fernández, gran admirador de nuestro autor, que en una carta no enviada a Ramón afirma: «Por fin acerté qué es lo que faltará en su gloria: falta la obra que encariña. Todo deslumbra y sólo *El hombre perdido* empieza a encariñar. Por favor, Ramón, que se vea en el Autor el hombre que sufre y confiesa sufrir y estar acobardado» (citado en Gómez de la Serna, 2003: 1053). De hecho, debe reconocerse que han sido las novelas pertenecientes a esta serie «nebulosa» las más admiradas por la crítica, y también por el propio autor, que ya antes de *El hombre perdido* aseguraba que *El novelista* y *El incongruente*, especialmente, eran sus favoritas. De esta última había escrito en *Mi autobiografía* (1924):

La novela que yo prefiero es *El incongruente*. Como de muchas de mis cosas, aunque se produce conmigo un falso fenómeno de repercusión, es del libro del que no se ha dicho nada, y eso que abría un nuevo camino en la tramazón novelesca y que era la primera novela de la fantasmagoría pura y desternillada (Gómez de la Serna, 1999b: 727).

En *Automoribundia* (1948), en el capítulo xcvii, cuando repasa su trayectoria, ya desde la altura de unas publicadas *Obras selectas* (1947), reincide en la misma elección (véase Gómez de la Serna, 1998b: 815-818). En realidad, hace de *El incongruente*, y las novelas que continúan la serie, el eje de su tarea novelística, y aun de su «Obra», aunque al igual que veinticuatro años atrás, casi con las mismas palabras, se queje de no haber dispuesto de la serenidad para poder componer una obra definitiva, maestra.

Dentro del conjunto novelístico de Ramón, caracterizado, según César Nicolás, por el «vislumbramiento de una nueva concepción de lo verosímil y lo fantástico» (Nicolás, 1988: 11), la centralidad de las «novelas de la nebulosa» para entender la estética de Ramón parece entonces indiscutible. Sin embargo, si esto es así es precisamente porque, permítasenos una aseveración siempre aventurada,

general la adscripción de *El hombre perdido* a la órbita de la literatura existencialista de después de la Segunda Guerra Mundial. Véase al respecto Rey Briones, 1992: 166.

³ Para Juan M. Pereira, sin embargo, este Ramón «rehumanizado» debe buscarse en la obra anterior a los años cuarenta: «Cuando leo que hay que esperar a *Automoribundia* para encontrar un signo de rehumanización en su literatura no puedo menos que rebelarme. ¿Acaso no se puede encontrar algún puente, o pacto, entre sus inicios de literato comprometido y su patetismo final?» (Pereira, 2010: 189).

estas novelas son las más cercanas al verdadero núcleo innovador de toda la práctica artística de Ramón. En otras palabras, si toda la novelística de Ramón, por su desbocada fantasía y libertad y otros elementos, merece para Carolyn Richmond la calificación de “novela lírica” (Richmond, 1988: 65), en contraste con concepciones más tradicionales del novelar, las de la «nebulosa» intensificarían todo su ramonianismo para ser, por decirlo al modo de Francisco Umbral, las más abiertamente cercanas «a hacer literatura» (Umbral, 1988: 82). Este núcleo innovador del que hablamos sería, en nuestra opinión, no tanto la greguería, que también, por supuesto —no en vano calificó González-Gerth la nebulosa como «the novelistic manifestation of *la greguería*» (González-Gerth, 1986: 148)— sino la articulación de sus variados procesos creativos en lo que Ramón llamó «el libro ultravertebrado», en la tradición del libro que vislumbrara Stéphane Mallarmé. Así lo describe en un conocido fragmento de su «Primera proclama de Pombo» donde habla del «libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libre en que se insertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazasen al fin» (Gómez de la Serna, 1999a: 213)⁴. A esa categoría de libros pertenecerían *El libro mudo* (1911), *El Rastro* (1914), *El circo* (1917), *El libro nuevo* (1920), *El alba y otras cosas* (1923), *Los muertos y las muertas* (1935), sus colecciones de *Caprichos*, *Variaciones*, etc. Es ese desenlazar, explotado al máximo en *El hombre perdido*, el que pone en contacto las «novelas de la nebulosa» con el punto esencial de su estética, las famosas «siete palabras» programáticas de Ramón: «oh si llega la imposibilidad de deshacer» (Gómez de la Serna, 1910: 70). Aunque en realidad, como ya notara Guillermo de Torre, el deshacer en Ramón siempre va ligado a su complemento, su actividad re-creadora, re-configuradora de la realidad desenlazada⁵. De esta contigüidad entre los libros ultravertebrados y las «novelas de la nebulosa», en especial *El hombre perdido*, da el propio Ramón constancia en el prólogo de esta última, cuando, fiel a su estilo, se autocita en uno de esos múltiples momentos en los que define su programa estético nebuloso. Así, en 1947 escribe: «Intento lograr precipitados y combustiones nuevas en las almas por la mezcla inesperada de las cosas» (59). Catorce años antes usaba en su ensayo «Logaritmos de imágenes» parecidas palabras: «Lo más real se avergüenza de ser tan real y tampoco quiere caer en los tópicos de lo fantástico y entonces viene esa química de realidades diferentes que se precipitan en cuerpos nuevos, en una masa de espectáculo de sabor moderno» (Gómez de la Serna, 2005: 1106). Las imágenes, las cosas, la modernidad..., estos han sido los elementos con los que ha jugado siempre Ramón, antes de la Guerra Civil, tanto en

⁴ La «Primera proclama de Pombo» aparece recogida en *Esos mundos* (1 de marzo de 1915), en *Pombo* (1918) y en *El libro nuevo* (1920).

⁵ En la introducción a la antología de textos de Ramón, *Cincuenta años de vida literaria* (1954), Guillermo de Torre escribió: «La trituración de la materia amorfa que la realidad ofrece a Ramón marca su primer momento. Las señales de nueva inteligencia con el mundo de las cosas despertadas señalan su segundo tiempo» (Guillermo de Torre, 1980: 18). Por su parte, Ignacio Soldevila-Durante ha relacionado estos dos momentos del deshacer y el rehacer con el cubismo analítico y el cubismo sintético, respectivamente (Soldevila-Durante, 1988b: 42-45).

la plenitud de su arte, a la que corresponde su ensayo de «Logaritmos de imágenes», de 1933, como en el exilio argentino, cuando *El hombre perdido*, como queremos mostrar en las páginas que siguen, culmina y cierra la estética ramoniana. Prestemos atención, sin embargo, a lo que de variación hay en esta manifiesta continuidad. La labor de des/hacer se mantiene intacta, pero a diferencia de 1933, es el «alma» donde desea incidir, en el interior de sus lectores, acaso en sí mismo, y no en el exterior, a través de la creación de un espectáculo separado del observador moderno. El giro «rehumanizador», dicho sea con cautela, nace pues del interior de la misma estética supuestamente «deshumanizada» que caracteriza la parte más conocida de la obra de Ramón. Así, intentaremos explorar la continuidad y la nueva modulación de su estética que representan las «novelas de la nebulosa» y en especial *El hombre perdido*. Procederemos en este sentido a partir de la consideración de esta novela como el final del arco que desde *El Rastro* (1914), una de sus primeras obras importantes, describe el ramonismo. Escogemos ese punto inicial por darse en él plenamente formados los elementos de la práctica del des/hacer que, como hemos indicado, caracteriza para nosotros la estética de Ramón. En otro lugar hemos identificado ese des/hacer como el ideogema de la circulación en la obra de Ramón, en tanto que Ramón deshace la realidad, las cosas, para ponerlas de nuevo en circulación a través de sus «precipitados nuevos» de cosas⁶. Cabría recordar que en su ensayo «Novelismo», de 1931, Ramón parece equiparar la circulación en la vida moderna de imágenes y cosas con la estructura de las novelas que haya de producir ese tiempo:

En toda novela nueva hay un trascendimiento central que puede convidar a leer su capítulo x, o xxiv, pues habrá en ellos una meseta de contemplaciones desde la cual puedan verse los nuevos hipódromos de las horas futuras. En esa condición de la novela actual está su primera condición de más respirable y conllevable en medio de la discontinuidad de la vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas, con grandes claros, a lo mejor, en su circulación, con altas y bajas frecuencias subitáneas (Gómez de la Serna, 1988a: 169).

Es la circulación la que une y actúa como bisagra de estos dos momentos de la estética de Ramón, por eso en el primer intento de novela nebulosa, en «Todos», fragmento inserto en *El novelista*, escribe Andrés Castilla, el *alter ego* de Ramón: «Todos son mi personaje, y su novela es abrupta, entremezclada, *aislada y a la par conjunta*» (Gómez de la Serna, 1997a: 319. El subrayado es nuestro). Deshacer sirve para hacer circular (en el alma, en el libro, en el mercado literario, etc.) las nuevas creaciones. Nuestra hipótesis sostendrá que la nebulosa a la que se retira el protagonista anónimo de *El hombre perdido* al final de la obra es el no-lugar del cese de la circulación de imágenes, de imágenes-mercancías como veremos. Ese no-espacio es el del fin de la creación artística, donde las combinaciones o precipitados se dan todas y de tal modo, en tal grado de concentración, que escapan a la posibilidad de

⁶ Segundo Fredric Jameson, Ideogema es «the smallest intellegible unit of the essentially antagonistic collective discourses of social classes» (Jameson, 1983: 76).

ordenación, de escritura que las convierta en unidades discretas, greguerías realizadas. En diversos lugares Ramón se refiere a ese no-espacio como la «masa cosmogónica primera», el lugar donde paradójicamente la novela total, la narración total del mundo desde la perspectiva de la esponja, insistimos, se autodestruiría⁷. Así lo escribe en *El novelista*, cuando Andrés Castilla debe detener la escritura de «Todos»: «En esta cuartilla se detuvo... No, no podía ser... La nebulosa se traga las novelas y por el deseo de dar capacidad a la novela la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción» (Gómez de la Serna, 1997a: 327). En el prólogo a *El hombre perdido* vuelve a estas palabras, que cita textualmente, con voluntad de retomar el intento abortado. Pero además le añade una función liberadora, y desesperada, o desesperanzada:

En el caos no hay injusticia como en el cosmos, que es el amaneramiento y el convencionalismo hipócrita impuesto al caos. [...]

Así es la vida que por eso pide la liberación de la muerte, porque en la muerte ni habrá sueños de estos ni de los otros, porque en la muerte no puede ya suceder nada arbitrario y criminal entre otras cosas, porque se ha sido víctima definitiva del crimen de morir (Gómez de la Serna, 2003: 55).

Ioana Zlotescu en su edición de *El hombre perdido* detecta ya este sentido de la «nebulosa», pero de cuya valoración diferimos ligeramente. Así se acerca a la «nebulosa» la investigadora:

El concepto de la «nebulosa», incierto, interpretable, vacilante generalmente hacia el polo unamuniano, negativo y hostil, destructivo, aquí se intuye como un «escape» del pensamiento y de la vida, fuera de las rígidas imposiciones de la lógica y de los convencionalismos, apertura hacia el caos creador y en perpetua renovación, cercano al «desnacer» unamuniano y al concepto esplendoroso, blanco y sereno de lo «nonnato» de las páginas finales de *El libro mudo*, así como al «sueño fertilísimo y esplendoroso» de un niño, «fecunda nebulosa de la que después nos desprendemos secos, limitados, desconfiados, escépticos» ([Gómez de la Serna] «La siesta del niño», *El Sol*, 21 de julio de 1923) (Zlotescu, 2003: 21).

Para nosotros, sin embargo, hay una cierta distancia entre el optimismo, la vuelta al mundo de la circulación capitalista implícita en el artículo citado de 1923 y ese sumirse en 1947 en un voluntario anonadamiento, ese «desnacer» unamuniano. En 1923, como en 1914 o antes en *El libro mudo* como indica Zlotescu, al deshacer del caos cosmogónico sucede el hacer poético, creador, de la actividad ramoniana. En 1947 un Ramón cansado, agotado, parece renunciar a esa segunda parte del esfuerzo. En este sentido, adoptamos plenamente la opinión de la misma Ioana Zlotescu, cuando en otro lugar afirmó que el anexo final de *El hombre perdido*,

⁷ Escribe Ramón en su ensayo «Las palabras y lo indecible» (1936): «El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada» (Gómez de la Serna, 1988b: 188).

aséptico, objetivo, tan poco Ramón (aparentemente, como veremos), es, de hecho, no solo la escueta información de la muerte del protagonista de la novela, sino el «certificado de defunción» del ramonismo (Zlotescu, 1982b: 149).

Es el momento de aclarar nuestra concepción del ideogema de la circulación en Ramón para entender de qué modo las «novelas de la nebulosa» y sobre todo *El hombre perdido* suponen, precisamente, la renuncia a la circulación y, por lo tanto, en cierto modo, el reconocimiento de la llegada al final del recorrido estético iniciado en las primeras décadas del siglo veinte.

Entendemos la circulación como correspondencia o contigüidad de las formas de circulación de las mercancías y la circulación de las greguerías, que como metáforas constituyen ellas mismas mecanismos de puesta en relación de entidades, conceptos, realidades diversas. La relación de Ramón con las cosas parte, entonces, en primer lugar, de su consideración de mercancías, o mejor, como escribe Arjun Appadurai, de cosas posicionadas socialmente como mercancías (Appadurai, 1986: 13); en segundo lugar, como tales mercancías su relación con las cosas es a través de su consumo. Tal consumo es sobre todo una pasión escópica. Así, en *Pombo* Ramón escribía: «Yo soy solo una mirada ancha, ancha como toda mi cara, una mirada desde luego sin ojos» (Gómez de la Serna, 1999a: 170). Pero como añade en la misma página, el objetivo es hacer circular la realidad capturada. Mirar es «la facultad de que entre la realidad en nosotros, pero no como algo que retener o agravar, sino como un puro objeto de tránsito cuyo tránsito debemos facilitar».

En todo caso, al menos en estos inicios, tal consumo se hace al margen de las pautas de consumo y producción burguesas. Como es conocido, sin embargo, Ramón se aclimatará conforme avance la década de los años veinte a ese denostado mundo, en el que acabará por integrarse para perseguir un relativo éxito de mercado⁸. A este respecto, según José-Carlos Mainer, el año de 1923, precisamente el de la publicación de *El novelista*, podría fecharse como la cumbre de ese proceso (2000: 11). Desde esta perspectiva es interesante observar la evolución que sufre el joven Ramón «flâneur», protagonista de *El Rastro*, que prefiere ese mercado de trastos viejos a las tiendas de la ciudad, donde gustarán de realizar sus compras los protagonistas de sus novelas de madurez, *Rebeca!* y *El hombre perdido*. Esa labor facilitadora del tránsito de la realidad a través del artista nos pone sobre la pista para entender cómo en la greguería sus procedimientos metafóricos y metonímicos consisten precisamente en recorrer las ilimitadas posibilidades del intercambio económico a todo rendimiento de las mercancías. Resulta por tanto consustancial la conexión revelada por Juli Highfill de la greguería y el lenguaje publicitario de la época (2008: 18-20).

⁸ Ramón, incansable propagandista de sí mismo, incluye en *Libro nuevo* (1920), como es sabido, numerosos artículos acerca de la recepción de su obra. Entre ellos, este testimonio de Antonio de Hoyos da fe de la persecución del éxito por parte de Gómez de la Serna: «Aparentemente el autor de *Morbideces* vive en su torre de marfil; en la realidad, no; ha ido al público contra su voluntad; se ha hecho comprensible y comprensivo, pese a sus esfuerzos por ser lejano y hermético, en una lejanía y un hermetismo irónicos y desdeñosos» (Gómez de la Serna, 1999c: 321).

Todo esto se observa en el espacio privilegiado que es el Rastro, una especie de laboratorio estético-filosófico, singularmente todavía al margen de la ciudad y sus valores, donde se descubre la especial relación social de las mercancías entre sí y con el posible comprador:

Ramón, todo allí es una cuestión de casualidad y de arbitrariedad... [...] Nada mantiene su tenacidad en querer ser lo que es; se rinde y encuentra bien su rendición, que es una victoria al fin y una fuga que detenía la testarudez. (Gómez de la Serna, 1998a: 734)

En ese especial mercado la falta de estandarización abre el paso a la pura especulación, tanto la de los compradores enfrascados en averiguar el valor de uso y negociar el valor de cambio de las mercancías como la del joven Ramón, que, en un nivel estético, halla pie para intuir la liberación sin límites de las posibilidades del ser-cosa. El principio de identidad salta por los aires, dejando el campo abierto a la libre acción de la metáfora que podrá comparar todo con todo, romper ligaduras de sentido basadas en la lógica de la utilidad o cualquier otra. A este descubrimiento, sin embargo, desemboca Ramón gracias a su concepción monista del universo en la que se incluirían ingredientes diversos (tomados de Epicuro, Haeckel, etc.) y que darían por resultado, precisamente, «la visión de un universo divisible al infinito en fragmentos» (Navarro Domínguez, 2003: 271). Sin embargo, creemos que es en el mercado y a través de la lógica económica del Rastro como ese monismo se revela en la práctica y en ese momento inaugural de certificación de las posibilidades estéticas de la realidad del mercado. Concurrimos por tanto con Highfill cuando escribe:

La fe en la interconectada unidad de un mundo atomizado y que admite la desenfrenada intercambiabilidad de sus componentes muy bien puede seguir el ejemplo de una economía basada en la simple fe en la moneda, una economía caracterizada por una circulación de mercancías sin fin. Interpreta [Ramón] literalmente los principios de equivalencia y de commensurabilidad que gobiernan el mundo simbólico —tanto económica como lingüísticamente— (2008: 22).

Ramón descubre por su cuenta tanto las implicaciones estéticas como las posibilidades para la práctica artística de una vorágine de consumo que, como muestra José-Miguel Marinas, el sociólogo Georg Simmel había identificado desde inicios del siglo XX como propia de la moda. Esta, según el mismo Simmel, «por su juego entre la tendencia a una expansión total y el aniquilamiento de su propio sentido que esta expansión acarrea, adquiere el atractivo peculiar de los límites y los extremos, el atractivo de un comienzo y un fin simultáneos, de la novedad y, al mismo tiempo, de la caducidad» (Marinas, 2002: 130). De ahí proceden tanto un agudo sentido de la historicidad del presente —subrayado por cómo los objetos de «antes de ayer», recién desecharados, podríamos decir, conviven con otros más antiguos, amenazando con engullir el presente y devolverlo ya como pasado, terminado— como, por otro lado, paradójicamente, la gozosa capacidad liberadora de mezclar tiempos que elimine el yugo de sujetarse a la historia. Pero este «ser y no ser» (Marinas, 2002:

131) a un tiempo de las cosas en el vértigo de la moda tiene, además de su lectura celebratoria, una más «honda» o angustiante, existencialista.

Ya sea por conocimiento directo de Karl Marx (algunos de cuyos textos sí citaba en su adolescencia), ya sea por sus propias dotes de observador, cuando Ramón, en *Tapices*, escribía «somos nuestras cosas, como las cosas son sus cosas» (Gómez de la Serna, 1996: 915) se acerca a ese famoso fragmento de *El capital* en el que el filósofo alemán establece la existencia de «a definite social relation between men, that assumes, in their eyes, the fantastic form of a relation between things» (Marx, 1976: 165)⁹. Si Ramón parece abrazar lo que Marx llama el fetichismo de la mercancía, y la reificación de la vida humana, también acepta que la caducidad de nuestra naturaleza, incluso la consistencia de esa naturaleza, corresponde, como cualquier otra mercancía, al imperio de la moda¹⁰.

La extensión de esta lógica reificadora conduce a esos inquietantes momentos de la obra ramoniana, por cierto, en el que aparecen con insistencia, como en la propia vida del autor, los seres-objeto, los «entes plásticos», como los llama Ana Ávila (2001), medio vivos y medio muertos (como el «ser y no ser» de las cosas), verbigracia, su famosa muñeca de cera; la «mujer de cera», escribe Ramón. Seres así aparecen también en las «novelas de la nebulosa», como en el conocido capítulo «Huida hacia el pueblo de las muñecas de cera», de *El incongruente*. Incluso la Rebeca de la novela homónima es hasta cierto punto un ser de este tipo, pues se lo concibe como el producto del «precipitado» de objetos encontrados que Luis amontona en el misterioso armario de su apartamento.

Pero si volvemos al escenario de *El Rastro*, de nuevo la existencia humana entre las cosas, sometida a la categoría de mercancía, o su dimensión suspendida entre vida y muerte, entre pasado y presente, ese estado de latencia y de indefinición, de «ser y no ser», de ser uno mismo cosa, proporciona la posibilidad de una superación de lo humano para hallar un consuelo filosófico, místico¹¹. No por casualidad tal

⁹ Soldevila-Durante ha señalado el conocimiento por parte del adolescente Ramón de ciertos textos de Marx, entre ellos *El manifiesto comunista*. A propósito de la evolución política del joven escritor apunta: «Desde 1910 Ramón abandona sus ideales revolucionarios (incluido su conocimiento de diversos textos de Marx) y se acerca a un programa de abstención y aislamiento evasivo» (Soldevila-Durante, 1988a: 27). Desde nuestro punto de vista, esto no conlleva que olvide Ramón lo aprendido en Marx, de modo que lo utiliza a su manera, con intenciones ajenas a cualquier planteamiento revolucionario, pero conservando las posibilidades estéticas que estamos describiendo.

¹⁰ Como las modas, las personas, convertidas en imágenes, aparecen y desaparecen, literalmente y figuradamente también, con la misma velocidad, según leemos en Pombo: «Por esos espejos vastísimos de los cafés, con diez horizontes visibles, se ve a la humanidad que pasa un momento frente a ellos, como una humanidad efímera que no nos acabamos de imaginar bien. Pasan y se mueren. Indudablemente es algo así. La señora, el obrero, la jovencita, fallecen al pasar. Y después de todo, la verdad es que es así. Después de todo, esa es la verdad» (Gómez de la Serna, 1999a: 35).

¹¹ Así lo entiende Michael Ugarte: «The excess and waste are precisely what gives the flea market something of a mystical quality. The Rastro, or “the things of the Rastro”, evoke a variety of thoughts and sensations: the return to origins, the smell of decay, death, rebirth, isolation, connection, vastness» (Ugarte, 1996: 109-110).



logro se halla al final de este extraño mercado, como conclusión al viaje «espiritual» que es también el paseo por el Rastro:

Aquí se siente la ausencia verdadera, la ausencia completa de la ciudad; nos quedamos como sin padre ni madre —como si no los hubiéramos tenido nunca—, sin honor, sin historia, sin propiedad, sin destino [...], dentro de un vasto ensimismamiento, vasto porque no es hermético, ya que durante él carecemos de límite que separe nuestro interior de nuestro exterior (Gómez de la Serna, 1998a: 247).

En el ciclo de la «nebulosa» tal espacio, con la misma experiencia de alienación y ensimismamiento, aparece repetidamente también. En *El hombre perdido* adquiere su más profunda significación, por lo que volveremos a él más adelante, pero debemos recordar aquí a este respecto los finales de las novelas nebulosas. Por un lado en *El incongruente*, mucho más que en *;Rebeca!*, el final de la incongruencia y el absurdo, y con él, el de la aventura espiritual o existencial del protagonista, acaban con su reintegración al orden social, en la primera de estas dos novelas a través, además, de un matrimonio más o menos tradicional, más o menos visto con ironía. En cualquier caso, como le sucede al «flâneur» de *El Rastro*, la vuelta a la sociedad desde los márgenes no se vive de forma traumática: como se sabe, Gustavo el Incongruente encuentra en el cine la película de su destino, y en la compañera de butaca y futura esposa el reflejo perfecto de la actriz de la película, como lo es él mismo del galán enamorado de la actriz protagonista. Si con la boda acaba «la incongruencia del Incongruente» (Gómez de la Serna, 1997b: 762), presentimos que Gustavo seguirá siendo un reflejo de una imagen, como si Ramón indicara así la fragilidad, la alienación, la inconsistencia y la banalización del yo recorrido por convencionalismos, mediatizado por los discursos que distribuyen y promueven las formas de entretenimiento en la sociedad consumista y proto-espectacular. En cierto modo, Gustavo el ex-Incongruente muere para el arte, hecho «imagen-cosa» que no ha de circular una vez inmovilizado el protagonista en el matrimonio convencional, en el estado civil y social definitivo. En la novela de 1937 y en *El hombre perdido* la intuición es la base para la búsqueda de una certeza. A diferencia de Gustavo, movido por el azar, Luis y el «hombre perdido» se lanzan de cabeza a ese azar con un objetivo «preciso» (en la medida de lo que cabe dentro del mundo estético ramoniano): el primero a la búsqueda con todas sus energías de la Rebeca ideal y el segundo tras la respuesta al enigma de la vida. Pero también es cierto que la búsqueda de Rebeca sitúa a Luis muy cerca de los anhelos del «hombre perdido». De hecho, tras el encuentro de Luis con Rebeca este accede a un nivel superior de existencia en una especie de rito de resurrección:

- El amor es como haber muerto y vivir... Sentirse resucitado de toda la vida que pasó.
- Morir de nuevo sin haber muerto nunca (Gómez de la Serna, 2000: 766).

Sin embargo, no deja de resultar curiosa esa insistencia en la muerte y el asesinato en conexión con la experiencia suprema del amor: «Al escoger mujer hay que acertar con que sea la verduga» (Gómez de la Serna, 2000: 767). Nos parece

que aquí, a la luz del final de *El incongruente*, la función salvífica de la mujer es precisamente librarse del asedio de la incongruencia:

Esparcía la paz a su alrededor y ya no le importaba que las tijeras quedasen abiertas ni el no saber qué farmacias eran las de turno en la noche.

Refluían a él las imágenes y los recuerdos antiguos como depositándose en la playa final. (Gómez de la Serna, 2000: 767).

Además del recuerdo de la playa metafórica del Rastro donde van a parar los restos del naufragio del mundo de las mercancías, encontramos aquí, y en general en las «novelas de la nebulosa», en mayor grado que en los libros ultravertebrados, misceláneos, un deseo de reintegración al caos primigenio, un rechazo, mucho más manifiesto aún en *El hombre perdido*, a la perpetuación de la circulación. Como sucede en *¡Rebeca!*, lo que se ansía es poder dejar de «precipitar» cosas en el armario, buscar, de entre las múltiples combinaciones de la realidad, la definitiva, y poder descansar de la búsqueda. Pero esto supone abandonar la vida entendida como el proceso interminable de combinaciones disparatadas. De ahí acaso esa nota final: la mujer como asesina buscada, la que acaba con la forma incongruente de vida. En *El hombre perdido*, donde el protagonista es «detective de sí mismo» (Serrano Asenjo, 225), como veremos, la muerte se busca de la misma manera, pero más como un dejarse morir. Pero si en *¡Rebeca!* y *El incongruente* los personajes hacen de su existencia una práctica artística (que una vez abandonada hace desparecer al personaje), en *El novelista*, sin embargo, la práctica artística (ramoniana, por supuesto) es el eje central de la existencia del protagonista.

En *El novelista* el final de Andrés Castilla y el del libro coinciden en esa renuncia a la incongruencia, a la creación, en una especie de abandono igualmente placentero, cercano también a la idea de una forma de muerte. Andrés Castilla «ha dejado en circulación novelas para la farmacopea del tedio interminable, mucho mayor y más ancho que el tiempo» (Gómez de la Serna, 1997a: 496). Como Ramón, del que es fiel *alter ego*, este novelista ficticio ha intentado y hecho circular todos los precipitados de los que ha sido capaz:

Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar. Todas las combinaciones del mundo son necesarias para que este acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que está bien que existan todas las novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables (Gómez de la Serna, 1997a: 496).

Sin embargo, llegado al final de su vida, ya organizadas sus *Obras completas*, renuncia a continuar su labor, por mucho que la interminable recombinación de la realidad le asedie:

Y Andrés Castilla, que pensaba inundar las habitaciones del hotel con las cuartillas de numerosas novelas futuras, se desleía en la luz y no se atrevía a aprovechar nada de aquello como elemento novelesco.

Había encontrado la luz final, el clima constante y el colirio divino para los ojos cansados (Gómez de la Serna, 1997a: 495).

El clima constante, el retiro del novelista, se asemeja a esa nada del final del Rastro, a esa calma. Una calma cercana a la muerte, decíamos, pero también, si seguimos a Noël Valis, una distracción contra la muerte a través de la apertura de un paréntesis que funcionaría así como continuación de la labor de distracción contra lo fatal a la que se ha entregado el novelista Castilla¹². En esto *El hombre perdido* opera de igual forma, pero desde un mayor pesimismo, puesto que el «Anexo» final nos devuelve a lo ineluctable de la muerte, a la que, por otro lado, acaso se haya entregado voluntariamente el protagonista.

Pero solo hemos analizado hasta aquí el primero de los movimientos de la actividad estética del des/hacer, el de la descomposición de la realidad. En *El Rastro* era el punto de partida, el que permitía, como le sucede al protagonista de *El novelista*, contemplar ante sí «todas las posibilidades del mundo». El segundo movimiento es el de la realización de esas posibilidades, el de su escritura. A ello se dedica el narrador de *El Rastro*, a ello se ha dedicado el novelista Andrés Castilla, y también Luis, el protagonista de *¡Rebeca!* Sucede entonces que cuando la labor se ha cumplido o cuando el desenlace supone, como parece en *El incongruente y ¡Rebeca!*, la reintegración a la «normalidad» lo que queda es el cese de la creación artística ¿Pero en qué consiste este trabajo de poner en práctica la potencialidad de las combinaciones de la realidad? Debemos detenernos a analizar este segundo movimiento del des/hacer para entender, en la última parte de nuestro estudio, cómo *El hombre perdido* concluye la estética de Ramón, o cómo de haber pasado del deshacer al hacer, prefiere el protagonista deshacerse.

Como indicábamos arriba, el papel de Ramón en *El Rastro* es el de un «flâneur» o un turista, preferiríamos nosotros, cuya actividad de mirador es en realidad, la de un consumidor de cosas, guiado por su pasión escópica. Esas cosas se le aparecen en calidad de mercancías, es decir, a partir de su valor de cambio.

La existencia material del valor de cambio es el dinero. Karl Marx afirma: «In the form of *money* all properties of the commodity as exchange value appear as an object distinct from it, as a form of social existence separated from the natural existence of the commodity» (1973: 145). Separado el valor de cambio, convertido en algo abstracto, sin embargo presente en la mercancía, es posible manipular ese valor de cambio, trabajar sobre él como el terreno de juego para el juego metafórico.

No se trata, conviene aclarar, de que Ramón se fije en el dinero que tal o cual mercancía valga, sino en esa fascinante abstracción que es el valor (de cambio) que,

¹² En este sentido Noël M. Valis escribe: «No cabe duda que en su capacidad de vanguardista Ramón propone un *divertimento* intranscendente para matar el tiempo antes de que se nos mate a nosotros. Al mismo tiempo queda claro, creo yo, que la escritura en sí opera como una distracción contra la muerte, un apártense de mí este cáliz, Señor. Los deseos irreprimibles de escribir la novela de la novela le llevan al escritor a acercarse peligrosamente al borde de la nada, la nebulosa que se lo traga todo» (Valis, 1989: 426).

en el juego de la moda, de lo novedoso, puede concederse caprichosamente a ciertos objetos y no a otros, nunca en función de lo que «sean» sino a partir de las misteriosas reglas del mercado. En realidad, necesitamos tener en cuenta otro elemento más para entender cómo Ramón trabaja con las posibilidades del valor de cambio. Marx nos lo ofrece en un famosísimo pasaje de *El capital*, en el que recorre precisamente, casi en paralelo a las operaciones mentales de Ramón, el mismo camino del objeto (en este caso una mesa) a la imagen delirante:

The form of wood, for instance, is altered, by making a table out of it. Yet, for all that, the table continues to be that common, every-day thing, wood. But, as soon as it steps forth as a commodity, it is changed into something transcendent. It not only stands with its feet on the ground, but, in relation to all other commodities, it stands on its head, and evolves out of its wooden brain grotesque ideas, far more wonderful than «table-turning» ever was (Marx, 1976: 163-164).

En efecto, el fragmento corresponde al capítulo I de *El capital*, a su sección dedicada al estudio del fetichismo de la mercancía. En todo caso, Marx entiende de forma negativa esta imagen, como una veladura en la mente del consumidor de las relaciones de producción entre las mercancías y de estas con los hombres, de modo que alienadas estas de ellos, las relaciones sociales y económicas se reifican, o adquieren «vida propia». Ramón, sin embargo, abraza esa fantasmagoría. Dicho de otra manera, una vez olvidadas las relaciones sociales y obliterada la economía política sobre la que llama la atención Marx, se puede entonces elucubrar y fantasear sobre la independencia de la mercancía de toda atadura social¹³. Puede entonces especularse sobre su falta de origen (en relación con la fuerza de trabajo abstracta invertida) y se puede jugar con la libre flotación de valor de cambio al que se ofrece la mercancía. Al mismo tiempo, entonces, Ramón sustituye las relaciones laborales de la mercancía que observa por otro tipo de relación: el trabajo de producción del poeta, del creador, de Ramón. En este trabajo el creador aprovecha el exceso de sentido de la mercancía, su fantasmagórico flotar independiente del objeto en sí: cuando el precio de la mercancía puede ser completamente independiente de su valor de cambio entendido como cantidad de trabajo necesario para producir la mercancía, entonces la mercancía puede ser cualquier cosa, compararse con cualquier valor de cambio de cualquier mercancía; puede, en consecuencia, cristalizar en cualquier metáfora. De este modo, Ramón va más allá de Marx en la misma dirección, curiosamente, de la exploración del capitalismo llevada a cabo por Jean Baudrillard a partir de su análisis de la sociedad de consumo. Compárense los procesos estéticos ramonianos sobre el fetichismo de la mercancía con el análisis de las consecuencias del fetichismo de la mercancía según Baudrillard:

¹³ A diferencia, pues, de lo que afirma Antonio del Rey Briones, si Ramón aprecia la cosas por sus «valores evocativos y poéticos», no es porque ignore su «condición de mercancías sujetas a leyes económicas» (1992: 81), sino porque es de esas condiciones de donde brotan esos valores estéticos que el artista aprovecha y explota hasta sus últimas consecuencias.

Thus the fetishization of the commodity is the fetishization of a product emptied of its concrete substance of labour and subjected to another type of labour, a labour of signification, that is, of coded abstraction (the production of differences and of sign values). It is an active, collective process of production and reproduction of a code, a system, invested with all the diverted, unbound desire separated out of the process of real labour and transferred onto precisely that which denies the process of real labour. Thus fetishism is actually attached to the sign object, the object eviscerated from its substance and history, and reduced to the state of marking a difference, epitomizing a whole system of differences (1981: 93).

En otras palabras, Ramón descubre y aplica en el campo de la estética y la creación literaria una visión semántica de las características de la circulación y el intercambio de las mercancías que el pensador francés empieza a desarrollar varias décadas más tarde. El filósofo establece una homología entre la lógica de la significación (significante/significado) y la lógica de la economía política (valor de uso/valor de cambio), en la que la primacía, en paralelo a Ramón, se concede al juego de los significantes, separado de las ataduras metafísicas con la «realidad».

Precisamente aquí sucede el cambio esencial en la modulación de la estética ramoniana, si entendemos, como lo hace Alan Hoyle, que la novela de vanguardia y la de Ramón, en especial durante los años veinte y primeros treinta, «even when it poses as a game is meaningful not as a key to a transcendent universe but because it shocks us out of force of habit» (Hoyle, 2000: 67). En efecto, si el puro juego de los significantes, sin ataduras, se manifiesta en los libros ultravertebrados y en la incongruencia que rodea a Gustavo en *El incongruente*, en *;Rebeca!* y en *El hombre perdido* el juego adquiere precisamente una carga existencialista y, sobre todo en la última novela, metafísica. En ambas, de la circulación de los objetos se espera no la continua re-cristalización de la realidad deshecha sino la alquímica creación de un objeto último que permita el acceso a la otra realidad, al otro lado de la realidad, a un grado superior, en definitiva de existencia. En este sentido, mucho más que en *El incongruente* o en *El novelista*, en las dos últimas «novelas de la nebulosa» el protagonista es esencialmente un buscador. Así lo define a Luis el narrador al inicio de *;Rebeca!*: «Él buscaba la última cosa que es la que nadie sabe cuál es, lo que los poetas buscan como ciegos, palpándolo todo, llevando demasiados pocos números en la probabilidad» (Gómez de la Serna, 2000: 531). En este sentido, por cierto, las «novelas de la nebulosa» (y aun otras obras de Ramón) influirán en Julio Cortázar aunque este lo reconociera, tarde, en un hermoso texto: «Los pescadores de esponjas» (Cortázar, 2010: vii-xii). Para esta búsqueda, como ya adelantamos, Luis cuenta con un laboratorio estético al modo de *El Rastro*, su armario, al que lanza los objetos encontrados en sus andanzas:

Entre sus pocos muebles, entre diván y librería, tenía un armario con tipo de puerta, opaco, pintado de negro, donde guardaba recuerdos inconexos, lo que traía de los días de busca y captura y todo lo mezclaba sin arreglo. [...]

Todo final de aventura caía en el armario sin fondo y esperaba que un día todo aquello se reconstruyese y saliese la aparición.

Una tarde traía la mejor mirada de una mujer, la media que ya no puede enviarse a que la arreglen los puntos, el fuelle adquirido para tener un aparato de brujería, el gato disecado que encontró en la feria de objetos deshauciados... (Gómez de la Serna, 2000: 533).

Como se ve, recuerdos y realidades se funden en tanto que realidades consumibles, pero no son sino mercancías que se igualan en su heterogeneidad por el intercambio y el consumo y que convergerán en el objeto supremo, la mujer: «Por eso buscaba a Rebeca por todos lados y sabía que aquella mujer o pátera o tazón estaba en la vida» (534). Así se entiende el famoso diálogo de Luis con una tetera a la que cree una buena candidata para ser Rebeca¹⁴. Así se entiende también que la verdadera Rebeca no tenga que llevar necesariamente ese nombre: las mujeres también son intercambiables. Pero en tanto que objeto supremo, para volver por otro camino a un punto anterior, es también la mujer la que termina con la búsqueda, con la perpetua mutación de todo en todo que es la circulación: «La mujer es la prohibición y el límite; por eso contiene, por eso no se está perdido con ella, y no se está como estaba él de oscilante hasta llegar a ser capaz de comprar una botella llena del mal blanco» (601)¹⁵. En definitiva, las dos vías del des/hacer confluyen en una única salida: la desaparición, el silencio, el límite.

En *El hombre perdido* los objetos son de nuevo la puerta a ese grado mayor de realidad: «¡A lo mejor esa jaula vacía de un loro que tiene la mujer del traje rojo me daría el contacto con la realidad que busco para no morir en vano!» (Gómez de la Serna, 2003: 145). El protagonista sin nombre de esta novela también vive numerosas aventuras eróticas, pero no es en la mujer, a diferencia de lo que le sucede al Luis de *¡Rebeca!*, donde va a encontrar la solución a su búsqueda. Más que en ninguna otra de las «novelas de la nebulosa» es la puesta en circulación y su fin lo que estructura la obra. De hecho, el consumo, el intercambio, es una de las pocas certidumbres salvadoras para el «hombre perdido»:

Entonces se me ocurrió lo salvador. Hacía tiempo quería comprar un sillón de mimbre y esta iba a ser la ocasión de hacerlo.

Yo tenía una dirección potable y comencé a andar hacia la tienda refrescante cuyos escaparates de muebles espectrales siempre me encantaba mirar.

¹⁴ En *El hombre perdido* sostiene un diálogo similar con una berenjena (Gómez de la Serna, 2003: 152-153).

¹⁵ En más de una ocasión se ha señalado la influencia del surrealismo en *¡Rebeca!* Así, sobre las cosas y el azar objetivo escribe María José Flores Requejo: «Y el “azar objetivo”, que recordamos fue definido por Breton como “la proyección de nuestro deseo en un objeto, un símbolo o un acto revelador”, se manifestará precisamente mediante indicios y objetos a los que los surrealistas atribuyen un valor mágico, como elementos de intercesión entre dos seres, o en los que se cifra y aquilata la intensidad del deseo» (Flores Requejo, 1988: 80).

Desde ese momento caminé más de prisa y encontré que el mundo tenía por lo menos un sentido comercial, de toma y daca, a veces por cosas necesarias y prácticas, otras veces por cosas innecesarias y caprichosas (Gómez de la Serna, 2003: 100)¹⁶.

El sillón adquiere por momentos el carácter mágico del objeto definitivo, en este caso un sillón que por medio de las transformaciones ramonianas le devuelve sin embargo al origen, a esa «nebulosa» de la niñez que recordaba Ioana Zlatescu, y al fin de la circulación:

[Elegí mi sillón]. Lo pagué, y para apartarlo del corralo lo levantó con las patas para adelante el empleado de mandil blanco y me pareció que el toro de mimbre de mi infancia volvía a avanzar hacia mí.

Aquello había arreglado la situación insostenible de mi frenético andar y ahora me podía meter en casa a esperar de rodillas la llegada del sillón del reposo y de la penitencia, el andador mimbresco de la infancia que creció con el tiempo y volvía a ser mi mueble favorito (Gómez de la Serna, 2003: 101).

Como la silla de Karl Marx, el sillón se transforma en la venta en un valor de cambio mágicamente establecido por el trabajo poético del «hombre perdido», pero a diferencia del juego intrascendente del «flâneur» en *El Rastro*, es recibido como objeto sagrado, donde reponerse de la búsqueda existencial, y donde hacerse perdonar. Además, como si de otra indicación del final del trayecto estético de Ramón se tratara, vemos aquí una vuelta sobre sí mismo, sobre el pasado, colateral tanto al proyecto autobiográfico de *Automoribundia*, continuado en *Cartas a las golondrinas* (1949), *Cartas a mí mismo* (1956) y *Nuevas páginas de mi vida* (1957), como al gran contenido autobiográfico de *¡Rebeca!*, o el propio *El hombre perdido*.

Curiosamente, al motivo de la circulación se une el de la expiación de un crimen cuya víctima y culpable se desconocen, pero que de un modo u otro implican al protagonista. La obra se abre y se cierra con esa sospecha: circulación y culpa van juntas a través de una doble imagen, la del ferrocarril y la del «detective de sí mismo». Para entender, por tanto, *El hombre perdido* como la circulación y el final de la misma es necesario desentrañar esta asociación.

Al inicio de la novela leemos: «Seguía buscando mi crimen, lo único que me amenizaba el recuerdo de haber vivido ya treinta y cinco años como un hombre perdido. Solo sabiendo el crimen que cometí me encontraría a mí mismo» (Gómez de la Serna, 2003: 72). ¿Acaso, como recuerda González-Gerth (1986: 117), es una referencia al calderoniano «el mayor delito del hombre es haber nacido»?¹⁷ Casi podría rizarse el rizo aquí y pensar que el nacimiento al que alude Ramón es el suyo

¹⁶ Esa confianza aparece formulada de forma explícita en pasajes de *El hombre perdido* como este: «Yo he pensado siempre que el comercio es una solución boticaria de la vida y muchas veces el comprar una cosa es sanarse en un momento determinado» (Gómez de la Serna, 2003: 262).

¹⁷ En apoyo de esta explicación cabría recordar uno de los «caprichos», «Estamos asesinados», de 1920, donde el asesinato se ve como consustancial a la mortalidad del ser humano: «Tenemos toda la sangre dentro, toda la sangre como en un crimen. [...] Justo que la contengamos porque sintamos

a la literatura profesional a partir de 1914 con *El Rastro*, treinta y cinco años antes de publicar *El hombre perdido*. Para Juan M. Pereira,

El hombre perdido es un resumen de la historia de la humanidad en clave mitológica y existencial. En el inicio se produce un crimen ignoto: el del nacimiento a la vida, el del poder adquirido a través del fuego prometeico, y un hombre perdido, el artista, que es el mismo narrador y único que conoce la posibilidad de un camino de regreso al paraíso, debe ponerse a la pesquisa de la clave que le lleve a él (Pereira, 2006: 282)

Más allá de la concepción de esta novela como resumen en clave mitológica de la historia de la humanidad, nos interesa explorar la línea que conecta el proceso de introspección con el de una búsqueda existencial que irremediablemente, por lo visto, pasa por la paradójica destrucción de la vida. Es ciertamente conocido el interés de Ramón por el crimen. De hecho, el asesinato, como sucede en la novela *El chalet de las rosas* (1922), es una forma de consumo. Ese remedio de Landrú que es el asesino protagonista ha hecho de las mujeres que luego elimina la fuente de su sustento material. La ambigüedad de Ramón en esta novela frente al asesinato parece permearse de la fascinación del narrador ante la mujer secuestrada (desde la infancia) por el perverso Krozstia. Aislada de su familia, de su pasado, de sí misma, a la disposición de su poseedor, auténtica muerta en vida, es la representación última de la mujer objeto, y también la imagen simétrica del objeto-mujer que es la mujer de cera¹⁸.

Consumo, muerte, asesinato, incluso, y ese crimen que es «el haber nacido» se conectan si, después de tomar en cuenta el autobiografismo de esta novela, entendemos que el crimen es el de estar escribiéndose. A ese sentido apunta también, con su resonancia barroca y quevedesca, el título de su autobiografía, publicada en esos mismos años: *Automoribundia*. Escribir es escribirse siempre en Ramón, y ese dejarse morir al final de *El hombre perdido* es una forma de ponerse fin a sí mismo. No se deja claro si lo que acaba con la vida del protagonista de la novela es un accidente o su asesinato a manos de alguno de los vagabundos que viven también en ese descampado de las entrevías de la estación central. En cualquier caso, el «Anexo», leído en este punto, con el recuerdo de las palabras que le mereciera a Ioana Zlatescu, adquiere un sentido más dramático, hasta constituir un acta de defunción firmada

lo asesinados que estamos por dentro y cómo ya figuran varios litros de sangre en nuestro asesinato» (Gómez de la Serna, 1920: 14).

¹⁸ Nótese también, por cierto, cómo la idea de consumo y posesión enseguida se sexualiza en Ramón a partir de la destrucción del otro (femenino) por parte de un consumidor esencialmente masculino. Así sucede, por cierto, en la introducción a *El Rastro*, cuando Ramón explica qué significa entender una ciudad (es decir, consumirla) a partir de su encuentro con su «Rastro»: «Y en Ginebra el encuentro de aquel escaparate de cristal brillante [...] supuso —como en todo lugar el encuentro de su Rastro— la posesión de la ciudad, hallando de momento, como en el sexo de una de sus prostitutas, la saciedad y el agotamiento del interés engañoso que suscitó de lejos en nosotros el misterio de la ciudad y sus cosas y sus mujeres y sus hombres» (Gómez de la Serna, 1998a: 74).

por el propio autor. Si se nos deja seguir aquí con la identificación tácita de autor, narrador y protagonista, la propia mano ramoniana se deja notar en esa aparentemente aséptica nota de sucesos, ese recorte de periódico, que acaba con tan evocadoras e inconfundibles palabras: «Donde se forman las expediciones definitivas» (Gómez de la Serna, 2003: 282).

Irónicamente, el crimen intuido desde el principio de la novela se materializa en su conclusión, cerrando el ciclo de la circulación. Tal cierre queda de manifiesto con el eco de la primera frase del libro: a esos «papeles azules corrían detrás de papeles rosas» (63), les responden mariposas rojas comparadas a papeles rotos:

Paseaba dejando morir la tarde junto a los yuyales de la ferrovía.

Como final de verano se movía y revoloteaba hacia el norte una plaga de mariposas coloradas, con algo de oscuras hojas secas que preambulizaban la caída de las hojas muertas, siendo su *ballet* póstumo.

Como estaba en liquidación de pensamientos y proyectos, parecían también aquellas mariposas rojo oscuras como el escape y barreduría de los papeles rotos en menudos trozos que no podían remontar la altura, empujados por un viento rasero de la tierra (277).

Si se recuerda cómo Ramón escribía con tinta roja y cómo gustaba de decir que cargaba sus plumas con su propia sangre¹⁹, estas fúnebres palabras finales de despedida podrían confirmar esa «liquidación» como la de su propio proyecto artístico. Y a pesar de su renovada o reencontrada fe católica, manifestada en esos años y en los siguientes, nos parece que asume en esta «liquidación» una renuncia de hondas significaciones existenciales, acaso no abiertamente exhibida en público.

Como indicábamos arriba, junto a la imagen del «detective de sí mismo», la imagen del ferrocarril estructura, abre y cierra también *El hombre perdido*²⁰. Y del mismo modo que el crimen acaba por ser la asunción de un dejarse morir, o de un asumir el propio final, el ferrocarril encarna tanto las posibilidades interminables de la circulación como la necesidad de acabar con ella, o descansar de ella.

La imagen del ferrocarril es recurrente, aparece de forma relevante por primera vez en el capítulo iv. El capítulo se inicia con una discusión sobre la futilidad de la velocidad de la vida moderna, en la que intuimos un rechazo a los múltiples y efímeros estímulos para la distracción del ser humano que ocultan la respuesta al

¹⁹ En *Automoribundia* (aprovechando un texto anterior aparecido en *Mi autobiografía*, de 1924) escribe acerca de sus plumas estilográficas de este modo: «El escritor es realmente un ser con siete [...] plumas estilográficas metidas en el bolsillo que tenemos a mano izquierda en la americana, pero realmente clavadas en el corazón, martirio que resulta aún más verdadero cuando, como yo, se escribe en tinta roja. [...] Yo las quiero y me siento muy unido a su suerte, pues por ellas me desangro» (Gómez de la Serna, 1998b: 368-369).

²⁰ De su relevancia da fe la existencia del relato «En los yuyales ferroviarios» (1946), el verdadero origen de *El hombre perdido*, como ha indicado Martín Greco (Greco, 2010: 169).

enigma de la existencia²¹. El ferrocarril, en este sentido, es una variante de lo anterior. El narrador-protagonista, desdoblado en un diálogo consigo mismo, tan característico de las «novelas de la nebulosa», rechaza el falso movimiento, la circulación:

—Sólo vivo en estos últimos tiempos el drama de los ferrocarriles... Me he dedicado a vivir en los tres kilómetros que ocupa el arsenal de coches viejos y los talleres ferrocarrileros... Nada más interesante ni más circulatorio... A mí que me picaban las piernas por falta de circulación, ahora círculo que es una gloria...

—¿Y qué ha descubierto?

—Que un ochenta por ciento de los trenes no saben adónde van y solo representan con su marcha veloz la inquietud de la vida, la necesidad de dispararse que tiene el material ferroviario... Ese falso movimiento se sostiene por ganar tiempo y va a atropellar la existencia de los perezosos (Gómez de la Serna, 2003: 79).

Precisamente ese arsenal y taller donde vive su doble es un adelanto de la morada final del protagonista. En el capítulo XVIII compara el acto de marcharse el tren al acto de la muerte: un antecedente del apéndice final en el que se habla de los trenes que forman las «expediciones definitivas». Cuando en la conclusión de la novela aparezca de nuevo ese espacio del ferrocarril lo hará como el lugar en el que librarse de la búsqueda existencial que lo ha impulsado hasta ese momento a lo largo de todo el libro: «Mi insistente deseo de evasión no había encontrado oportunidad ni recodo pero ya estaba cansado de esa vida de creer ir a lograr lo que nunca se hacía efectivo» (277). De hecho, parece reconocer explícitamente la inutilidad de esa profesión de la vida del azar y el absurdo que ha sustentado la «novela de la nebulosa»: «Fuera de los escapes absurdos de la vida, que no pudieron ser duraderos, porque nunca pude establecerme en ellos, solo conocía un sitio estable, como fuera de la existencia en común, y, sin embargo, al lado de ellas: las trochas muertas del ferrocarril» (277). Se revela aquí de forma punzante el deseo perseguido y eternamente insatisfecho, propio de la circulación, y aun del consumismo capitalista, que hasta *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* había permanecido como intuición, pero no como impedimento de la vida. La única forma de librarse de esa frustración, ya se ve, es saltar al «lado de allá», por usar una expresión cortazariana, pero no es un lugar de este mundo. Acaso solo los que suelen vivir «fuera de este mundo» tengan acceso a ese espacio. Es el caso del vagabundo Gonzalo Herreros. Para Gerth y otros, el vagabundo es un desdoblamiento del «hombre perdido». Y es cierto que en *Automoribundia* dedica Ramón un elogio a los vagabundos, a los que llama «los grandes de la vida» (Gómez de la Serna, 1998b: 710-714), por su habilidad para vivir, precisamente, al «margen». En cualquier caso, la tentación nihilista, entrevista en *El Rastro*, vuelve significativamente en la conclusión de *El hombre perdido*; no en vano, esas trochas del ferrocarril

²¹ El Luna Park, o parque de atracciones, tan diferente al circo, adolece de los mismos defectos a los ojos del protagonista: «Atravesado de hierros y de caballitos del tiovivo, el Luna Park me empujaba a seguir viviendo y a no seguir buscando, ya que allí se encontraba vital como en ningún sitio todo el anonadismo humano» (Gómez de la Serna, 2003: 123).

se transforman en una acumulación, un naufragio de mercancías inútiles, de las cuales una de ellas puede ser el propio protagonista, entregado a su desaparición:

Nada de ir muy lejos y encontrarme con la misma vida [...].

Allí, entre esas mercancías abandonadas desde muy antiguo, con cardales espesos y falso cereal [...].

Allí, entre esas mercancías abandonadas desde hace mucho tiempo en grandes cajas, se corre el peligro de transmutarse en objeto, en cristal, en caucho, en cajón de clavos grandes, pero bien merece la pena la soltura y libertad que se goza (278). Había creído que en aquella revuelta de la vida, en aquel espacio marginal y herboso, estaba la liberación, y ya estaba allí dispuesto a dormir en la extrema libertad (281).

Ingresar en la nebulosa supone abandonar este mundo, adentrarse en lo inenarrable, hacerse cosa definitivamente, deshacerse como hombre para ingresar sin retorno posible en la «ausencia verdadera» atisbada en 1914 en *El Rastro*. Como en las otras novelas de la serie, la materia novelable es solo la búsqueda, la escritura del deseo por llegar al otro lado. La nota final parece decírnos que toda la novela es la respuesta a esa enigmática frase, de resonancias unamunianas, «Antes de no ser quiero saber lo que es no ser y así saber qué es haber sido» (87). Tal es la negativa conclusión: lo novelable es ese deseo alimentado por la ambición frustrada, cuando menos «en este mundo», de más ser. Solo queda entonces entregarse confiadamente a la muerte.

A modo de corroboración de todo esto, por cierto, podríamos aducir un curioso artículo, «La aureola libertada», aparecido en 1943 en la revista *Papeles de Buenos Aires*. En él imagina Ramón, precisamente, la «trans-muerte», o los primeros momentos de lo que cabe esperar después de morir. Ramón escribe:

La muerte no es ya un doble antropomórfico, sino una dilución en lo absoluto en que nos salvamos del último engaño.

Es otra cosa, un espectáculo diferente, algo mucho mejor que el mejor amigo, olvido y libertad y el desprecio supremo de no saber lo que sucede. ¡Qué pequeños los objetos y los libros!

Como prólogo de la variedad inacabable los libros estuvieron bien, fueron consuelo ciego y entretenimiento que nos entretuvo con fervor y que sirvió de merecimiento para que se nos concediese la amenidad ilimitada (Gómez de la Serna, 1943: 5).

Así pues, ese «otro lado» al que se entrega el «hombre perdido» es el de la liberación de toda búsqueda intelectual al darse todas las respuestas, la intelección máxima, sin necesidad de intelectualismo alguno. Pero, de acuerdo con este artículo de 1943, si se ha logrado el acceso a ese «lugar» ha sido porque, como el propio Ramón o el «hombre perdido», se lo ha buscado rectamente, tal como la pretendida voz de Dios confirmaría en estas palabras con regusto a autoabsolución consoladora: «Amaste mi creación, la copiaste, buscaste en tu Subconsciente mis medusas misteriosas, las asterias inquietantes. Puedes pasar» (1943: 5).

Como último aspecto, y aunque no sea este el lugar para una exploración exhaustiva, nos parece necesario indicar que la circulación (y el fin de la misma) no es una estructura, motivo o ideologema exclusivo de las «novelas de la nebulosa».

sa», aunque en estas adquiera más relevancia que en otras no adscritas al ciclo. En cualquier caso, su presencia nos parece evidente en una novela como *La Quinta de Palmyra*. Si seguimos la interpretación y análisis que de la misma hiciera Carolyn Richmond en su estudio «Una sinfonía portuguesa ramoniana. (Estudio crítico de *La Quinta de Palmyra*)», tenemos en Palmyra un personaje que desea abandonar su confinamiento para, en la circulación, satisfacer su deseo sexual mediante la consumición de los hombres que encuentra. Sin embargo, en ella pervive la contradicción fundamental que hemos visto ya en bastantes de los personajes analizados, incluido el «hombre perdido»: frente a la búsqueda existencial de la satisfacción de los propios deseos en la circulación late la renuncia a la misma, en una forma de anonadamiento que Richmond identifica con el espacio de una quietud fuera del tiempo de la Quinta. Tal contradicción se manifiesta en la imposibilidad de la convivencia en la Quinta con los hombres encontrados fuera, en el espacio de la circulación. Como el «hombre perdido», Palmyra resuelve la contradicción mediante la renuncia a la circulación y la entrega a la Quinta. Esto se lleva a cabo de una forma que recuerda el final de *El incongruente*, mediante un proceso de conversión de la propia Palmyra en imagen-cosa en tanto que Ramón se encarga de establecer una serie de reflejos desdobladores entre Palmyra y la Quinta, por un lado, y Palmyra y Lucinda, su última amante, por otro. En esta especie de fantasía narcisista, la protagonista compensa la imposibilidad de saciar su búsqueda, o la anestesia, a través del consumo de sí misma hecha imagen-cosa reflejada en Lucinda (lo que elimina el motor de la puesta en marcha de la circulación):

Sentía una suprema madurez en sus sillones rústicos y veía cómo las palmeras tenían un cimbrio solemne.

Era una pena tener que recurrir a la que era como espejo que reflejaba su misma mueca, pero había cierto consuelo en aquel desdoblamiento.

Un hombre no sabe estarse pacíficamente junto a una ventana. Ella con la amiga se sentaban en la carroza de la ventana y se pasaban la tarde viendo pasar el tiempo, y de vez en cuando a algún viajero de los caminos que lleva pan a alguna parte.

Ellas, con sus toquillas puestas, se encrespaban en aquella visión del tiempo, como si viesen pasar un tren lleno de viajeros, un tren interminable que convertía el mar en una película de perforación universal (Gómez de la Serna, 1982: 312).

La carroza «inmóvil» frente al tren de viajeros (y el vendedor de pan de los caminos) nos devuelve a un mundo de símbolos e imágenes coherente en Ramón en torno a los temas que exploramos, como coherente es esa película de perforación universal con esa visión en la «La aureola libertada», el artículo sobre la post-muerte, y su «cinematógrafo de toda la creación en sorprendente sección continua, en cines sin oscuridad y con espacio inmenso y cuyas películas se verán superpatinando» (Gómez de la Serna, 1943: 5). Por otra parte, si seguimos la interpretación de Allan Hoyle, la novela *El secreto del acueducto* (1923) nos proporcionaría un antecedente de ese buscador en la realidad de una oculta respuesta metafísica al enigma de la vida: «Beneath all reality there is a secret hidden dimension, which can only be uncovered by a special state of awareness, one that is activated particularly by the sense of

urgency and humility given to the living by thoughts of mortality» (Hoyle, 1988: 189). Estas concordancias no agotan la obra de Ramón, pero resultan un punto de análisis privilegiado más allá de las novelas aquí comentadas.

En conclusión, ante *El hombre perdido* nos encontramos que a diferencia de *El incongruente* o *El novelista*, acaso, la voluntad de hallar una para-realidad no se conforma con el continuo vislumbre de las posibilidades «otras» de la realidad, sino que busca una respuesta final, una sustanciación de una realidad «otra». Hasta cierto punto se trata de una refundación de la realidad sobre las firmes bases, paradójicamente, de la «nebulosa». En otras novelas bastaba con los atisbos, con vivir la incongruencia, con cruzar una y otra vez desde una realidad a la otra: la inestabilidad era suficiente en sí misma. Pero en *El hombre perdido* Ramón busca una consistencia o cruzar de forma definitiva al otro lado, y eso solo se consigue en el vacío, en el espacio vacío, en el que no existe el intercambio de la mercancía. La vida cotidiana está recorrida por los continuos movimientos de la circulación de mercancías e imágenes, pero ya no le satisface al «hombre perdido» permanecer en esa circulación incongruente. Si en 1914 ese era el momento de deshacer, acaso en *El hombre perdido* el protagonista y *alter ego* de Ramón busca de nuevo ese deshacer para permanecer en él, renunciando al momento del hacer circular que había caracterizado, por otro lado, toda la literatura de Ramón después de *El Rastro*. No en vano la nota final de *El hombre perdido*, el fin del ramonismo, contrasta con el final de después del final, con el *ex-libris* de *El Rastro* en su primera edición, donde se niega Ramón a cerrar el texto para insistir, rellenando páginas y páginas, en la circulación y la creación. Allí donde la palabra pugnaba por seguir, reina ahora el silencio. Como escribió Ioana Zlotescu, solo de esta forma paradójica se reintegrará «al mundo que lo había circundado (y que es también el mundo del lector), por el silencio» (Zlotescu, 1982a: 881).

Quizás la creación de greguerías o la vivencia de la greguería o el consumo de una realidad greguerizada ya no es suficiente: se necesita la greguería consolidada, si eso es factible; hecha realidad en sustitución de esta realidad, y esto no es posible en este mundo, o en el mundo de Ramón y sus *alter egos*, donde ambas realidades no pueden fusionarse de forma efectiva. Solo es posible este deseo en el abandono; de ahí el final: la parálisis, la muerte, el vivir en las «afuera más respirables del vivir», como escribió en «Novelismo» (1988a: 170), o donde se pueda gozar del éxtasis de las cosas.

Recibido: abril de 2015; aceptado: julio de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1995): *Estancias*. Valencia: Pre-Textos.
- APPADURAL, Arjun (1986): «The social life of things», en Arjun Appadurai (ed.), *Commodities in cultural perspective*. New York: Cambridge University Press, 9-35.
- ÁVILA, Ana (2001): «El ‘ente plástico’: Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (Universidad Autónoma de Madrid), XIII, 143-182.
- BAUDRILLARD, Jean (1981): *For a critique of the political economy of the sign*. New York: Telos Press.
- BUSH, Andrew (2005): «Thresholds of Visibility at the Borders of Madrid: Benjamin, Gómez de la Serna, Mesonero», en Susan Larson y Eva Woods (eds.), *Visualizing Spanish Modernity*. Oxford: Berg, 94-111.
- CORTÁZAR, Julio (2010): «Los pescadores de esponjas», en Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*. Madrid: Blackie Books.
- FLORES REQUEJO, María José (1988): «Ramón Gómez de la Serna y el amor surrealista», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, 73-84.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1910): «Mis siete palabras. (Pastoral)», *Prometeo*, 12: 65-80.
- (1920): «Caprichos», *España*, 287: 14.
- (1943): «La aureola libertada», *Papeles de Buenos Aires*, 2: 5.
- (1982): *La Quinta de Palmyra*. Carolyn Richmond (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- (1988a): «Novelismo», en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ana Martínez Collado (ed.), Madrid: Tecnos, 168-172.
- (1988b): «Las palabras y lo indecible», en *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Ana Martínez Collado (ed.), Madrid: Tecnos, 184-200.
- (1996): *Tapices*, en *Obras Completas I. «Prometeo» I. Escritos de juventud (1905-1913)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 769-939.
- (1997a): *El novelista*, en *Obras completas X. Novelismo II. Cinelandia y otras novelas (1923-1928)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 208-496.
- (1997b): *El Incongruente*, en *Obras completas IX. Novelismo I. El Doctor Inverosímil y otras novelas (1914-1923)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 601-762.
- (1998a): *El Rastro*, en *Obras Completas III. Ramonismo I*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 73-254 y 701-797.
- (1998b): *Automoribundia (1888-1949)*, en *Obras completas. XX. Escritos autobiográficos I*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- (1999a): *Pombo*. Madrid: Visor Libros.
- (1999b): «Mi autobiografía», en *La Sagrada Cripta de Pombo*. Madrid: Visor Libros.
- (1999c). *Libro nuevo*, en *Obras completas V. Ramonismo III. Libro nuevo. Disparates. Variaciones. El alba (1920-1923)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 46-438.



- (1999d): *El libro mudo*, en *Obras completas. v. Ramonismo III*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 361-363.
- (2000). *¡Rebeca!*, en *Obras completas XII. Novelismo IV. El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 530-767.
- (2003): *El hombre perdido*, en *Obras completas XIV. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 51-281.
- (2005), «Logaritmos de imágenes», en *Obras Completas XVI*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 1106-1125.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1986): *A Labyrinth of Imagery. Ramón Gómez de la Serna's Novelas de la nebulosa*. London: Tamesis.
- GRECO, Martín (2010): «Primera cronología de Ramón Gómez de la Serna en Argentina», en *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert Editor, 161-181.
- GUTIÉRREZ DE MIGUEL, V. (1929): «El Rastro madrileño a la hora de la siesta. Un paseo llevando como guía a Ramón Gómez de la Serna», *La Voz*, 2698: 3.
- HIGHFILL, Juli (2008): «Comercio metafórico: Las novísimas greguerías y su circunstancia», *Boletín Ramón*, 17: 15-30.
- HOYLE, Alan (1988): «Towards an Understanding of *El secreto del Acueducto*», en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 173-198.
- (2000): «Ramón Gómez de la Serna: Avant-Garde Novelist Par Excellence», en Francis Lough (ed.), *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Bern: Peter Lang Publishers, 61-77.
- JAMESON, Fredric (1983): *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MAINER, José-Carlos (1972): «Prólogo», en Ramón Gómez de la Serna, *El incongruente*. Barcelona: Picazo.
- (2000): «Nueve años de novelismo (1928-1937)», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XII. Novelismo IV. El caballero del hongo gris y otras novelas (1928-1937)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 11-49.
- MARINAS HERRERAS, José-Miguel (2002): *La fábula del bazar: orígenes de la cultura del consumo*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- MARX, Karl (1973): *Grundrisse. Foundations of the Critique of Political Economy (Rough Draft)*. London: Penguin Books.
- (1976): *Capital. A Critique of Political Economy. Volume I*. London: Penguin Books.
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS (1994): *Communist Manifesto*, en Karl Marx, *Selected Writings*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 157-186.
- NICOLÁS, César (1988): «Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia», *Ínsula*, 502, 11-13.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (2003): *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- ORTEGA Y GASSET, José (1993): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Alianza Editorial, 11-54.
- PEREIRA, Juan M. (2006): *El mito del artista ramoniano*. Madrid: Albert Editor.
- (2010): «*El hijo del millonario*, una novela social de Ramón Gómez de la Serna», en Juan Carlos Albert (ed.), *Estudios sobre Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Albert Editor, 183-193.
- REY BRIONES, Antonio del (1992): *La novela de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Editorial Verbum.
- RICHMOND, Carolyn (1982): «Una sinfonía portuguesa ramoniana. (Estudio crítico de *La Quinta de Palmyra*)», en Ramón Gómez de la Serna, *La Quinta de Palmyra*. Carolyn Richmond (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- (1988): «La debatida novelística de Gómez de la Serna: ‘las afueras más respirables del vivir’», *Revista de Occidente*, 80: 63-69.
- SERRANO ASENJO, José Enrique (1991): «Escritura para el túnel (acerca de *El hombre perdido*)», *España Contemporánea*, 4-1, 23-46.
- (1992): *Ramón y el arte de matar. (El crimen en las novelas de Ramón Gómez de la Serna)*. Granada: La General.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio (1988a): «Para la recuperación de una prehistoria embarazosa (una etapa marxista de Ramón Gómez de la Serna)», en Nigel Dennis (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Ottawa: Dovehouse Editions Canada, 23-43.
- (1988b): «El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procesos creadores en la prosa ramoniana)», *Revista de Occidente* 80: 31-62.
- TORRE, Guillermo de (1980): «Cincuenta años de vida literaria», en Juan Manuel Bonet (ed.), *Ramón en cuatro entregas*, 3. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 11-32.
- UGARTE, Michael (1996): *Madrid 1900. The Capital as Cradle of Literature and Culture*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- UMBRAL, Francisco (1988): *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VALIS, Noël M. (1989): «*El novelista*, por Ramón Gómez de la Sema, o la novela en busca de sí misma», en Sebastián Neumeister (ed.), *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Berlín: Vervuert Verlagsgesellschaft, 419-428.
- ZLOTESCU, Ioana (1982a): «En busca de la narración del *Hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna», en Eugenio de Bustos Tovar (ed.), *Actas del IV Congreso de la asociación internacional de hispanistas*. II. Salamanca: Universidad de Salamanca, 875-881.
- (1982b): «*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna», en *L'Autobiographie en Espagne*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 149-164.
- (2003): «Prólogo. Los escritos del desconsuelo», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas XIV. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*. Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona: Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg, 11-45.

RECREAR «EL VERDADERO LÍO DE LA VIDA»: PROGRAMA ESTÉTICO Y ESTRATEGIA EDITORIAL DETRÁS DEL CICLO RAMONIANO DE LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Laurie-Anne Laget

Universidad de la Sorbona (París IV), CRIMIC

RESUMEN

Teniendo presente que las cuatro obras que Ramón identifica en 1947 como «novelas de la nebulosa» abarcan más de veinticinco años y se definen como ciclo *a posteriori*, el presente artículo propone una aproximación al ciclo «nebuloso» desde la construcción discursiva metatextual que lo rodeó (en prólogos, ensayos y epistolarios) para demostrar que nació de una voluntad de Ramón de construir para sí mismo cierta imagen social de escritor y así consolidar, desde el exilio, su figura de novelista de vanguardia.

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna, novelas de la nebulosa, textos programáticos y ensayos, autoridad literaria, literatura experimental, Joan Merli y Editorial Poseidón.

ABSTRACT

«Recreating “el verdadero lío de la vida”: aesthetics and editorial strategies behind Ramón’s Novel of the Nebula». Only in 1947 did Ramón define as a series his “Novels of the Nebula”, a literary cycle written over twenty five years. This paper focuses on the metatextual discourse surrounding the whole series (in prologues, essays or letters). By doing so, it aims at showing how the design of the series was born from Ramón’s desire to build a certain social image of himself as an avant-garde writer.

KEY WORDS: Ramón Gómez de la Serna, Novels of the Nebula, prologues and essays, literary authority, experimental literature, Joan Merli and the publishing company Poseidón.

El novelista abría siempre las puertas con miedo, porque detrás de las puertas están los personajes de novela esperando.

Ramón Gómez de la Serna, *El novelista*

En su «Preámbulo al espacio literario del ‘Novelismo’», I. Zlotescu, la editora de las *Obras completas* de Ramón Gómez de la Serna, recordaba que «varias de las



novelas [...] dormían hasta la fecha el sueño de los justos en bibliotecas, y a veces ni siquiera. Como en tantas otras ocasiones, el amante de la obra ramoniana tenía que acudir, para encontrarlas, a la ayuda de benévolos coleccionistas y de libreros, conocedores de las secretas peregrinaciones de los libros raros» (1997: 13). Ciertamente, la recuperación sistemática de la obra narrativa de Ramón ha sido una de las fases más tardías en el redescubrimiento del autor iniciado a mediados de los años cincuenta¹. Hubo que esperar hasta finales de los años ochenta para poder leer los primeros análisis monográficos sobre la narrativa ramoniana (López Criado, 1988; Charpentier Saitz, 1990; Rey Briones, 1992; McCulloch, 2007; Navarro Domínguez, 2008), completados por una serie de trabajos más recientes sobre la forma del microrrelato aplicada a la obra ramoniana (Valls, 2008)².

Las razones del tardío interés de la crítica hacia la narrativa ramoniana han sido profusamente comentadas, desde la tenue frontera entre ficción y autoficción que aparentan las novelas ramonianas —y que llevó a parte de la crítica a centrarse en una lectura biográfica de las mismas— hasta el sistemático «escamoteo de la realidad» (Nora, 1962: 149), pasando por el problema de la estética del fragmento inherente a la prosa ramoniana —que la incapacitaría para el género de la novela—. Como lo señala E. Navarro Domínguez, «justificar a Ramón como novelista todavía es un tópico durante los años ochenta y noventa» (2008: 25). En ese sentido, la crítica es heredera de la primera recepción de la novela ramoniana en los años veinte (Laget, 2014: 172-177), que resume el siguiente juicio anónimo:

De un escritor tan libre y espontáneo como Gómez de la Serna, hecho al fragmentarismo visual y especializado en la atomización argumental, sobre quien un crítico ha dicho muy justamente que sus obras maestras no duran más de siete

¹ Tras las pioneras tesis de V.M. Bornemann (1955) o de R. Cardona (1957) y las monografías dedicadas a la vida y obra de Ramón a raíz de su muerte (Gómez de la Serna y Sánchez Granjel, 1963; Camón Aznar, 1972; y Umbral, 1978), los estudios de los años sesenta-ochenta tendieron a privilegiar las greguerías y la formación intelectual de Ramón (Jackson, 1963; González-Gerth, 1973 —tesis cuyo último capítulo ampliado se convertirá la primera monografía sobre el ciclo de las novelas de la nebulosa [1986]—; Llanos Álvarez y Barrère, 1980; Nicolás, 1983, así como Navarro Domínguez, 1994). Una labor esencial para el conocimiento de la narrativa ramoniana fue entonces la de reedición de las novelas ramonianas, cuyos principales hitos fueron las ediciones críticas de *El incongruente* por J.-C. Mainier, de *La quinta de Palmyra* y *El chalet de las rosas* por C. Richmond, de *La viuda blanca y negra* por R. Cardona o de las *Seis falsas novelas* por I. Zlotescu (Gómez de la Serna, 1972, 1982, 1986, 1988, 1989). A mediados de los años noventa arrancó la publicación de las *Obras completas*, que permitieron la recuperación definitiva del «Novelismo» ramoniano y a las que cabe añadir por su decisiva introducción la edición de *El novelista* a cargo de D. Ródenas de Moya en 2005. Casi a la par que esas nuevas ediciones E. García de Nora (1962), I. Soldevila Durante (1980) y R. Spires (1988) dedicaban un capítulo a Ramón en sus respectivas historias de la novela española contemporánea y los primeros artículos sobre la narrativa ramoniana —centrados especialmente en *El novelista*— aparecieron a partir de los años ochenta (véase bibliografía).

² Léanse, al respecto, los pormenorizados estados de la cuestión críticos de Ródenas de Moya, 1999: 77-81 y Navarro Domínguez, 2008: 20-29, así como Prestigiacomo, 1999.

líneas y que la línea ocho marca el punto final de disgragación, no podría esperarse ciertamente su tránsito al cultivo de la novela³.

Por ese reconocimiento tan problemático como novelista, Ramón multiplicó a lo largo de su producción narrativa estrategias de defensa y autopromoción de su obra a través de prólogos, ensayos o escritos personales (epistolarios) y autobiográficos. Me interesaré aquí precisamente por este entorno discursivo de las novelas de la nebulosa y por el papel que cumplió en el diseño del ciclo, teniendo presente en todo momento que las cuatro obras que Ramón identifica como novelas de la nebulosa⁴ abarcan más de veinticinco años y se definen como ciclo *a posteriori*.

Para entender lo que está en juego detrás de la creación, en 1947, de la etiqueta «novelas de la nebulosa», estudiaré la estrategia editorial diseñada por el autor para promocionar su obra novelística y el modo en que afirmó su autoridad literaria, presentándose a sí mismo como autor de una literatura radicalmente nueva: «Dar una novela sin el verdadero lío de la vida me parece una cosa baladí. [...] Yo todos los días creo [...] que voy a poder hacer otra clase de literatura, algo que sin ser incomprensible sea completamente otra cosa» (1962: 8, 16). Esta toma de posición le permitió recuperar, aparte de su última novela inédita en esa fecha, *¡Rebeca!*, dos de sus novelas publicadas en los años veinte, así como los gérmenes de una teoría de la «novela nueva» que venía promocionando desde la década anterior. Demostraré que, al diseñar el ciclo «nebúlico», Ramón retomó distintos elementos de intentos previos de presentarse como novelista moderno, para proponer una aproximación al ciclo desde la construcción discursiva metatextual que lo rodeó. Me parece, en efecto, que el ciclo nació de una voluntad de Ramón de construir para sí mismo cierta imagen social de escritor y así consolidar, desde el exilio, su figura de novelista.

1. «LA OBRA DE ARTE NO PUEDE EVITAR SU PUBLICIDAD»

Un ciclo de novelas publicadas a lo largo de más de veinticinco años implica contextos de elaboración sensiblemente distintos. *El novelista* (1921-1925) y *El incongruente* (1922) se publican en los años veinte, una época en la que Ramón es reconocido en la vida literaria madrileña por su labor periodística y busca la consagración como novelista, mientras que *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947) aparecen fuera del mercado español, en Santiago de Chile y Buenos Aires, con una

³ [Anónimo], «Índice de lecturas», en *Cosmópolis*, 42 (1922): 167.

⁴ Me refiero a *El incongruente*, *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*. He procurado usar las primeras ediciones de las novelas cuando me ha sido posible, excepción hecha de *¡Rebeca!*, a cuya edición de 1936 no he podido tener acceso y que citaré por la segunda edición (1947). Citaré *El incongruente* a partir de la edición de 1922 y de la reedición a cargo de J.C. Mainer de 1975 para los capítulos añadidos en 1927. Citaré *El novelista* a partir de *La Pluma* (1921-1922) y de la edición de D. Ródenas de Moya de 2005, que recupera el texto de 1925. Por último, y tras compulsar las variantes con la edición original, citaré *El hombre perdido* a partir de la segunda edición (1962).

intención marcadamente más experimental de la que dan fe las teorías coetáneas que Ramón desarrolla en ensayos y prólogos. No obstante, una misma idea une esas dos épocas: el presentarse como novelista modélico, lo que implica que Ramón se convierta en «infatigable publicista de sí mismo», tal y como lo demostró N. Dennis en un decisivo análisis de la trayectoria del autor hasta 1936, que permitía comprobar hasta qué punto este «recurre constantemente a la publicidad para conquistar un público de lectores o admiradores, hacer que los productos de su imaginación estén siempre presentes en el mercado y así conseguir el reconocimiento público que quiere» (2009: 203).

Al referirse a la producción novelística de los años veinte, la crítica cita unánimemente el capítulo XLI de *Automoribundia* sobre la decisión de Ramón de convertirse en novelista para conseguir el reconocimiento último en el panteón de las letras españolas: «Había que escribir una novela larga, algo sostenido, con título novelesco. Hasta que no lograse eso no sería escritor» (1948: 292). Para conseguirlo, Ramón fue multiplicando colaboraciones a lo largo de esa década en las colecciones semanales de novelas cortas⁵ y publicando con regularidad sus primeras «novelas grandes», como *El incongruente* y *El novelista*. En una carta de mediados de los años veinte a J. Ortega y Gasset, le pedía al que era entonces director de la *Revista de Occidente* y editor de CALPE que publicase dos títulos en su catálogo: *La quinta de Palmyra* y *El novelista* (entonces por publicar en la editorial Sempere, pero que no vería la luz antes de 1925), confesando explícitamente que «la historia de mi publicidad no era muy verdadera y auténtica siendo por eso por lo que ahora me apresuro a publicar unos cuantos tomos *legibles* que poner en las manos de la curiosidad que nace ahora por mi obra»⁶. Uno de los objetivos explícitamente formulados de *El novelista* era, pues, proponer un producto capaz de corresponder a una demanda comercial para ampliar la presencia ramoniana en el mercado literario.

Así se puede entender el subtítulo que da a la obra cuando aparece primero por entregas en *La Pluma*: se trata de un «novelario» mediante el cual Ramón ofrece a sus lectores un muestrario de sus dotes narrativas⁷ y se dota de una ‘tarjeta de presentación’ como novelista, encabezada por una firma prestigiosa: la de Valery Larbaud, «gran señor de la literatura francesa» y entonces clave para el posible éxito editorial de Ramón en Francia. El «novelario» incluso le permite ensayar técnicas de mercadotecnia, como el anunciar desde esta misma revista la publicación inminente

⁵ En otro trabajo me centré en esa profusa producción de narrativa breve, en la que Ramón procedía, a mi modo de ver, a «ramonizar» los temas de éxito del mercado editorial para integrar las fórmulas editoriales del momento a su repertorio literario y poder proponer su versión ramoniana de las mismas a las casas editoriales y a las colecciones de novelas cortas de gran difusión. Ramón [quería así] demostrar su capacidad de escribir novelas canónicas, perfectamente capaces de incorporarse al mercado de consumo cultural» (2014: 177).

⁶ Fragmento de una carta conservada en la Fundación Ortega y Gasset bajo la signatura C-1883.

⁷ Por mucho que la crítica haya señalado los límites del parecido entre Andrés y Ramón, ambos son, de hecho, autores de una misma novela corta: «El inencontrable», publicada fuera de *El novelista* en el primer número de *El Cuento Literario* (3-IV-1925).

del tomo con siete capítulos inéditos (xxIII-xxIX): «Como en el tomo en 8.^o que formará *El Novelista* ha de despertar de nuevo el interés de los que le han leído por entregas en LA PLUMA, queremos que encuentren en el *ineditismo* de esos capítulos [...] el premio a su segunda lectura»⁸.

Del mismo modo, parece imprescindible recordar que *El incongruente* se publicó originalmente en la colección «Los humoristas» de CALPE —una etiqueta que Ramón aceptó primero «a regañadientes», pero que le permitió ser identificado y reconocido por el público⁹—. La novela cumplía así con la idea que el público podía tener de Ramón a principios de los años veinte: se trataba de una novela escrita por ‘el autor de las *greguerías*’ y humorista profesional conocido por sus artículos de prensa diarios y conferencias estrambóticas. Es significativa la presentación que hacía de la obra C. Rivas Cherif en su reseña de la época: insistía en una «consideración esencial, y que importa consignar muy especialmente, de que su autor atiende ante todo a conquistar lectores. Es decir, que su literatura es de entretenimiento; que aspira a divertir, a interesar» (*La Pluma*, 30: 396). Las propias declaraciones de época del autor sobre *El incongruente* a la vez que subrayaban la originalidad de la obra («abría un nuevo camino en la trabazón novelesca») recalcan sobre todo no era más que una «novela de la fantasmagoría pura y desternillada» (1924: 539), que pretendía ser amena para los lectores.

En los años treinta-cuarenta, la constante preocupación por parte de Ramón por la difusión y promoción de su obra se hace especialmente sensible porque el ritmo de publicación de sus novelas decrece considerablemente —con cuatro títulos en total para las décadas treinta-cuarenta: *Policéfalo y señora* (1933), *¡Rebeca!* (1936), *El hombre perdido* (1947) y *Las tres gracias* (1949), a diferencia de las 30 novelas cortas y 12 novelas grandes publicadas a lo largo de los años veinte—. Una vez fuera del mercado español, para el que había elaborado toda su obra narrativa siguiendo determinados patrones comerciales de los años veinte, Ramón tiene que volver a definirse como novelista proponiendo un nuevo modelo de obra narrativa. Estratégicamente, *¡Rebeca!*, la primera novela que publica en América Latina, se abre con una dedicatoria a V. García Calderón, «uno de los valores más auténticos y avizores de América»: quien había sido propuesto para el premio Nobel de Literatura dos años antes le sirve a Ramón de padrino en el continente americano¹⁰. En cuanto a *El hombre perdido*, la intención propagandística es obvia en la medida

⁸ Se trata de la nota que encabeza la última entrega de la novela en *La Pluma* (1922), 29: 287. El neologismo (cursiva mía) parece indicar que Ramón es el autor de esta nota.

⁹ «La sociedad me hizo humorista. Al principio acepté este título a regañadientes. Después me he visto forzado a figurar dentro de ese marco que es como uno de esos marcos tristes donde se ponen los títulos universitarios», declara Ramón en una entrevista a Frédéric Lefebvre, traducida en *Automoribundia* (1948: 804).

¹⁰ El retrato ramoniano de V. García Calderón contiene formulaciones análogas: «Hemos vivido la misma época —él sin perder capítulo porque estaba en el centro del Universo— y nos hemos encontrado [...] acordes y fraternos» (1990: 70).



en que inaugura el programa estético de las novelas de la nebulosa, en el que me detendré a continuación.

Indudablemente, las finalidades y estrategias adoptadas por Ramón son muy distintas en cada época. El objetivo de los años veinte era integrarse en el mercado de la narrativa trabajando sobre géneros comerciales, de los que era emblemática la fórmula de la novela corta de las colecciones semanales (Laget, 2014). Dos décadas después, la postura de Ramón consiste en presentarse a sí mismo como autor de una literatura radicalmente nueva y experimental, dirigiéndose a otro tipo de mercado: rechaza a todos los lectores «claudicantes y amanerados que aman los libros de argumento seguido» (1962: 15) y elige a unos lectores marcados por valores vanguardistas, siguiendo una clara voluntad de distinción —en sentido Bourdiano—. Estas declaraciones de intenciones tan dispares llaman la atención, a mi modo de ver, sobre la artificialidad del ciclo. En vez de dar el ciclo por hecho, me parece legítimo cuestionar su coherencia y la función que cumplía para Ramón, siguiendo las pautas que ya dieron González-Gerth y Navarro Domínguez (2008: 73). Desde el punto de vista de las estrategias editoriales, por ejemplo, la significación de las novelas cuando se publicaron es muy distinta al nuevo sentido que les dio el autor en los años 40, al recuperarlas para hacer resaltar en el seno de su obra novelesca una tradición de vanguardia y así «recabar [su] puestecito en el santoral de los precursores» (1947: 33-34)¹¹. Es más: me parece esencial tener presente esta artificialidad del ciclo para entender el sentido de la creación de las novelas de la nebulosa en los años 40: Ramón construye *a posteriori* el ciclo para dotarse de un programa estético coherente.

¹¹ Lo mismo se podría argumentar respecto a la noción de nebulosa. Aunque aparezca precozmente en la obra de Ramón desde *El alba* de 1923 (como lo señala González-Gerth, 1986: 129) y en la novelita *Todos* de la edición de 1925 de *El novelista*, hay que esperar al «Prólogo a las novelas de la nebulosa» de 1947 para conocer la reflexión teórica del autor sobre la nebulosa, esa «suerte de caos cognoscitivo a través del que se expresa la inestabilidad o zozobra existencial», en palabras de D. Ródenas de Moya (2005: 196). Indudablemente es tentador interpretar retrospectivamente el personaje de Gustavo —«caso agravado del mal del siglo, de la incongruencia» (1922: 7)— como una primera plasmación del «lío de la vida» que reivindicará Ramón en los años cuarenta. Así lo sugiere el final del primer capítulo de la obra: «Ni de la novela de esta misma época ni de la de después se pueden seguir con cierta cronología las peripecias. Tiene que ser una incongruencia la misma historia de su vida y la de la elección de capítulos» (1922: 11). Pero la incongruencia sirve más bien de recurso estilístico para escribir la novela *a contrapelo* del personaje. No tiene el libro la ambición de enseñarnos «cómo es la vida» (algo que reivindicará Ramón en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa», 1962: 9), sino proponer un retrato lúdico de un personaje singular, con una tonalidad «optimista» (1922: 74) que nos obliga a matizar esa lectura retrospectiva. Del mismo modo, la experimentación nebúlica en *El novelista* se limita al intento de una «novela vana, hija del deseo estéril de la universalidad y de la totalidad» (2005: 205). Ello sugiere que, pese a la presencia del concepto desde los años veinte en los escritos de Ramón, la reflexión articulada al rededor de la nebulosa es coetánea del diseño retrospectivo del ciclo en los años cuarenta.

2. SE HACE CICLO AL PROLOGAR: LA TEORÍA DE LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Novela fundamental, a la vez origen y colofón del ciclo, *El hombre perdido* nos permite entender el significado de las novelas de la nebulosa para Ramón a través de dos paratextos programáticos: el prólogo que abre la obra definiendo el programa estético de las novelas de la nebulosa y la solapa de la edición original que subraya desde el punto de vista editorial el interés de la obra. A estos dos textos hay que sumar el valioso epistolario entre Ramón y Joan Merli acerca del proyecto del libro en la editorial Poseidón¹², que proporciona un testimonio directo de los planes editoriales que concibió Ramón desde mediados de los años cuarenta¹³.

Aunque se encuentre una sola mención explícita a la nebulosa en una carta de la navidad de 1945 (donde Ramón evoca *El hombre perdido* como «mi nebulosa novela de la nebulosa»), en el epistolario de Ramón a Merli es donde se ve nacer el ciclo. Un elemento llamativo de este archivo es la constante asociación entre *El hombre perdido* y *El novelista*. Ramón insiste en la necesidad de recuperar su novela de los años veinte y acaba presentándole a su editor la siguiente estrategia editorial:

El Novelista es una novela río, libérrima, españolesca, llena de cosas. Quizás la mejor de las mías y la casi ignorada por todos. Léala, haga un contrato [...] y envíemelo a firmar. [...] En esa novela anunciaríremos *El hombre perdido*, en que probaré su atrevimiento, y que estoy escribiendo para vd. Eso moverá todo lo anterior y todo lo futuro (carta 16, ¿1944?, cursiva mía).

Se trata de una primera formulación del futuro ciclo con una función claramente identificada: preparar el lanzamiento de *El hombre perdido* y promocionar la obra ramoniana en general. En palabras del autor, *El hombre perdido* es «mi eslabón principal» (carta 48, 01-04-46) y le confiesa a Merli que «me interesa mucho que salga este libro pues es como mi primera novela por los muchos años que llevo sin lanzar una inédita» (carta 51, 26-08-46). Una vez acabada la corrección de pruebas, añade: «Espero que *El hombre perdido* esté tirándose a toda máquina pues en este momento no duermo pensando en el efecto que puede producir esa extraña novela» (carta 55, 04-12-46). El especial interés que tiene Ramón en la promoción de *El hombre perdido* es, pues, doble: por una parte, le permite presentarse de nuevo como novelista en la Argentina y el mundo hispanohablante a través de la publicación conjunta de su «novelario»-‘tarjeta de presentación’ de los años veinte y de su primera novela inédita desde hace más de una década; por otra, quiere ofrecer una novela

¹² Editorial en la que Ramón publicó múltiples obras suyas (a menudo, reediciones): en primer lugar y lógicamente por haber sido Merli marchante de arte, sus biografías de pintores: *Goya* (1942), *Velázquez* (1943), *José Gutiérrez-Solana* (1944); la primera edición aumentada de sus *Ismos* (1943) y las novelas *La viuda blanca y negra* (1943), así como *El novelista* (1946).

¹³ Archivo de 76 cartas conservadas en la Biblioteca Nacional de España bajo la signatura Mss. 22 986/1.

«extraña», cuyo «atrevidimiento» ha de garantizar la fama de su autor y de su editor. Con *El hombre perdido*, Ramón aspira obviamente a una recepción crítica mayor que la que recibieron en su momento *El novelista* y sobre todo *El incongruente*—novela «de la que no se ha dicho nada», se quejaba en su primera autobiografía, y que ahora reviste un nuevo sentido de «primer grito de evasión en la literatura novelesca al uso» (1924: 539, 1972: 33)—.

Es llamativa en las cartas la insistencia en la singularidad de la novela, que Ramón asocia repetidamente a la labor de Merli como editor: «Siempre Merli queda muy en alto, como el único capaz de lanzar cosas arriesgadas, ensayos osados en pos del ideal, como este mi *El hombre perdido*» (carta 51). Algo que confirma una carta posterior en la que hace el balance de sus últimas publicaciones en Poseidón: «Yo proclamo a voz en grito que vd. es un editor único que ha publicado libros míos que no se hubieran atrevido a publicar los otros» (carta 67, ¿1948?). En todo momento Ramón es consciente de que sus últimas novelas no son novelas de público fácil, puesto que se dirige ahora al mercado de la literatura de prestigio vanguardista y quiere apostar por una forma de literatura experimental. Significativa al respecto es la aparición del concepto de «lo indecible» en una carta exclusivamente dedicada a *El hombre perdido*:

Mi querido y gran Merli: muy bien la edición de *El Hombre Perdido* [...].

Mi emoción —que repetiré en el ejemplar que he de dedicarle— es que sólo vd. es capaz de lanzar un libro así, en que se ensaya lo indecible, pero es que usted ha estado siempre lleno y sigue estando de lo indecible de mejor calidad (carta 57, 27-12-46).

La insistente referencia a esta noción no puede ser casual en Ramón, precisamente en el momento en que está ultimando la estrategia de lanzamiento del ciclo retrospectivo de las novelas de la nebulosa. El autor tiene probablemente en mente el ensayo «Las palabras y lo indecible», que había publicado en la prestigiosa *Revista de Occidente* en 1936, el año en que también apareció *¡Rebeca!*. Ambos textos son reveladores de la producción ramoniana de los años treinta, centrada en la escritura ensayística —en esta década de los años treinta, publica no menos de 18 ensayos, tres veces más que en el período 1909-1929—. En aquel momento, Ramón se ha convertido en intelectual, después de que Ortega lo haya coronado como novelista moderno a la altura de Proust y Joyce en *La deshumanización del arte* (1925) y le haya abierto las puertas de *Revista de Occidente*¹⁴. Deja atrás la producción novelística híbrida de los años veinte, a medio camino entre lo popular (por los medios en que se publicaba: las colecciones de novelas cortas semanales) y lo estilísticamente moderno. En adelante, la narrativa ramoniana se quiere presentar como una producción cada vez más experimental: esa evolución es la que viene a sancionar el ensayo «Las palabras y lo indecible».

¹⁴ Donde sintomáticamente el primer texto que publica en el número 2 abre la serie de sus «falsas novelas».

Las primeras páginas del ensayo valen como declaración de intención: «La nueva poesía y la nueva literatura han libertado las palabras, y las palabras obran por su cuenta [...]. Por eso los escritores tienen derecho al desvarío verbal» (1936: 56-57). Partiendo de las palabras y del lenguaje, el ensayo pretende poner en tela de juicio la lógica analítica, abriendo una vía que radicalizará el «Prólogo a las novelas de la nebulosa»¹⁵. El elemento central del texto es la invención del «punto de vista de la esponja»:

No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes [...]. Un punto de vista unilateral no nos convence y entonces nos adaptamos a lo que se podría llamar el punto de vista de esponja [...]. El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada [...], mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas entre las cosas (63-64)¹⁶.

Ese punto de vista «multiorbicular» (65) es una forma de analogía libre y gratuita que ofrece al autor y a sus lectores una percepción renovada de la realidad. Se trata de «entr[ar] en lo indecible como descubridores, hallando nuevos materiales» (65), un lema que pondrán en práctica *;Rebeca!* y *El hombre perdido*, protagonizadas por un personaje definido en un caso como «el contemplador de las musarañas» (1947: 7) y en el otro como «el pesquisa interminable» (1962: 179). Desde la autoridad del discurso teórico, «Las palabras y lo indecible» afirma la necesidad de una mirada nueva capaz de «abandonar el absurdo enfoque rectilíneo» (1936: 65), es decir, de liberarse de la aparente univocidad de las palabras y las cosas para proponer una literatura experimental. Aunque a la altura del año 1936 Ramón no haya diseñado aún el ciclo de las novelas de la nebulosa, no podemos sino advertir la presencia en el ensayo de la palabra «nebulosidad»: «El logro de la inspiración está más lejos y es la estratosfera de las palabras en plena nebulosidad» (59). La conclusión a la que llega Ramón constituye un programa estético para sus obras futuras, trazando «el camino de lo nuevo indecible»:

En el momento de no poder coordinar un ideal hay que lanzarse a lo incoordine y se encuentra la belleza de las palabras, y la química de sus combinaciones [...]. Es una liberación por la incongruencia que va a llevar a una congruencia de materias conseguida en un plano superior. Por este camino de lo nuevo indecible [...] se va a la nueva poesía. [...]

No hay otro camino, y por eso hay que no hacerse los desatendidos, y en nuestro papel de literatos vigilantes, tratar de captar la única forma apetecible. [...] Porque

¹⁵ Recuérdese la afirmación emblemática de este texto: «Ahora que el mundo ha entrado en una pausa de paz, voy a dar en serie varias novelas de la nebulosa, pues cada vez estoy más convencido de que decir cosas con sentido no tiene sentido» (1962: 8).

¹⁶ El «Prólogo a las novelas de la nebulosa» contiene varias frases que hacen eco a esta declaración. Por ejemplo: «La realidad tal cual es cada vez me estomaga más y cada día que pasa me parece más una máscara falsa de otra realidad ni tocada por la confidencia y la pluma» (1947: 8).

éste va a ser el estilo fatal del porvenir, su subversión vital, hay que adoctrinar sobre él (69 y 73).

«Las palabras y lo indecible» abre la vía del «estilo nuevo» (73), de la subversión y lo indecible de modo notablemente imperioso: Ramón se autodefine como «literato vigilante» e investido de la autoridad de señalar el camino de la narrativa moderna. En este sentido se puede considerar el ensayo de 1936 como un antecedente teórico pertinente para Ramón a la hora de definir el ciclo nebuloso y se entiende que haga referencia a la noción de indecible —que desde 1936 le servía para posicionarse— en el epistolario con Merli.

En la carta a Merli anteriormente citada, Ramón recalca la importancia estratégica de otro elemento del paratexto de *El hombre perdido*, la solapa: «No digo nada de la solapa por lo excesiva, aunque tengo que declarar que está en ella entendido —como quisiera que estuviese en los críticos— el sentido de la obra» (carta 57). La construcción retórica del texto es muy hábil, superponiendo la voz de Ramón (con extensas citas del prólogo de la obra) y la del editor, que subraya la importancia de la novela y anuncia —matizándola en todo momento— su complejidad para servir de instrucciones de lectura del libro. Las novelas de la nebulosa se presentan así como un «ciclo que aspira a evadirse de la lógica sin perderse en lo ilegible». Más explícitamente que en el «Prólogo» ramoniano, la solapa nos sitúa entre una voluntad de distinción y un acercamiento al público, al describir así la obra:

¿Asistimos a una fantasmagoría inédita, digna del humorismo genial, siempre lozano, de don Ramón? La ecuación es mucho más profunda. En ese «sueño no soñado ni recordado, sino real» se va al «hallazgo del alma» de un Hombre perdido por bueno, que en vez de lo «regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas que pasa por las páginas del libro, confesionario atrevido y displicente de la vida».

Hilvanando citas del prólogo, se empieza recordando la imagen de marca de Ramón: el «humorismo» (inmediatamente reconocible por el público), subrayando no obstante que este se ha vuelto más «profundo» por estar asociado en la novela a una reflexión sobre el hombre y la vida. El referente inmediato que viene a explicitar este punto es la figura de Chaplin, que no aparecía en las cartas de Ramón y cuya mención se debe al solapista¹⁷:

Es un vuelo caleidoscópico de sensaciones con las que el estilo jugosísimo del autor, ágil y plétórico como nunca, juega maravillosamente, y nos deja, al final de cada episodio, aquel sabor agridulce de la mímica chaplinesca que nos acerca a la

¹⁷ Chaplin ya aparecía en la nota de publicación redactada por Kra para la traducción al francés de *El incongruente*: «Gustave, héros-type où Ramón a concrétisé ses plus fantasques ambitions [...] demeurerà comme un frère des héros du cinématographe, des Charlot et des Douglas Fairbanks» (*La renaissance*, 28-01-28: 11).

«quinta dimensión» ramonística y que no es, a la postre, sino la ironía «consciente de lo inconsciente», objetivo supremo de la más excelsa poesía.

Siendo Chaplin el paradigma del artista popular pero reconocido por la crítica intelectual de los años veinte y treinta¹⁸, es significativa la comparación en términos de potencial comercial y, simultáneamente, de prestigio intelectual. El solapista ambiciona para Ramón la misma acogida que las películas de Chaplin, preparando al público para una obra intelectualmente exigente pero también susceptible de ser leída como «juego maravilloso» y encontrar un público más variado. Es igualmente interesante observar cómo este párrafo final de la solapa reúne en un arrebato lírico destacados referentes de la cultura moderna —el cine, lo inconsciente, la poesía— que se convierten en el sistema de valores en el que se enmarca la novela. El problema que aparece tanto en el epistolario como en la solapa es el hecho de que la narrativa ramoniana de los años cuarenta constituye un tipo de literatura diferente que, por tanto, hay que presentar a los potenciales lectores de modo sumamente estratégico.

La última pieza en la construcción discursiva del ciclo es el prólogo de *El hombre perdido*, en el que Ramón se presenta como consumado «novelista de la nebulosa». Como introducción a su «primera novela completa nebulosal» (1962: 12), el autor expone su teoría de la superación de la novela realista¹⁹ mediante la busca de una realidad nueva: «Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral» (7), promesa de una realidad propiamente *ramoniana* que se define estratégicamente mediante una referencia al surrealismo —la corriente literaria con posteridad de las vanguardias históricas, que florece en América Latina desde los años treinta—. El valor de las novelas de la nebulosa es revelar esta «otra realidad ni tocada por [...] la pluma» (8). Para conseguirlo, Ramón rechaza la linealidad de las novelas convencionales y la aparente lógica de su «reproducción fiel» de la vida (9), para reivindicar «lo inesperado, lo escardado, [...] la incongruencia fatal, verdadero trastrueque sin cinismo y sólo por azar» (8). Satura su texto con expresiones que denoten la singularidad y la distinción de las novelas de la nebulosa: «Simplemente otra cosa» (9); «buscando cosas menos convencionales, menos amaneradas, en otras dimensiones de la vida» (10); «éste es un promedio de lo diferente, [...] de lo concebido como posible y del goce de lo inconcebible»; «es busca [...], deseo de ir a *otro sitio*» (11). Todas estas expresiones desembocan en un ingenioso retrato de Ramón como el «mayor realista del Mundo como no es» (10), en palabras de Macedonio Fernández —otro referente cultural central en la Argentina—, que Ramón copia estratégicamente en su prólogo. Con esta cita Ramón sugiere que la clave de las novelas de la nebulosa radica en su peculiar relación con la realidad (una de las nociones más recurrentes del texto). Concluye el prólogo diciendo que lo único que le convence «como motivo de escrituración [es] una cosa que no esté

¹⁸ Como da fe de ello la antología de textos de época reunidos en 2013 por D. Benda y J. Moure, *Charlot: histoire d'un mythe*, Paris: Flammarion.

¹⁹ La cita más famosa del texto es probablemente «Cada vez me indigna más la glosa naturalista y monótona de la vida» (8).

ni en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad*, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra*» (16). Es significativa esta insistencia por parte del autor en los conceptos de realidad, realismo y *otredad* porque me parecen una nueva formulación de lo que ya había reivindicado en el ensayo fundacional de 1931, «Novelismo»²⁰. Hablaba entonces del «realismo de la vida moderna» (1931: 354), un realismo revisado y aumentado por las potencialidades creativas del desvarío, pero sobre todo centrado en la vida:

Yo no engaño a la vida ni con la Vida ni con el Arte.

En este mundo en que todo lo que sucede limitado, confinado, en plena asfixia, debía de haber novelas en que la vida estuviese resuelta con mayor amplitud, en mayor libertad de prejuicios, en imágenes audaces y claras.

Yo cuando vivo plenamente es en las novelas, en su vida suelta, por sus caminos libres (353).

La teoría de «la vida como principio fundamental de la escritura» (Navarro Domínguez, 2009: 63) es probablemente el referente teórico más constante de Ramón. Formulada precozmente en el primer ensayo literario del autor, «El concepto de la nueva literatura» (1909), la reflexión alrededor de la vida lo acompaña hasta convertirse en el centro del experimento de las novelas de la nebulosa: «Aquí está recogido algo del tejemaneje del vivir, su gangrenosa gaseosa, su sueño de realidad cambiado por una estilográfica» (1962: 11). La novedad del ciclo radica en ello: las novelas de la nebulosa forman parte de los «nuevos géneros» presentados en el prólogo como un imperativo para la literatura de la época:

Todos van a ser nuevos géneros durante una larga temporada, todos deben ser nuevos géneros. [...]

El escritor [...] tiene que lanzarse a la lotería de intentar acertar, de atrapar algo hondo en visión abultada, saltona y estridente.

Otra vez se le plantea como al principio de la literatura la osadía de la aproximación, el reconocimiento de las primeras cosas, el hallazgo del alma entre ese promontorio de la vida como hueso radical (13).

²⁰ Aunque este texto todavía pertenece a la dinámica de producción ramoniana de los años 20 (prueba de ello es la reivindicación de la novela corta con la que se abre el ensayo: Ramón defiende el género al que se ha dedicado de forma masiva desde 1921), es interesante notar que, en 1931, Ramón incluye simbólicamente su producción novelística dentro del panorama de los *Ismos*, señalando para su obra narrativa futura un lugar en la historia de las vanguardias. Retomando el tópico propio de las épocas de vanguardia según el cual las nuevas circunstancias del mundo exigen una escritura nueva, Ramón afirma en este texto la necesidad de una «novela nueva», capaz de seguir «la lógica de lo inesperado» (351) para entrar en consonancia con «la discontinua vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas» (352). Sin sorpresa, se presenta a sí mismo como modelo de novelista nuevo: «La novela para mí, desde hace muchos años, ha sido este super-realismo, esta suposición atestiguada de la libertad en la tierra» (354).

La vía trazada por Ramón aún es experimental²¹ pero el autor es consciente de que con las novelas de la nebulosa quiere proponer un estilo vanguardista que lleva promocionando desde años y, precisamente, el retomar antiguos argumentos mediante los cuales ya se había posicionado en el campo literario²² le permite presentarse como novelista moderno.

El singular «realismo» defendido desde el punto de vista teórico en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» se inscribe también en la línea de varios experimentos creativos llevados a cabo por Ramón a lo largo de quince años. No pierde la oportunidad de subrayarlo el autor: «Esta novela está en mi camino desde hace muchos años» (12). Desde el conato de la novela *Todos* de Andrés Castilla (razón de la inclusión de *El novelista* en el ciclo nebuloso) a *;Rebeca!*, pasando por «Historia de medio año», publicada en 1935 en *Cruz y Raya*, varios textos de Ramón proponen distintos intentos de plasmar su teoría de la vida: el objetivo es conseguir una obra espontánea, sin normas y deliberadamente imperfecta («la novela debe ser una cosa mala que puede resultar una cosa buena», 1962: 15), cuya finalidad es «que salga esa cosa enmarañada y de elementos diferentes que es el hombre» (*id.*). En los últimos manuscritos del autor, hoy conservados en la Universidad de Pittsburgh, la carpeta dedicada a las ideas sobre la novela contiene varias notas en las que Ramón dice buscar «la novela recóndita, que aclare lo que pasa en la vida» (RGS Papers, caja 17: 7, n. 97). Para conseguirlo, «el argumento debe ser espontáneo, no comprado en la prendería de los argumentos. [...] La novela es cualquier cosa, cosas atinadas, procurando el más destrozado argumento» (caja 17: 7, n. 75, 83). Una de las puestas en práctica más explícitas de esta idea se encuentra en el capítulo xxix de *El hombre perdido*, que se abre con una programática afirmación («Nadie se encarga de saber lo que no somos», 1962: 133), yuxtapone durante cuatro páginas varios episodios del «divagar» del personaje (134) y se cierra revelando la clave de lectura del texto: «Éstos son recuerdos de una semana» (136) —recordando el experimento de «Historia de medio año», que pretendía completar «una novela de los tiempos actuales» al escribir «la historia verídica, precipitada e inquietante de un año, su atropello en el alma, su pasión en la inteligencia» (1935: 5)—. Así queda resumido el programa estético del Ramón novelista de los años cuarenta: «Lo que pasa es que a la novela no se la puede llamar novela. Más que género *es vida renovada*» (RGS Papers, caja 17: 3, n. 4, cursiva mía).

Más allá de la teoría personal y para asentar el marco teórico de su «novela de los tiempos actuales», Ramón convoca en su texto referentes literarios reconocidos en la época. Así, por ejemplo, el azar y el sueño están omnipresentes en el «Prólogo».

²¹ También es lo que sugiere el uso reiterado en el prólogo de la palabra «ensayo» para designar las novelas (9 y 13), así como el campo léxico de la ciencia que convierte la obra en «laboratorio» (15). Como ya lo anuncia en *;Rebeca!*, Ramón pretende con las novelas de la nebulosa darnos a «leer los libros que no se habían escrito, que no habían podido encontrar, donde se dijese las cosas que quizás abriesen brecha en esta vida» (1947: 56).

²² La «intencionalidad propagandística» está inscrita en la teoría ramoniana de la vida desde la conferencia de 1909 sobre «El concepto de la nueva literatura» (Navarro Domínguez, 2003: 166-219).

Son dos nociones emblemáticas del surrealismo²³, que Ramón tenía entonces muy presentes puesto que estaba trabajando en la primera edición al castellano del *Dictionnaire abrégé du surréalisme*, que proyectaba publicar en Poseidón. En otro trabajo analicé los ensayos que Ramón dedicó al surrealismo entre 1930 y 1956, en los que deliberadamente confundía el análisis de la significación del surrealismo con una conciencia aguda del ramonismo como poética de *lo nuevo*, sugiriendo que existía una continuidad entre su obra y el cuerpo teórico del surrealismo (Laget, 2009). En «Las palabras y lo indecible», por ejemplo, Ramón reivindicaba su participación a la estética surrealista al presentarla como una «doctrina enlazada a las otras doctrinas que de algún modo preconizaron todo esto. (El flexible que va por el tubo de metal de la lámpara tiene miedo de sentir escalofríos eléctricos a cualquier roce)» (71). La presencia de una greguería identificaba el ramonismo como una de las «doctrinas» afines al surrealismo y permitía al autor situar su reflexión teórica al amparo de una de las máximas autoridades de las vanguardias de la década anterior. Precisamente en este mismo ensayo, en el que se introducía la noción de «nebulosidad», Ramón asociaba automáticamente esta con el azar, uniendo ramonismo y surrealismo: «El logro de la inspiración [...] es la estratosfera de las palabras en plena nebulosidad. Sólo el azar la encuentra» (59).

Diez años después, la toma de posición es más indirecta pero sigue presente. En el «Prólogo a las novelas de la nebulosa», Ramón aparenta adoptar una postura de prudente distanciamiento que le permite, en realidad, llamar la atención del lector sobre los vínculos entre su última novela y la tradición del surrealismo: «Cuidado! Pongo hoy en manos del lector un ensayo de una cosa que no es ni siquiera surrealismo» (9). Sin sorpresa, el lector descubre a continuación que el ciclo nebuloso se sitúa finalmente *más allá* del surrealismo puesto que «las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico —más allá del estado somnambúlico—» (12). El estado «nebulítico» tal y como lo define Ramón pretende superar las experimentaciones oníricas del surrealismo, reivindicando el principio ya comentado de la vida «sin tesis alguna»:

Las novelas de la nebulosa han de ser escritas en estado nebulítico y con fervor de arte, pues no se trata de una obra de fenomenología disparatada, sino de una obra literaria que sirva para detener y calmar la muerte, mimando sin tesis alguna *la evidencia de que el hombre, en definitiva vive perdidamente perdido*. [...]

Mi Hombre perdido es el hombre perdido por bueno, el que no quiso creer en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha por la vida sórdida y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere *lo informe* (12-14).

²³ I. Soldevila Durante señaló el surrealismo como un denominador común entre las cuatro obras del ciclo (2003: 23). Cabe señalar al respecto que *Gustave l'incongru* —como las restantes novelas de Ramón traducidas al francés en los años veinte— se publicó en la editorial de Simón Kra, en la que también aparecieron los manifiestos del surrealismo (Laget, 2008: 29).

Con esta cita, vemos que otro componente del «estado nebulítico» es su parentesco con el existencialismo (cursivas más en la cita). Varios críticos han comentado la «sombria» visión del mundo que ofrece la novela (Rey Briones, 1998: 248) y que caracteriza los años finales de la producción ramoniana (Soddevila Durante, 2003: 19-21). El cambio temático con respecto a las novelas de los años veinte-treinta es notable y Ramón lo expresa en términos existencialistas en su prólogo: la palabra «náusea» recuerda la novela epónima de J.P. Sartre, incorporada precisamente en 1947 al catálogo de la editorial Losada y que ya formaba parte del vocabulario literario de la época²⁴. Pero en la misma página Ramón menciona sobre todo uno de los escritores que se ha considerado como padrino del existencialismo, Franz Kafka: «Yo escribí y publiqué en Espasa-Calpe en el año 1922 mi novela *El incongruente* —Kafka moría ese año y sus obras no iban a ser conocidas sino muchos años después—» (1962: 12). La reivindicación no puede ser más explícita: *El incongruente* es una versión en castellano de Kafka *avant-la-lettre*²⁵. Ramón vuelve, de hecho, más pormenorizadamente sobre esta coincidencia un año más tarde, en la advertencia a la reedición de esta novela, que centra casi exclusivamente en Kafka:

Ante la segunda edición de esta novela que fue la más innovadora de mis novelas, tengo que declarar que aunque se publicó en 1922 y han transcurrido veinticinco años sin nueva reimpresión, no ha pasado inadvertida para las nuevas generaciones que se iniciaron después de su aparición en aquel lejano año. [...]

Y conste que entonces no había Kafka ni kafkismo, pues Kafka muere el año 1924 y hasta 1926 no aparecen en su idioma sus primeras obras, consagrándole Francia algunos años más tarde y volviéndose sólo entonces universal y citable (1975: 33).

La primera frase da el tono de esta advertencia con su retórica superlativa («la más innovadora») que confirma la dimensión estratégica del texto. Aunque la cronología de los hechos le dé la razón a Ramón, es llamativa la exageración con la que fecha el momento en que Kafka se volvió «citable». En realidad, *La metamorfosis* se publicó en la posible traducción de J.-L. Borges²⁶ en *Revista de Occidente* —de la que Ramón era colaborador habitual— en 1925, es decir, el año de publicación de *El novelista* en libro. Lejos de mí la intención de proyectar una influencia kafkiana sobre *El incongruente*, cuya tonalidad general dista mucho de la existencialista. Tan

²⁴ La solapa de esta primera edición subraya el efecto de moda que representaba entonces el existencialismo: «La boga del existencialismo no cesa. A la hora actual sumarán centenas y centenas los artículos, reportajes, estudios y hasta libros que desde hace más de tres años —desde el día siguiente a la liberación de París— se han dedicado en todos los países y todas las lenguas al existencialismo y a su más característico representante Jean-Paul Sartre».

²⁵ Reivindicación por otra parte muy ramoniana, puesto que el autor presentaba *El doctor inverosímil* como anticipación del éxito del psicoanálisis y *El dueño del átomo*, de la invención de la bomba atómica.

²⁶ Respecto a esta polémica se pueden consultar los artículos de Fernando Sorrentino, «El kafkiano caso de la *Verwandlung* que Borges jamás tradujo» [en línea: http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/borg_tra.html] y Marietta Gargatagli, «¿Y si *La metamorfosis* de Borges fuera de Borges?» [en línea: http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_14/10012014.htm].

sólo me interesa el gesto de afirmación de Ramón al darse un lugar relevante en la literatura de la primera mitad del siglo XX a través de ese acercamiento con la figura de Kafka²⁷. Si examinamos más precisamente la significación de Kafka en la Argentina de los años cuarenta, veremos que se trataba de un valor reconocido: en 1938, la primera edición argentina de *La metamorfosis* inauguraba la colección «La Pajarita de papel», dirigida por Guillermo de Torre en Losada. En 1943, pocos años antes de la publicación de *El hombre perdido*, este mismo texto integraba la colección de los «Clásicos contemporáneos» de la misma editorial. Esta referencia a un «clásico» ya influyente por su singularidad le permite a Ramón inscribirse en una tradición de escritores de vanguardia:

Hoy que va a correr de nuevo el mundo *El Incongruente* en edición clara, ágil y prolífica, quiero recordar todos estos datos de su advenimiento y *recabar para él un puestecito en el santoral de los precursores* (33-34, cursiva mía).

A la vez que esa reafirmación de su autoridad literaria, Ramón añade un elemento de promoción editorial al recordar que *El incongruente* forma parte de un ciclo —es «el eslabón perdido en la evolución que continúan *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido*» (33)—, haciendo imprescindible la (re)lectura de las otras tres novelas. Precisamente todas se (re)editan entre 1946 y 1947: *El novelista* y *El hombre perdido* en Poseidón; *¡Rebeca!* en José Janés...

El denso conjunto de textos que rodean el ciclo ramoniano de las novelas de la nebulosa es imprescindible para entender el discurso que el autor va elaborando a la altura de los años cuarenta para presentarse desde el exilio como novelista experimental. Huelga recordar que en esa época Ramón está redactando sus memorias —*Automoribundia* apareció en Buenos Aires en 1948— y se plantea, por lo tanto, hacer el balance de su vida y obra, así como reivindicar su figura. Más allá del programa estético «de atrevimiento» que le permite exponer el ciclo nebuloso, Ramón revalúa constantemente su propia situación literaria para posicionarse estratégicamente, acercando su obra a las firmas y corrientes más prestigiosas dentro del canon literario, a la vez que afirma su autoridad de novelista, creando la etiqueta de «novelas de la nebulosa».

A la hora de crear el ciclo, Ramón se sitúa como novelista a la altura de Kafka, al tiempo que define su escritura como superación del surrealismo y se posiciona como afín a la literatura existencialista. Hasta se podría considerar que, con la noción de «perdición», clave de la nebulosa ramoniana²⁸, Ramón acuña su versión personal (*ramonizada*, por así decirlo) del existencialismo. Así lo sugiere el inicio del capítulo xxvii de *¡Rebeca!*, en el que coinciden la noción de perdición y el imperativo de proponer otra literatura: «Perdido, cada vez más perdido en este tiempo de perdición en que parece como si en la tierra no hubiese ni caminos ni

²⁷ El hecho mismo de que se trate de un intento de recuperación *a posteriori* explica las aproximaciones cronológicas.

²⁸ El término y sus variaciones aparecen al menos ocho veces en el prólogo.

pueblos. [...] Hay que volver a inventar el lío de la vida, el laberinto, el préstamo del calor de las alfombras y la sorpresa de las ternuras» (1947: 103-104). La suma de esas direcciones da las grandes líneas del ciclo ramoniano: se trata, para Ramón, de consolidar desde el exilio su figura de novelista a través de una obra claramente identificable (mediante el sello del ciclo «de la nebulosa»), distintiva (personal) y asociada con tendencias novedosas (ya establecidas o en pleno auge) de la literatura internacional. Como se lo anunciaba a J. Merli en una carta en la que le proponía a su editor no menos de doce proyectos —entre los cuales dos títulos del ciclo nebuloso—: «Vamos hacia los libros creadores» (carta 43, 14-05-45).

Recibido: abril de 2015; aceptado: julio de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT, Juan Carlos dir. (2000-): *Boletín RAMÓN*, 1-21 [de imprescindible consulta es la página web que lo alberga: <http://www.ramongomezdelaserna.net>].
- BARRÈRE, Bernard (1980): *Jeunesses de Ramón Gómez de la Serna*, tesis inédita de la Universidad de Burdeos.
- BORNEMANN, Vilma M. (1955): *Ramón Gómez de la Serna and the greguería*, tesis inédita de Columbia University.
- DENNIS, Nigel (2009): «Ramón y la (auto) publicidad», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 45-46: 201-228.
- (2013): «Introducción. ‘La ruta de lo inesperado’: Ramón y la novela», en Ramón Gómez de la Serna, *Obras II*, Madrid: Biblioteca Castro: xvii-xxx.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1909): «El concepto de la nueva literatura», en *Prometeo*, 6: 1-32.
- (1922): *El incongruente*, Madrid: Calpe.
- (1923): *Ramonismo*, Madrid: Calpe.
- (1924): «Ramón. Mi autobiografía», en *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid: Imp. G. Hernández y Galo Sáez, 473-555.
- (1934): «Las cosas y el ello», *Revista de Occidente*, cxxxiv: 190-208.
- (1935): «Historia de medio año», *Cruz y Raya*, 33: 5-59.
- (1936): «Las palabras y lo indecible», *Revista de Occidente*, cli: 56-85.
- (1943): *Ismos*, Buenos Aires: Poseidón.
- (1947): *¡Rebeca!*, Barcelona: José Janés.
- (1948): *Automoribundia*, Buenos Aires: Suramericana.
- (1962): *El hombre perdido*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1972): *El incongruente*, José-Carlos MAINER (ed.), Barcelona: Picazo.
- (1982): *La quinta de Palmyra*, Carolyn RICHMOND (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- (1986): *El chalet de las rosas*, Carolyn RICHMOND (ed.), Madrid: Cátedra.



- (1988): *La viuda blanca y negra*, Rodolfo CARDONA (ed.), Madrid: Cátedra.
- (1989): *Seis falsas novelas*, Ioana ZLOTESCU (ed.), Madrid: Mondadori.
- (1990): *Nuevos retratos contemporáneos*, Madrid: Aguilar.
- (2005): *El novelista*, Domingo RÓDENAS DE MOYA (ed.), Madrid: Espasa Calpe.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1973): *Aphoristic and novelistic structures in the work of Ramón Gómez de la Serna*, tesis de Princeton University publicada en 1986: *A labyrinth of imagery*, Londres: Tamesis books.
- JACKSON, R.L. (1963): *The Greguería of Ramón Gómez de la Serna: a Study of the genesis, composition and significance of a new literary genre*, tesis de Ohio State University.
- KAFKA, Franz (1925): «La metamorfosis», en *Revista de Occidente*, xxiv: 273-306 y xxv: 33-79.
- LAGET, Laurie-Anne (2008): «Ramón y Francia: un intercambio cultural en las primicias del surrealismo», en *Ínsula*, 742: 28-32.
- (2009): «Un prólogo desconocido de Ramón Gómez de la Serna sobre el surrealismo», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 45-46: 156-199.
- (2012): *La fabrique de l'écrivain*, Madrid: Casa de Velázquez.
- (2014): «El mercado como retaguardia. La producción novelística de Ramón en los años veinte», en Álvaro CEBALLOS VIRO (ed.), *La retaguardia literaria en España (1900-1936)*, Madrid: Visor Libros.
- LLANOS ÁLVAREZ, Teodoro (1980): *Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Origen y evolución*, tesis de la Universidad Complutense de Madrid.
- LÓPEZ CRIADO, Félix (1988): *El erotismo en la novela ramoniana*, Madrid: Fundamentos.
- McCULLOCH, John A. (2007): *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York: Peter Lang.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy (1994): *La formación de las teorías literarias de Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, tesis de Northwestern University publicada en 2003: *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- coord. (2008): *Ramón Gómez de la Serna y la novela*, Huelva: Universidad de Huelva.
- (2009): «El concepto de la nueva literatura», ¿manifesto vanguardista?», en *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 45-46: 45-75.
- NICOLÁS, César (1983): *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, tesis parcialmente inédita de la Universidad de Cáceres.
- NORA, Eugenio de (1962): *La novela española contemporánea (1927-1960)*, II, Madrid: Gredos, 93-150.
- PRESTIGIACOMO, Carla (1999): «Introducción a la novela de Ramón Gómez de la Serna», en *Alma mater*, 17: 37-54.
- RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA PAPERS, SC.1967.04, Special Collections Department, University of Pittsburgh.
- REY BRIONES, Antonio del (1992): *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Verbum.
- (1998): «Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna», en Javier PÉREZ BAZO (dir.), *La vanguardia en España*, París: Ophrys.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (1999): «*El novelista* de Ramón Gómez de la Serna en la impugnación del modelo narrativo realista», en *Revista hispánica moderna*, LII: 77-95.

- (2003): «Introducción», en Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *El novelista*, Madrid: Espasa Calpe, 11-75.
- SERRANO ASENJO, Enrique (1997): «Relato posible de un cierto catálogo de la creación», en Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Greguerías. Muestrario*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 11-32.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1980): *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 27-31.
- SPIRES, Robert C. (1988): *Transparent simulacra: Spanish fiction, 1902-1926*, Columbia: University of Missouri Press.
- VALLS, Fernando coord. (2008): «El microrrelato en España: tradición y presente», *Ínsula*, 741.
- ZLOTESCU, Ioana (1997): «Preámbulo al espacio literario del ‘Novelismo’», en Ramón Gómez de la Serna, *El doctor inverosímil y otras novelas (1914-1923)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 13-55.

EL HOMBRE PERDIDO:
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y ALBERT CAMUS

Nilo Palenzuela
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Se establece aquí una relación entre dos obras narrativas publicadas durante los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial: *El hombre perdido* (1947), de Ramón Gómez de la Serna, y *La chute* (1956), de Albert Camus. Se establece la relación en el plano del pensamiento filosófico y político y se señalan las coincidencias entre las obras. La ciudad, el paseante solitario, el distanciamiento del «gregarismo» y la defensa del individuo coinciden con un *leitmotiv*, el suicidio, que se da insistentemente en los años cuarenta como consecuencia del desasosiego contemporáneo, la guerra, el nazismo y el totalitarismo socialista impuesto en la URSS, defendido en numerosos núcleos de intelectuales europeos y americanos.

PALABRAS CLAVE: caída, hombre perdido, rebelde, *flâneur*, paseante, soledad, ciudad, Buenos Aires, París, Ámsterdam, Albert Camus, Gómez de la Serna, suicidas, Sísifo, existencialismo, individualismo, Segunda Guerra Mundial, posguerra.

ABSTRACT

«*El hombre perdido*: Ramón Gómez de la Serna and Albert Camus». This article deals with the connection between two prose works published during the years after World War II: *El hombre perdido* (1947) by Ramón Gómez de la Serna and *La chute* (1956) by Albert Camus. The article examines the relationship from a philosophical and political perspective and establishes the coincidences in both writers' works. The city, the solitary stroller, the distance from «gregariousness» and the defense of the individual coincide with a *leitmotiv*, suicide, which has been insistently present during the 1940s as a consequence of contemporary unease, war, Nazism and the socialist totalitarianism imposed on the USSR and supported by many European and American intellectual groups.

KEY WORDS: fall, lost man, rebel, *flâneur*, stroller, loneliness, city, Buenos Aires, Paris, Amsterdam, Albert Camus, Gómez de la Serna, suicide, Sisyphus, existentialism, individualism, World War II, post-war period.

Ramón Gómez de la Serna nace en 1888 y Albert Camus en 1913. *El hombre perdido* aparece en la editorial Poseidón de Buenos Aires en 1947 y *La chute (La caída)* se publica en Gallimard, en París, unos años más tarde, en 1956. Los autores pertenecen a generaciones y circunstancias históricas distintas¹. Los separa un cuarto de siglo de existencia. El español estaba ya en plena actividad cuando el escritor francés nacía; vivió los avatares de la Gran Guerra y el despliegue de las vanguardias. Camus inicia su trayectoria más valiosa cuando las utopías ideológicas y estéticas comienzan a diluirse, también cuando abandona el «porvenirismo» y los dogmas del PC francés. Las dos novelas tienen tras de sí la experiencia trágica de la Segunda Guerra Mundial. Tienen además motivos que las aproximan: los personajes de una y otra novela deambulan por la ciudad; el hombre perdido por los alrededores de Luna Park y las estaciones de trenes de Buenos Aires, a veces por las calles de Madrid; el de Camus, por Ámsterdam, entre el puerto y los canales y, en sus evocaciones, por los alrededores del Sena, en París. Las narraciones son de expresión monofónica y los personajes son voces aisladas que apenas tienen compañía con quien compartir la existencia². El hombre perdido de Gómez de la Serna encuentra repetidamente a Gonzalo Herrero, que es un mendigo y que es él mismo. Jean-Baptiste Clamence cuenta a un personaje que encuentra en un bar su vida anterior en París, sus obsesiones, pero este nada dice: es también un *alter ego*, un abogado, él mismo.

Atrapados por sus propias miradas, la memoria, las ambiciones, la perdida de creencias, los escritores y sus personajes tratan de subsistir. Ramón Gómez de la Serna es creyente a su manera, piensa que el dedo divino, siempre misterioso, puede tocarlo, aunque no logra desasirse de la soledad y del misterio que envuelve la vida, el principio, el fin. Camus no es creyente, pero crea un personaje sobre el nombre de Juan Bautista que clama en el desierto³ de una ciudad ocupada años antes por los nazis. Sus personajes, acaso ellos mismos, son hijos de la noche: deambulan por los parques, cruzan sobre los canales, los ríos, las vías del tren. A veces aluden a sus pintores predilectos, evocan sus fantasmagorías: el hombre perdido se detiene en los grabados y en los caprichos de Goya y recuerda la Venus de Tiziano. Jean Clamence, más adusto, se encuentra con *Les juges intègres* en el bar Mexico-City, el panel robado de Van Eyck en 1934. Entre pequeñas o grandes coincidencias, estos seres ensimismados, con sus preguntas incisivas e insoslayables, miran, hablan y se adentran en la noche. Son mirones⁴, observan y manifiestan lo que se enreda en sus pensamientos, expresan una historia que debe remontar las cenizas de la guerra, el exilio o, en el caso de Ramón, su situación de *transte-*

¹ Las relaciones entre la obra de Ramón Gómez de la Serna y Albert Camus han sido planteadas por Ioana Zlotescu (2003: 20) y Nicolás Fernández-Medina (2008: 6).

² Se trata de novelas de «expresión monofónica», como señaló Antonio del Rey Briones (1992: 40).

³ Sobre la referencia bíblica, Juan Valdano (1973: 170).

⁴ «No somos más que mirones despreciables», escribe Gómez de la Serna en *El hombre perdido* (2003: 143).

rrado. El ensimismamiento es su manera de habitar y estar en el mundo, aunque sus preguntas busquen descifrar el sentido y el sinsentido de la existencia. Escritas cuando la tempestad ha recorrido los campos y ha demolido las grandes ciudades, Guernica, Madrid, Berlín, Rotterdam, escritas cuando la barbarie ha dejado en huesos la existencia, una misma inquietud se expresa: la pregunta por la caída, por el sentido y el sinsentido de la vida.

Las circunstancias de Ramón Gómez de la Serna son diferentes. No vive los movimientos de la resistencia ni los ideales revolucionarios, no siente la presión de las luchas por la liberación nacional argelina, ni está inmerso en los debates existencialistas ni en las utopías socializantes del medio siglo. Su pensamiento no pertenece a la razón ilustrada ni al pensamiento metódico de los escritores franceses. No trata de solventar el hiato entre los movimientos de masas y las expectativas revolucionarias. Coincide en algunos aspectos con las ideas de Camus sobre el «porvenirismo» y sobre el signo del colectivismo, pero las raíces culturales que dan base a su pensamiento están más cerca de los escritores franceses del siglo XIX, de románticos y simbolistas, de heterodoxos como Gérard de Nerval o Arthur Rimbaud, de aquellos que fueron capaces de ahondar en los sueños y en los abismos; al tiempo, mantiene estrechos vínculos con sus continuadores del siglo XX, con los surrealistas. Su visión de la existencia parte, sin embargo, del pensamiento clásico español. Los veinticinco años que lo distancian de Camus se amplían si se toma como punto de referencia la cultura española a la que se halla próximo. Ramón Gómez de la Serna siente el solipsismo del sujeto que trata de reflexionar sobre el mundo, el *cogito* cartesiano, pero si llega al muro de *la chute* de Camus, al horizonte del suicidio, lo hace desde su propia ladera: no hay sujeto sin una vivencia del tiempo. Es el hombre, el individuo, quien no puede librarse de la esfera de la temporalidad con ejercicios racionales que remonten por las escalerillas del pensamiento. Entre Dios y el tiempo, Ramón está aquí, por un instante, más cerca de los clásicos preilustrados, aunque enseguida vuelva a su presente.

Leemos en *El hombre perdido*: «No se puede olvidar a Dios, porque está en todo lo que va sucediendo y es lo único que lo salva, que lo lleva adelante y hace que pase» (2003: 96). Poco más adelante: «La identidad del tiempo es de lo más desconcertante porque vivimos lo que ya está muerto. El filo de lo que se vive es tan estrecho que es ridículo de puro afilado entre lo que sucedió y lo que va a suceder, dos cosas igualmente inexistentes en medio de las que queda solo lo que va sucediendo» (2003: 98). El tiempo corre y queda atrás y en ese curso tienen sitio la existencia y la literatura, la soledad o la imaginación; todo, pasajero. «La idea de la muerte» atraviesa con su referente religioso, tan raro entre los escritores contemporáneos relacionados con el vanguardismo. Entre tanto Gómez de la Serna se aleja de la abstracción emprendida por el sujeto, retrocede un paso, y propone al «hombre», según destaca desde el título de *El hombre perdido*, como centro de una visión que viene de antiguo y que ahora, después de atravesar las grandes guerras, se desmorona, se metamorfosa, busca su lugar entre concepciones metafísicas diferentes. Su percepción del tiempo es de raíz barroca. En cierta manera está cerca de Miguel de Unamuno y de Antonio Machado en su reflexión sobre la temporalidad, pero sobre todo de Francisco de Quevedo, el poeta del Siglo de Oro español. Gómez de

la Serna escribe, además, sobre Quevedo en los años cincuenta, poco después de la aparición de *El hombre perdido*. Lo retrata⁵.

Si pensamos en los poemas filosóficos, religiosos y morales del escritor barroco, podremos encontrar enseguida expresiones que resultan familiares a su expresión. Si además nos detenemos en *Quevedo*⁶, Ramón Gómez de la Serna alude a *La cuna y la sepultura* y, también, a tantos poemas metafísicos en que la muerte, el amor, el tiempo, se tornan obsesivos. Quevedo es para el escritor contemporáneo el precursor de su prolongada trayectoria, de su *automoribundia*. En su *Quevedo* cita las palabras «Nacemos para vivir y vivimos muriendo y para morir, y morimos para nacer a segunda vida» (2002: 1103); «Del vivo al muerto no va otra diferencia sino que el vivo está muriendo cada día y la postrera hora» (2002: 1107). Detrás se halla persistente el *cotidie morimur* senequista, tan característico del pensamiento quevediano. Gómez de la Serna así lo destaca cuando extrae estas palabras de *La cuna y la sepultura*: «Todos los días, dice el grande Séneca, muestran cuán nada somos» (2002: 1105).

El autor de las «novelas de la nebulosa» cita textos de aquí y de allá, de *La cuna y la sepultura* o de los poemas metafísicos. Sobresalen versos célebres: «Fue sueño Ayer; Mañana será tierra! / ¡Poco antes, nada; y poco después humo!» (2002: 1117); el soneto «Vivir es caminar breve jornada» donde se insiste en la «Nada que, siendo, es poco, y será nada» (2002: 1117). Y da algunos pasos más cuando hace decir al poeta barroco: «Soy el hombre sin nombre, el escribano de la Nada que, ya que voy a ser nada, más que nada quiero ejercitar esa sabiduría de lo que más seré siendo Nadie... Yo Nadie... Nadie más que yo» (2002: 974).

El sujeto entonces se desfonda. El hombre percibe el vértigo. Camina sobre un filo del tiempo que es ya el de los siglos XIX y XX. Las visiones antiguas, senequista y luego barroca, se deslizan por la corriente de un pensamiento que ha crecido en el siglo XIX, con la nada moderna de Stéphane Mallarmé, con el vértigo de Arthur Rimbaud, con el vacío que causa angustia y tira de los pies en Kierkegaard, y con las indagaciones del existencialismo en los años en que escribe la última de sus «novelas de la nebulosa».

El hombre perdido en la nueva urbe es un *flâneur*, un paseante solitario y desorientado. Este ser sin nombre, con los atributos de un bohemio, de un *clochard* o de un mendigo⁷, vuelve «a subir la calle sin orientación» (2003: 99), vive «de estar extraviado» (2003: 226), anhela la libertad del «vagabundo puro» (2003: 188). Le gustan los parques o callejear en la noche. Habita en la ciudad, aunque desprecia «la vida sórdida y agremiada»: «Mi alma desolada que no quiere a los ciudadanos de la ciudad moderna porque son como topos que andan por encima de la tierra» (2003:

⁵ Quevedo está incluido en *Retratos y biografías IV*, en *Obras Completas* (2002: 967-1188).

⁶ El libro de Gómez de la Serna lo publica Espasa-Calpe en Buenos Aires, en 1953.

⁷ Tema recurrente en Ramón, podemos hallarlo en sus escritos de España o de Argentina, en «Los mendigos», de *El Rastro* (1998a: 224-228), o en los mendigos que toman las vestimentas de *Los medios seres* y que Ramón ve y describe, muchos años después de la representación de su obra teatral, en *Nuevas páginas de mi vida* (2003: 866-868).

115-116). No cree, además, en el progreso humano. Luna Park se le presenta con sus últimos adelantos como «la triste y verdadera parodia del progreso humano» (2003: 123). El personaje perdido puede acudir a una sesión de espiritismo, tan de moda en el siglo xix⁸, o aludir al «palacio del psicoanálisis» (2003: 117), más contemporáneo. A la estela de Hoffmann, leído por Sigmund Freud en «Das Unheimliche» (1919), percibe cómo las *poupées* hablan o se mueven⁹. Es algo que le viene de sus lecturas, de su muñeca en el torreón de la calle Velázquez, y de su atenta mirada a la evolución del vanguardismo. Ya en los años treinta era lugar común el motivo que reunía lo siniestro y el voyeurismo en seres que iban y venían de lo animado a lo inerte. Las *poupées* fotografías de Hans Bellmer estaban en las revistas francesas y españolas; y en los años cuarenta, la alemana Unika Zürn, ella misma una *poupée* que devendría loca y suicida, había escrito sobre maniquíes que tomaban vida¹⁰. Las exposiciones surrealistas jugaban con estos motivos. Espiritista o heredero de las indagaciones freudianas, *El hombre perdido* cuenta una situación nueva. Entre lo que parece vivo y lo que parece muerto, como en el filo del tiempo, se halla el personaje que conoce la nada y que, como arquetipo de viajero ya sin retorno, no puede ser otra cosa que Nadie. Espiritista, *flâneur*, loco, delirante vanguardista, vagabundo en la madrugada, hombre extraviado y anónimo en la rampa del tiempo: «La soledad es absoluta. Nadie se ocupa de nadie. La luz de velatorio y esfera de reloj impera en la habitación. Morir o entrar en la miseria pura...» (2003: 238). Ramón no tiene ya el entusiasmo que lo lleva hacia la alteridad, que lo empuja a callejear al encuentro con una Rebeca que se encarna en una y otra mujer con el destello del amor absoluto, como el centro que mueve el universo, como Beatriz y Laura¹¹, como su Leonor o como *Nadja*, el relato surrealista de André Breton. En su novela de 1947 no halla una última e instantánea encarnación del deseo y el absoluto, como había sucedido en 1937, donde Luisa Sofovich se levantaba en el extraordinario canto amoroso de los últimos capítulos de *¡Rebeca!* La mujer aquí está menos presente y, cuando con ella se comparte la vida, todo se vuelve carcelario: «A aquella mujer que quería cocerme como una langosta» (2003: 270).

El novelista español vive ahora en Buenos Aires y se comporta con libertad imaginaria. Pero el mundo ha cambiado. Es la época en la que recuerda la quema de «conventos» (2003: 199) o la guerra despiadada en Europa. Es la época que ya augura el comienzo de un nuevo impulso económico con el turismo (2003: 164) y

⁸ En artistas y escritores europeos esta inclinación hacia el ocultismo es constante. Atraviesa todo el siglo xix y se prolonga en la primera mitad del siglo xx, como ha mostrado Serge Fauchereau (2011) en su catálogo *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte*.

⁹ Especialmente, en los capítulos XLII, XLIII. Con su referencia a Copelia, Gómez de la Serna (2003: 245) evoca el cuento de Hoffmann «El hombre de arena», texto de referencia para la indagación de Freud en el espacio de lo siniestro.

¹⁰ El tema lo hemos abordado en «Transgresiones: De Bellmer y Zürn a Boltanski y Messager» (2009: 75-99).

¹¹ José-Carlos Mainer (2000: 46) se ha referido a ello cuando escribe el prólogo «Nueve años de novelismo (1928-1937)» para el volumen de *Obras Completas* que incluye *¡Rebeca!*, la «novela de la nebulosa» más expresiva de esta búsqueda incesante de Ramón.

el feliz consumo de Coca-Cola (2003: 162). Y es también la que clausura las utopías. El hombre está solo, perdido. Es uno de más, *uno-de-tantos*, como diría otro «transterrado» español en América¹². Todo está en mutación y sin horizonte. Sus afirmaciones son precisas: «Nos hemos quedado sin mundo» (2003: 55).

Castizo en muchos aspectos, Ramón Gómez de la Serna, si parte de una tradición española que une a Quevedo con Goya, se encarama con su novela de 1947 en otros planteamientos. Ramón Gómez de la Serna se alinea con ciertas posturas del existencialismo. Según sugerimos al principio con la evocación de *La chute*, de Albert Camus, con *El hombre perdido* se acerca a interrogaciones esenciales del medio siglo. Su «pensar de otra manera en un tiempo sin promesa y sin presencia» (2003: 52), como sugiere en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa», tiene que ver con un universo de ideas y creencias que han dejado de ser sólidas. Su pensamiento, a pesar de sus cautelas frente a la especulación metafísica, coincide con la filosofía que se planta a pensar en la nada.

Conocemos, en efecto, las reservas de Ramón frente a la filosofía, algo que reitera en numerosos pasajes de su obra y que bien puede coincidir con esta aseveración suya: «Toda abstracción es muerte» (2003: 129). Pero por doquier hallamos afirmaciones que encabalgan las ideas quevedianas-senequistas de la muerte con la nada de una filosofía existencial, de un ser que no puede dejar atrás la muerte ni el abismo anonadante sobre el que navega. Su idea de que «el hombre es arrojado de cualquier modo al mundo» (2003: 164) y afirmaciones como «antes de no ser quiero saber lo que es no ser y así saber qué es haber sido» (2003: 87) o «la identidad del tiempo es de lo más desconcertante porque vivimos lo que ya está muerto» (2003: 98) no parecen muy alejadas del pensamiento de Martin Heidegger sobre el ser en el tiempo, sobre «la angustia [que] hace patente la nada» (1941: 35), sobre la idea de que «el ser y la nada van juntos» o que la existencia «sobrenada en la nada» (1941: 53). El filósofo alemán pronunció en 1929 *Was ist Metaphysik?*, de donde están extraídas estas ideas. El texto heideggeriano se conoció muy pronto a un lado y otro del mar. José Bergamín lo publica, en traducción de Xavier Zubiri, en la revista madrileña *Cruz y Raya* en 1933, cuando Ramón todavía está en la capital española, y vuelve a publicarlo en la Editorial Séneca, en México D.F., durante 1941, cuando nuestro autor se encuentra en Argentina¹³. Acaso poco importe si conoce directamente el texto heideggeriano: su influencia se extiende en los años cuarenta entre filósofos y literatos americanos y españoles. El pensamiento que aflora en *El hombre perdido* tiene que ver con la crisis que ha asolado la vieja filosofía y viene asimismo de la desolación que deja la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. La novela, publicada en 1947, prologada por Gómez de la Serna en septiembre del 46, está escrita sobre las cenizas que deja la tragedia. *El hombre perdido* se escribe sobre

¹² Juan-David García Bacca (1982: 83).

¹³ ¿Qué es Metafísica? se publica en México D.F. con nota introductoria de José Bergamín, el director de editorial Séneca. Bergamín aclara que se trata de una reimpresión de la realizada por la revista *Cruz y Raya*, de la que también fue director Bergamín. La traducción es de Xavier Zubiri. Existe edición facsimilar, realizada por la Editorial Renacimiento en Sevilla (2003).

fallas antiguas y modernas. Después de la guerra, con precursores en la filosofía o en el viejo humanismo, nunca se volvió a pensar igual.

La cuestión de *la caída* se hace entonces central. Su coincidencia con Albert Camus es importante para determinar el sentido de la novela y de una inquietud que se da ya «entre viejo y nuevo mundo». La cuestión del suicidio es primordial en *El hombre perdido*; también en el autor de *La chute*. Gómez de la Serna acaso conoció alguna de las obras escritas por el francés; y al revés. Lo que importa ahora, no obstante, es cómo *El hombre perdido* se incardina en la sensibilidad que se abre con la Segunda Guerra Mundial. Sus preguntas, sus dudas, sus respuestas, tienen que ver con un orden caído a un lado y otro del mar. Ramón asiste a un desmoronamiento que interroga de forma radical. Camus es quien lo plantea en el terreno del ensayo y de la narración de forma más clara, aunque tenga, obviamente, sus precursores.

«La vida es un absurdo» (2003: 190), afirma Ramón en su novela de 1947. En 1942, en efecto, Camus asevera en *Le mythe de Sisyphe* que el absurdo es el punto de partida de cualquier reflexión acorde con la época: «L'absurde, pris jusqu'ici comme conclusion, est considéré dans cet essai comme un point de départ»¹⁴ (1965: 97). Es más, en el primer apartado de su libro se descuelga con una afirmación que se enrosca en una pregunta fundamental: «Il n'y a qu'un problème philosophique vraiment sérieux: c'est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie»¹⁵ (1965: 99). Estamos en los primeros años de la Segunda Guerra Mundial, pero Camus, que ha iniciado su reflexión años atrás, conoce el ascenso brutal de los totalitarismos y, también, los fracasos de la filosofía. Su posición tiene antecedentes. Miguel Morey ha rastreado a sus precursores antiguos, desde Sócrates a Séneca, pero destaca sobre todo el planteamiento del «suicidio lógico» en Dostoievski, en «Veredicto», en *Diario de un escritor*: ya que nada responde a las inquisiciones que se hace el individuo sobre el dolor, sobre la vida, afirma el escritor ruso, «me aniquilo a mí mismo por la sencilla razón de que me carga padecer esa tiranía, de la que nadie es culpable»¹⁶. Algunos años más tarde, pasada ya la masacre de la Segunda Guerra Mundial, aunque no la tiranía, Camus da una vuelta de tuerca a su planteamiento y verá la época misma marcada por una lógica implacable: «Une logique besogneuse aux yeux de laquelle tout s'égalise. Cette logique a poussé les valeurs de suicide dont notre temps s'est nourri jusqu'à leur conséquence extrême qui est le meurtre légitimé. Du même coup, elle culmine dans le suicide collectif. La démonstration la plus éclatante a été fournie par l'apocalypse hitlérienne de

¹⁴ «Lo absurdo, tomado hasta ahora como conclusión, es considerado en este ensayo como un punto de partida» (traducción de Luis Echávarri).

¹⁵ «No hay más que un problema filosófico verdaderamente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no vale la pena que se viva es responder a la pregunta fundamental de la filosofía» (traducción de Luis Echávarri).

¹⁶ Miguel Morey (2009: 103) reproduce estas palabras de Dostoievski, en traducción de Rafael Cansinos-Asséns.

1945 [...]. L'essentiel était de ne pas se détruire seul et d'entraîner tout un monde avec soi»¹⁷ (1965: 416). Se trata de las palabras iniciales de *L'homme révolté*, acaso su más ambiciosa obra sobre la dimensión histórica y filosófica de la destrucción y de la rebeldía. El nazismo está a un lado de sus reflexiones, pero asimismo, al otro, la fuerza destructora e igualadora en que echa sus raíces el marxismo y sus mutaciones contemporáneas. Camus conoce bien, frente a la ceguera de algunos otros, entre ellos Sartre, el horizonte despótico y aniquilador del comunismo. Sus raíces las encuentra en los nihilistas decimonónicos, las encuentra en ese universo de anarquistas, animados por organizaciones que justifican el terrorismo y el asesinato y que describe Dostoievski en *Los endemoniados*, una obra adaptada para el teatro por el mismo Camus en *Les possédés*. En suma, de aquel barro, estos lodos.

Ramón Gómez de la Serna no parece tener a Dostoievski como referente, pero coincide con Camus en el desastre que trae el gregarismo y el colectivismo: «Creer que la salvación del alma es una cuestión social y no personal es no saber lo que se piensa. El hombre colectivamente va a la perdición y solo la salvación individual que yo intento entre pequeños negocios y gastos es lo que vale» (2003: 84). Conoce también, como indica acabada la Segunda Guerra, que la amenaza del fin ha tomado cuerpo: la destrucción atómica es una de las preocupaciones presente alguna vez en su obra, como en «El que estuvo en Hiroshima», incluido en *Caprichos* (1962: 20).

La caída, el suicidio, es el motivo recurrente en *El hombre perdido*, ejemplo de sensibilidad existencial y trágica de una época. A un lado y otro caen seres que responden a la nueva pregunta: «La vida vale o no vale la pena que se viva». Y responden bajo la persecución nazi o bajo el comunismo y sus amplias franjas de dominación; también bajo el simple desamparo existencial. Franceses, austriacos, alemanes, rumanos, ingleses, rusos, italianos, españoles, portugueses, el suicidio es la respuesta que parte del absurdo, que responde al absurdo del dolor y la muerte, al sinsentido. En estas décadas de la primera mitad de siglo o en las que siguen, como consecuencia de aquella lógica, se suicidan Mário de Sá-Carneiro, en 1916; Jacques Rigaut, en 1929, y René Crevel, en 1935; Virginia Woolf, en 1941; Marina Tsvietáieva, siguiendo los pasos de Serguéi Esenin y Maiakovski, en 1941; Stefan Zweig y Charlotte Altmann, en 1942; Eugenio Imaz, en 1951; Paul Celan y Unika Zürn, en 1970; Cesare Pavese, en 1950, y Primo Levi, en 1987. Todos ellos estaban marcados por el desasosiego de la época y algunos de ellos no en menor medida por la barbarie nazi o la persecución estalinista.

En Buenos Aires, donde vive Ramón Gómez de la Serna desde 1937, tienen gran resonancia algunos suicidios. Alfonsina Storni y el uruguayo Horacio Quiroga se quitan la vida el mismo año de su llegada a Argentina; Leopoldo Lugones, en 1938. Destacada es la noticia de la muerte de Stefan Zweig, el intelectual y narrador judío

¹⁷ «Una lógica indigente a los ojos de lo cual todo se iguala. Esta lógica ha impulsado los valores del suicidio que nutren nuestro tiempo hasta su máxima consecuencia, consistente en el asesinato legitimado. Por ello, culmina en el suicidio colectivo. La demostración más patente la dio el apocalipsis hitleriano en 1945 [...]. Lo esencial era no destruirse solos y arrastrar a todo un mundo consigo» (traducción de Josep Escué).

que había vivido en Buenos Aires, que se había refugiado en la ciudad brasileña de Petrópolis, donde se suicida en febrero de 1942 junto a «Lotte», su esposa. Eduardo Mallea, entonces director del suplemento de *La Nación*, publica en marzo de ese año la carta que le envía Gabriela Mistral desde Brasil y en la que esta cuenta, junto a la reproducción de una fotografía de la pareja en el lecho de muerte, lo que acaba de presenciar y lo que considera su causa: «Pienso, sin pretensión de adivinar, que las últimas noticias de la guerra lo deprimieron horriblemente y en especial el comienzo de la guerra en el Caribe, el hundimiento de barcos sudamericanos. ¡Ay! ¡Había visto llegar así la guerra a tantas costas! Habrá que añadir su última información: la de los sucesos del Uruguay. También eso se parecía de un modo tremendo a lo visto en Europa, duela o no duela confesarlo. Estaba harto de horror, no podía ya más»¹⁸. El impacto que produjo la noticia y acaso la fotografía misma publicada en *La Nación* dejan su huella en estas palabras de *Automoribundia*: «Por fin abro mis biombos y señalo la más bella Venus de los harenés, la última fotografía de Stefan Zweig y su mujer, recién suicidados en la cama de su hotel del Brasil» (1988b: 738).

El tema no es, por tanto, algo que tenga que ver exclusivamente con la filosofía o la ficción narrativa. Ramón está dando cuenta de una situación que se impone en la inmediatez, incluso aquí, en su entorno argentino. La imaginación, el humor, la mujer, el deseo y el amor, que se levantan como centros que mueven el mundo, flaquean ante la soledad. La destrucción y el desmantelamiento de una cultura asoman en muchos lugares. Si la muerte es un motivo esencial en el pensamiento de Gómez de la Serna, el tema del suicido es más raro en sus textos. Aparece a veces en entornos humorísticos, en pequeñas piezas que redacta a lo largo de su vida. En «El secreto de los suicidas» (1997: 97), escrito al final de la segunda década del siglo xx, evoca la pasión del vuelo y pone a los suicidas como sus verdaderos practicantes. En *Nuevos caprichos* va a mostrar diversos modos de suicidios: «Lo absurdo» (1997: 460-461), «La browning» (1997: 487-489), «Levantamiento de cadáver» (1962: 18-19), «Peligro de guerra» (1962: 24), «El negro condenado a muerte» (1962: 228). En *Greguerías* aparece el suicidio relacionado con el mundo de los tranvías, trenes, estaciones: «Entre los carriles de la vía del tren crecen las flores suicidas». En *Mitía Carolina Coronado* evoca el suicido de Larra y apunta a que él mismo no se ha suicidado porque no le ha fallado la mujer y «porque hemos encontrado un suelo pacífico en que hay una claridad propicia al espíritu» (2002: 359).

Pero es en su temprano acercamiento biográfico al poeta Gérard de Nerval, que se había ahorcado en París en 1855, donde Ramón Gómez de la Serna afirma con cierta contundencia: «La verdad elevada es el suicidio»¹⁹ (1961: 197). En este texto, que en realidad lleva por título «El suicida de Gerardo de Nerval», Gómez de la Serna se extiende sobre el suicido, de antiguos y modernos, el de Sócrates o el

¹⁸ La carta de Gabriela Mistral se reproduce en el diario argentino *La Nación*, 17 de febrero de 2012, con motivo del 70 aniversario del suicidio, junto a la fotografía de la escena final de la pareja en su lecho; y el artículo «Stefan Zweig: Entre Brasil y la Argentina», de Alberto Armendáriz (2012).

¹⁹ «El suicida Gerardo de Nerval», de Gómez de la Serna (1961: 151-208), se publica como prólogo al libro *Las hijas del fuego* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1920).

del *Werther* goetheano y sus seguidores. Halla raíces en el pensamiento de Dante, que «comprendió el suicidio» (201), y en Shakespeare, que «llamó al suicidio *la gran acción humana*» (202). Sus afirmaciones son variopintas: «Hay que suicidarse con esa gran mudez con que se suicidó Nerval, por ejemplo» (206); «La mayor pena para los dioses, de los dioses tristes sobre todo, es que no se pueden suicidar» (207). En su discurso Gómez de la Serna acaba por preguntarse «¿y cómo es que uno que no se suicida puede hacer apología del suicidio? Pues porque me pongo a contribución todos los días de una especie de suicidio lento» (204-205).

El tema, sin embargo, se impondrá en la posguerra. Se impondrá en *El hombre perdido*, acaso como corolario de esa condición de paseante solitario por la ciudad de Buenos Aires, de Madrid, de cualquier ciudad. Como bien conviene a una época que ha hecho del periódico uno de los pilares de la realidad, la muerte del protagonista se anuncia en un diario, en las páginas de «*Sucesos*»:

En los terrenos baldíos que marginan la red ferroviaria del sur ha aparecido el cadáver de un hombre tan destrozado que no ha podido ser identificado.

Parece ser que debió ser atropellado, mientras dormía, por uno de los trenes de carga compuestos de innumerables vagones que llevan las mercancías al kilómetro número 5, donde se forman las expediciones definitivas (2003: 282).

Con aparente voz anónima el destino final se sugiere así: el protagonista se ha suicidado. El tema, no obstante, ha atravesado la novela en numerosas variantes. Y en esa frecuencia, en esa puesta en escena una y otra vez esbozada, Ramón Gómez de la Serna coincide con Albert Camus: la caída estaba presente desde el comienzo, como la pregunta que rondaba desde *Le mythe de Sisyphe* y que percute todavía en *La chute*. Su reiteración tiene que ver con la soledad de un ser que «sobrenada la nada», por decirlo con otro existencialista. La mostración de la pregunta y su trágica resolución lo alejan de lo gregario, de los torbellinos colectivistas, aun cuando se sufra incomprendión; Ramón Gómez de la Serna siente el desprecio en el mundo intelectual de Buenos Aires por su indiferencia ante la dictadura franquista y Camus, en París, por su crítica al estalinismo y sus raíces marxistas. Era la hora de los intelectuales de izquierda y de los seguidores de Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir²⁰. No

²⁰ La situación vivida al comienzo de los años cincuenta, cuando se publica *L'homme révolté* (*El hombre rebelde*), y la descripción del distanciamiento entre Camus y Jean-Paul Sartre son claras en las palabras de *La forcé des choses* (1963), de Simone de Beauvoir: «Si esta amistad estalló brutalmente fue porque en realidad desde hacía mucho tiempo no subsistía gran cosa de ella. La opción ideológica y política que ya existía entre Sartre y Camus en 1945 se había acusado año tras año. Camus era idealista, moralista, anticomunista; obligado a ceder por un momento ante la Historia, pretendía retirarse de ella lo más rápido que fuera posible; era sensible a la desdicha de los hombres y la imputaba a la Naturaleza; desde 1940 Sartre había trabajado en repudiar el idealismo, separarse de su individualismo original y vivir la Historia; próximo al marxismo deseaba una alianza con los comunistas. Camus luchaba por grandes principios [...]. Mientras Sartre creía en la verdad del socialismo, Camus defendía cada vez más los valores burgueses: en *El hombre rebelde* se aliaba con ellos. Como el neutralismo entre los bloques era finalmente imposible, Sartre se aproximó a la URSS. Camus la detestaba y aunque no amaba a los Estados Unidos, prácticamente se ubicaba a su lado» (1980: 308).

obstante, uno y otro persisten en su discurso. El ser solo dialoga con alguien que es otro y es sí mismo. Bordea los límites del abismo, recrea, recuerda, decide.

Jean-Baptiste Clamence callejea: «J'aime marcher à travers la ville, le soir, dans la chaleur du genièvre. Je marche des nuits durant, je rêve, ou je me parle interminablement»²¹ (1962: 1482). El personaje de Gómez de la Serna se mueve en la noche: «Bajo los faroles de la noche», «en las calles solitarias y oscuras [donde] desaparecemos»²². Aquel encuentra a un *alter ego* en el bar Mexico-City al que cuenta, *confiesa*, sus creencias, su pasado, su optimismo ahora vencido. Antes fue la época parisina, tan lejana a los «círculos de infierno» que evocan los canales de Ámsterdam²³, aquí donde el nazismo tuvo su morada, donde desaparecieron utopías y sueños. El personaje *perdido* de Ramón encuentra una y otra vez a Gonzalo Herrero y lo hace en diversas circunstancias, en la casa de los sueños de Goya, en la calle solitaria donde «los dos hombres íbamos pensando lo mismo y volvíamos la cabeza para ver el puente despedirse» (2003: 67). En los capítulos I, XX, XVII, XXXII, XL, Herrero, «el iniciador vagabundo» (2003: 199), es su *alter ego*, con el que comparte obsesiones, trenes, callejeos. La sombra y el recuerdo del abismo están ahí: la respuesta al absurdo que trae la muerte está ahí. El protagonista sucumbe en una vía de un tren, pero el suicidio que evoca puede presentar otras expresiones. Cuando halla por vez primera a Herrero, el puente, el río y la idea de la caída se presentan: «Fuimos caminando silenciosos otro rato y pasamos el primer puente, como en victoria mágica sobre los abismos, vencido el suicidio» (67). El hombre perdido ¿está en Madrid, en Buenos Aires? ¿Atraviesa los puentes del Sena, en París, la ciudad que Ramón tan bien conocía? Las palabras citadas pertenecen al primer capítulo de *El hombre perdido*. Las evocaciones del suicidio se reiteran a lo largo de la novela: «La idea de la muerte me asaltaba» (85), «mi risa de suicidio y de escapada de ese mundo estrecho» (183), «¡Que lo inerte y lo postizo de la vida me salven del pacto de no vivir que he hecho para librarme del hambre posible!» (276). La caída parece inevitable. Y también adquiere una proporción universal: «Y no sabe uno qué hacer entre cielo y tierra, sospechando que eso mismo se está dando en otra ciudad a esta misma hora y con este apremio y por eso hay suicidas» (202). El puente, el abismo, la vía del tren, allí donde se pasa y se parte. Es el tiempo que interroga otra vez sobre la vida y la muerte.

En *La chute* de Albert Camus también se ha intensificado la pregunta de *Le mythe de Sisyphe*, de si la vida vale la pena ser vivida. Percute aun. Jean-Baptiste Clamence pasa los puentes de los canales de Ámsterdam, pero desde el pasado parisino retorna una presencia o una pregunta insoslayable. «Cette nuit-là, en novembre, deux ou trois ans avant la soir où je crus entendre rire dans mon dos, je regagnais la

Sin duda, frente al pensamiento idealista de Camus, Jean-Paul Sartre opta lamentablemente por la Historia y por un Stalin todavía en el poder.

²¹ «Me gusta caminar a través de la ciudad, por la noche, al calor de la ginebra. Camino noches enteras, sueño o converso interminablemente conmigo mismo» (traducción de Manuel de Lope).

²² Véase especialmente le capítulo XXXIII.

²³ Valdano (1973: 168-19).

rive gauche, et mon domicile, par le Pont Royal. Il était une heure après minuit»²⁴ (1962: 1511). Y continúa:

Sur le pont, je passai derrière une forme penchée sur le parapet, et qui semblait regarder le fleuve. De plus près, je distinguai une mince jeune femme, habillée de noir. Entre les cheveux sombres et le col du manteau, on voyait seulement une nuque, fraîche et mouillée, à laquelle je fus sensible. Mais je poursuivis ma route, après une hésitation. Au bout du point, je pris les quais en direction de Saint Michel, où je demeurais. J'avais déjà parcouru une cinquantaine de mètres à peu près, lorsque j'entendis le bruit, qui, malgré la distance, ma parut formidable dans le silence nocturne, d'un corps qui s'abat sur l'eau²⁵ (1962: 1511).

Al tiempo la experiencia se repite. Y se vuelve insistente. En otra noche una carcajada lo sobrecoge cuando se acerca al Pont des Arts (1962: 1495). En las últimas páginas de *La chute*, cuando el personaje descubre al otro que lo escucha y que en cierta forma es él mismo («Je savais bien que nous étions de la même race»²⁶), el horizonte abierto a lo largo de la narración, esta caída, como en *El hombre perdido*, lanza otra vez la pregunta, el recuerdo de la pregunta:

Prononcez vous-même les mots qui, depuis des années, n'ont cessé de retentir dans mes nuits, et que je dirai enfin par votre bouche: «Ô jeune fille, jette-toi encore dans l'eau pour que j'aie une seconde fois la chance de nous sauver tous les deux!» Una seconde fois, hein, quelle imprudence! Supposez, cher maître, qu'on nous prenne au mort? Il faudrait s'exécuter. Brr...! l'eau est si froid ! Mais rassourrons-nous! Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement!²⁷ (1962: 1551).

Albert Camus y Ramón Gómez de la Serna preguntan de forma radical sobre el sentido de la existencia. Preguntan por el sentido de la vida y de la muerte. Uno pertenece a la tradición francesa que ha dejado atrás la estela de la reflexión

²⁴ «A aquella noche, en noviembre, dos o tres años antes de la noche en que creí escuchar risas a mi espaldas, crucé a la orilla izquierda y llegué a mi domicilio por el Pont Royal. Había pasado una hora de la medianoche» (traducción de Manuel de Lope).

²⁵ «En el puente pasé por detrás de una sombra inclinada sobre el pretil que parecía contemplar el río. De más cerca advertí que se trataba de una mujer joven y delgada que vestía de negro. Entre los cabellos oscuros y el cuello del abrigo solamente se veía la nuca, fresca y mojada, y fui sensible a ella. Pero proseguí mi camino después de una breve duda. Al otro extremo del puente, seguí por los muelles en dirección a Saint Michel, donde vivía. Había recorrido ya unos cincuenta metros aproximadamente cuando oí, a pesar de la distancia, el ruido de un cuerpo que cae al agua» (traducción de Manuel de Lope).

²⁶ «Ya sabía yo que éramos de la misma raza» (traducción de Manuel de Lope).

²⁷ «Pronuncie usted mismo las palabras que desde hace años no han dejado de resonar en mis noches, y que al fin yo diré por boca suya: "¡Oh, muchacha! ¡Arrójate otra vez al agua para que yo disponga de una segunda oportunidad de salvarnos a ambos!". Una segunda oportunidad, ¿eh? ¡Qué imprudencia! Suponga, querido colega, que le tomo la palabra. Habría que pasar a los hechos. ¡Brrr...! Qué fría debe estar el agua! Pero tranquilicémonos. Es demasiado tarde, siempre será demasiado tarde. ¡Afortunadamente!» (traducción de Manuel de Lope).

cartesiana²⁸; el otro, a una tradición española en la que no están ausentes los orates quevedianos o de otra estirpe. Ni uno ni otro se suicida. Sí hablan de un presente en que el absurdo ha llegado al centro del pensamiento, de la creación y del movimiento histórico, y llega para permanecer. Es la época de la caída de una cultura. Camus habla desde Ámsterdam, de «le nettoyage par le vide» y de «soixante-quinze mil juifs déportés ou assassinés»²⁹ (1962: 1481); Gómez de la Serna lo hace desde Buenos Aires por donde pasan los exiliados y donde vive con su esposa argentina y judía, Luisa Sofovich. En uno y otro lado hombres y mujeres se quitan la vida. Virginia Woolf se tira al río Ouse en 1941 empujada por su enfermedad, sus fracasos personales y, también, por la destrucción que provocan las bombas de la *Luftwaffe* sobre Londres, sobre su propia casa. Paul Celan, que no pudo librarse del recuerdo del holocausto, termina por lanzarse al Sena desde el Pont Mirabeau. Gómez de la Serna y Camus no pasan a los hechos. Contemplan el resultado de una cultura desquiciada. Exponen una condición que se propaga y que habla del individuo en medio de la ceguera que imponen los discursos totalitarios y las falsas expectativas del «porvenirismo», siempre dispuestos a arrasar todo lo que interfiera su movimiento expansivo. Publicados en Buenos Aires o en París, *El hombre perdido* y *La chute* reflejan un mundo que ha cambiado de rostro después de las grandes guerras del siglo xx. *El hombre perdido* y *La chute* interrogan de otra manera, responden de otra manera. Sus personajes, amantes de la noche, saben que todo puede acabarse de súbito para surgir, ya sin atributos, en un diario, en una sección de sucesos³⁰, en un silencio más, como los mendigos de Ramón, como el mendigo que sugiere que se había perdido la luz, «la sainte innocence de celui qui se pardonne à lui-même»³¹ (1962: 1550). Sus personajes se resisten a caer, se sostienen sobre el fondo abisal y anonadante de una historia y una filosofía que se ha precipitado en el absurdo. *El hombre perdido* y *La chute* son dos narraciones centrales en el cambio de rumbo de la sensibilidad y el pensamiento del siglo xx.

Recibido: mayo de 2015; aceptado: septiembre de 2015.

²⁸ Con ironía se pregunta en *La chute*: «Savez-vous ce qu'est devenu, dans cette ville, l'une des maisons qui abrite Descartes? Un asile d'aliénés» (1962: 1535). «¿Sabe usted en lo que se ha convertido una de las casas en que habitó Descartes es esta ciudad? En un asilo de enajenados» (traducción de Manuel de Lope).

²⁹ «La limpieza por el sistema del vacío» y «setenta y cinco mil judíos deportados o asesinados» (traducción de Manuel de Lope).

³⁰ Si *El hombre perdido* concluye con la sección de Sucesos de un diario, la primera experiencia de Jean-Baptiste con la mujer que se arroja al agua también es recreada con referencias a la noticia periodística: «Cette femme? Ah, je ne sais pas. Ni le lendemain ni les jours qui suivirent, je n'ai lu les journaux» (1962: 1511). «¿Aquella mujer? ¡Ah! No lo sé. Al día siguiente no leí los periódicos, ni tampoco en días sucesivos» (traducción de Manuel de Lope).

³¹ «La santa inocencia de quien sabe perdonarse a sí mismo» (traducción de Manuel de Lope).

BIBLIOGRAFÍA

- ARMENDÁRIZ, Alberto (2012): «Stefan Zweig: Entre Brasil y la Argentina». <http://www.lanacion.com.ar/1448702-zweg-stefan-entre-brasil-y-la-argentina>; 22/04/2015.
- BEAUVOIR, Simone de (1963): *La forcé des choses*, Paris: Gallimard.
- (1980): *La fuerza de las cosas*, traducción de Ezequiel de Olaso, Barcelona: Edhsa.
- CAMUS, Albert (1962): *La chute*, en *Théâtre, Récits, Nouvelles*, prefacio de Jean Grenier, textos establecidos y anotados por Roger Quilliot, Paris: Gallimard, 1475-1551.
- (1965): *Le mythe de Sisyphe y L'homme révolté*, en *Essais*, introducción de R. Quilliot, textos establecidos y anotados por R. Quilliot y L. Faucon, Paris: Gallimard, 89-211 y 407-709.
- FAUCHEREAU, Serge ed. (2011): *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950*, Strasbourg: Éditions des Musées de Strasbourg.
- FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás (2008): «La ‘teoría del disparate’ de Ramón y la experiencia del absurdo», *Boletín Ramón* 17: 3-9.
- GARCÍA BACCA, Juan-David (1982): *Antropología filosófica contemporánea*, Barcelona: Anthropos.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1961): «El suicida Gerardo de Nerval», en *Retratos completos*, Madrid: Aguilar, 151-208.
- (1962): *Caprichos*, Buenos Aires: Austral.
- (1997): *Greguerías. Muestrario*, en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras Completas IV*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg.
- (1998a): *El Rastro*, en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras Completas III. Ramonismo I*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 73-254.
- (1998b): *Automoribundia* (1988-1949), en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras Completas XX. Escritos autobiográficos I*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 55-862.
- (2002): *Mi tía Carolina y Quevedo*, en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras Completas XIX. Retratos y biografías IV. Biografías de escritores (1930-1953)*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 331-460 y 967-1188.
- (2003): *El hombre perdido y Nuevas páginas de mi vida*, en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras Completas XIV. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 49-282 y 745-919.
- HEIDEGGER, Martin (1929): *Was ist Metaphysik?*, Bonn: F. Cohen.
- (1941): *¿Qué es Metafísica?*, versión de Xavier Zubiri, México: Editorial Séneca.
- MAINER, José Carlos (2000): «Nueve años de novelismo (1928-1937)», en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras Completas XII. Novelismo IV*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 11-49.
- MOREY, Miguel (2009): «Sobre el suicidio lógico», en Nilo Palenzuela (ed.), *Apariciones y desapariciones*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 101-117.
- PALENZUELA, Nilo (2009): «Transgresiones: De Bellmer y Zürn a Boltanski y Messager», en *Apariciones y desapariciones*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 75-99.
- REY BRIONES, Antonio del (1992): *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid: Verbum.
- VALDANO, Juan de (1973): *Humanismo de Albert Camus*, Cuenca (Ecuador): Edúnica.
- ZLOTESCU, Ioana (2003): «Los escritos del desconsuelo», en Ioana Zlotescu (ed.), *Obras Completas XIV. Novelismo VI. Escritos autobiográficos II. Escritos del desconsuelo (1947-1961)*, Barcelona: Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 11-45.

LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA Y LO OMINOSO

Dobrosława Pazder
Freie Universität, Berlín

RESUMEN

El concepto freudiano de *Das Unheimliche*, «lo ominoso», también conocido en español como «lo siniestro», es un fenómeno complejo del inconsciente de la psique humana. Comprende el inquietante momento de inseguridad al ver la inesperada metamorfosis de lo familiar y conocido en otra cosa. Este fenómeno no solo se evidencia en la vida real, sino también con mucha frecuencia en el arte y la literatura. Un escritor cuya creación ofrece un excelente ejemplo para estudiar la presencia de las teorías freudianas, en especial la de lo ominoso en la literatura, es el autor vanguardista español Ramón Gómez de la Serna. El escritor usó a menudo la técnica de impresión de lo siniestro en las novelas de la nebulosa: *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947).

PALABRAS CLAVE: Ramón Gómez de la Serna, las novelas de la nebulosa, lo ominoso, lo siniestro, Sigmund Freud.

ABSTRACT

«The novels of the nebula and the uncanny». The Freudian concept of the uncanny is a phenomenon as complex as interesting of the unconscious of the human psyche which comprises the disturbing moment of insecurity of seeing the unexpected metamorphosis of the familiar and known to the unknown. This phenomenon is evident not only in real life, but very often in art and literature. A writer whose creation provides an excellent example for the presence of Freud's theories, especially the uncanny in the literature, is the avant-garde Spanish author Ramón Gómez de la Serna. The writer often used the impression of uncanny; a trend that stands in the novels of the nebula, which are rich in uncanny themes: *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) and *El hombre perdido* (1947).

KEY WORDS: Ramón Gómez de la Serna, the novels of the nebula, the uncanny, the sinister, Sigmund Freud.

Sin exageración se puede entender el concepto de lo ominoso, profundamente analizado por Sigmund Freud, sobre todo en su ensayo *Lo ominoso*, de 1919, como un aspecto significante y particular de la teoría del psicoanálisis y, al mismo tiempo, como un fenómeno tan complejo como interesante del inconsciente de la psique humana. Esta sensación, parecida a la angustia, espanto o choque, está normalmente

producida por una imprevista alteración o una inesperada transformación de algo bien conocido y familiar, causada por el retorno repentino de las primitivas creencias superadas o por complejos infantiles reprimidos.

Merce la pena reparar en que ese fenómeno no solo se evidencia en la vida real, sino también con mucha frecuencia en el arte a lo largo de los siglos, lo que sugiere que la impresión de lo siniestro es un elemento natural, fijo y presente en la cultura y psique humana. Sin lugar a dudas, en la literatura se pueden encontrar incontables ejemplos de motivos ominosos, lo que abre diferentes perspectivas para emprender un análisis.

Un escritor cuya creación ofrece un excelente ejemplo para estudiar la presencia y la significación de las teorías freudianas y en especial de lo ominoso es el vanguardista español Ramón Gómez de la Serna. En su obra se evidencian numerosas reminiscencias de las ideas del psicoanalista austriaco y en particular de *Das Unheimliche* (1919).

Una etapa de su obra que especialmente merece estar asociada con el fenómeno de «lo ominoso» son las «novelas de la nebulosa», cuya particularidad consiste entre otras en su forma fragmentaria, en su atmósfera onírica y en la presencia de numerosos elementos que se pueden considerar siniestros.

Cabe destacar que no existen muchas publicaciones sobre «lo ominoso» en la obra del escritor vanguardista. Esto es atribuible al fenómeno de la incomprendición de su persona y producción literaria y al hecho de que la utilización de motivos siniestros no constituye un tema central asociado al autor. Sin embargo, no se puede pasar por alto la importancia de estudios que aclaran los aspectos y la significación de la obra de Ramón Gómez de la Serna tomando en cuenta el uso de los motivos ominosos: *Retrato de Ramón*, de Luis Granjel (1963); *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, de José Camón Aznar (1972); *A labyrinth of imagery*, de Miguel González-Gerth (1986); *Ramón y el arte de matar*, de José Asenjo (1992); y *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, de Rafael Cabañas (2001).

A partir de aquí se explicará brevemente la teoría de lo ominoso de Sigmund Freud y se localizará en las novelas de la nebulosa tomando ejemplos de *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947), con la finalidad de confirmar que los motivos siniestros constituyen un importante elemento en la concepción de sus novelas.

EL CONCEPTO DE LO OMINOSO

Sigmund Freud (1856-1939) es con toda seguridad uno de los personajes más relevantes del siglo XX, su pensamiento sigue marcando las ciencias humanas, la medicina, el arte y la cultura de masas. Uno de los legados más importantes de Freud, como es muy conocido, es su teoría sobre el psicoanálisis. De forma muy resumida, se suele entender por psicoanálisis lo siguiente:

Es un método de investigación que consiste esencialmente en evidenciar la significación inconsciente de las palabras, actos, producciones imaginarias (sueños,

fantasías, delirios) de un individuo. Este método se basa principalmente en las asociaciones libres del sujeto, que garantizan la validez de la interpretación. La interpretación psicoanalítica puede extenderse también a producciones humanas para las que no se dispone de asociaciones libres. También se refiere a un método psicoterapéutico basado en esta investigación y caracterizado por la interpretación controlada de la resistencia, de la transferencia y del deseo. En este sentido se utiliza la palabra psicoanálisis como sinónimo de cura psicoanalítica; ejemplo, emprender un psicoanálisis (o un análisis). Por fin el psicoanálisis es un conjunto de teorías psicológicas y psicopatológicas en las que se sistematizan los datos aportados por el método psicoanalítico de investigación y de tratamiento¹.

En el ámbito del psicoanálisis Sigmund Freud construyó muchos conceptos significantes relacionados entre sí, por eso, para comprender mejor el concepto de «lo ominoso» es importante exponer previamente la teoría elemental del inconsciente y del yo, explicadas en el libro *El yo y el ello* (*Das ich und das Es*), publicado en 1923.

El científico supone la existencia de tres instancias del aparato psíquico humano, es decir, el yo, el ello y el superyó (este último también conocido como el yo ideal o el ideal del yo). El yo está definido por Freud como la reunión de todos los procesos mentales de una persona². Este mecanismo psíquico es responsable tanto de la recepción de las impresiones externas como de la percepción de los sentimientos internos. Otra función importante es la posible represión (*Verdrängung*) de estas sensaciones; también en forma de censura en los sueños (*Traumzensur*). Todas las impresiones reprimidas se encuentran en la esfera del inconsciente de la psique, aunque no todo lo inconsciente del aparato psíquico humano es efecto de la represión ejecutada por el yo. El ello representa, según Freud, la parte inconsciente del yo (*das Unpersönliche und Naturnotwendige in unserem Wesen*³), o dicho de otro modo, el yo es una parte del ello que fue modificada por los influjos del mundo exterior. Mientras el yo se ocupa de las impresiones internas y externas recibidas, analizadas por la razón, el ello es el centro del principio del placer, gestionado por las pulsiones (*Trieb*e), comparables hasta cierto punto a los instintos, pero de carácter mucho más complejo. Su existencia y manera de funcionar son según Freud esenciales para entender lo inconsciente de la psique humana.

Hay que subrayar que las dos centrales pulsiones: la sexual y la destructiva, también llamadas pulsión de vida y pulsión de muerte, son contradictorias entre sí. Mientras la primera intenta mantener la vida para reunir los elementos vitales dispersos, la segunda se ocupa de transformar lo orgánico vivo en lo inanimado, así que las dos pulsiones están en una lucha continua. Freud observa con atención el estrecho vínculo, recurrente también en el arte, entre los sentimientos de amor y

¹ Cf. Laplanche/Pontalis, 1996: 316-319.

² Cf. Freud, 1947: 243.

³ Cf. ibíd: 251.

odio, que atribuye al constante combate y compromiso entre las pulsiones de vida y de muerte⁴.

Entre estos dos elementos de la psique humana, de carácter y función tan diversos como el yo y el ello, existe un tipo de mediador o enlace, que el científico austriaco ha llamado el superyó. Este yo ideal tiene su origen en el complejo de Edipo de la infancia, que con el tiempo se transforma en la conciencia y mecanismo de control sobre el yo, así como también en la fuente de los inconscientes sentimientos de culpabilidad.

Simplificando esta teoría de Sigmund Freud, se puede entender el ello, como lo amoral en la psique humana dirigido por las pulsiones sexual y destructiva; el yo, como el elemento pretendiente a lo moral; y el superyó, como una instancia ambivalente, la que por un lado se puede llamar hiper-moral, pero por otro es capaz de castigar al yo de modo muy cruel.

Teniendo en cuenta esta simple explicación se puede pasar al ensayo *Das Unheimliche*, de 1919, un destacable texto de Sigmund Freud, como anota Richard Gray: «This essay provides a brilliant example —perhaps the most stunning one in all of Freud's works— of the intertwining of psychoanalysis with another discipline: here, literary criticism [...]. He is concerned with literary reception»⁵.

El mismo concepto de lo siniestro es una teoría interesante y compleja que se basa principalmente en lo antes mencionado inconsciente. Según Freud, lo ominoso pertenece al orden de lo terrorífico y crea angustia y horror, referidos a la transformación de algo conocido y familiar⁶. Esas consideraciones llevan a esta pregunta clave: «¿Cómo es posible que lo familiar devenga ominoso, terrorífico, y en qué condiciones ocurre?»⁷.

De acuerdo con el psicoanalista y su visión de lo siniestro, se pueden distinguir dos tipos: el referido a las superadas creencias primitivas y el perteneciente a los complejos infantiles reprimidos. El primer grupo se concentra en los sentimientos reprimidos que retornan. No se trata en este caso de nada nuevo o ajeno, sino de algo familiar, algo ya conocido, pero enajenado por el proceso de la represión⁸. Un descubrimiento importante es la coincidencia de la antigua concepción del mundo del animismo, caracterizado por la supuesta existencia de los espíritus, omnipotencia del pensamiento y la magia⁹. A esto se le une todo lo relacionado con la muerte, pareciendo ominoso a muchas personas, lo que Freud llama «la angustia primitiva

⁴ Cf. ibíd: 268-269

⁵ Cf. Gray, 2012: 3. Vale la pena mencionar también las siguientes palabras de Richard Gray: «The uncanny is something *fearful* and *frightening*, and as such it has been neglected in the history of aesthetics. But Modernism marks a turn in aesthetics in general toward a fascination with the ugly, the grotesque: a kind of *negative* aesthetics. Freud's essay makes a contribution to this supplement to the aesthetics of the *beautiful* by examining what we might call the aesthetics of the *fearful*, the aesthetics of anxiety».

⁶ Cf. Freud, 1975: 219.

⁷ Cf. ibíd.

⁸ Cf. ibíd: 241.

⁹ Cf. ibíd: 220.

frente al muerto [...]. El muerto ha devenido enemigo del sobreviviente y pretende llevárselo consigo para que lo acompañe en su nueva existencia»¹⁰.

A los fenómenos ominosos del primitivo se le agrega, según el científico, la incertidumbre intelectual en torno a la duda de que algo es inanimado o inerte. Así inquieta en alto grado una significante semejanza de lo inanimado con lo vivo¹¹, por lo que la impresión de lo siniestro procede fácilmente de objetos parecidos a seres humanos, entre los cuales se encuentran figuras de cera, muñecas automáticas o autómatas de ingeniosa construcción¹².

Otro ejemplo de los motivos causantes de la sensación de lo siniestro es la casualidad, que a veces da impresión de lo fatal o inevitable, sobre todo cuando se la relaciona con los presentimientos cumplidos, lo que Sigmund Freud llama omnipotencia del pensamiento, que se debe a la antigua concepción del mundo del animismo¹³. También se refiere a la angustia que procede de la presencia de otra persona, en caso de exteriorización de sus fuerzas totalmente insospechadas¹⁴.

Además, el psicoanalista demuestra que lo siniestro se produce cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando se vuelve real algo que se consideraba fantástico¹⁵, lo que a menudo se relaciona con la problemática de los sueños.

Todos los casos mencionados se derivan, según Freud, de las creencias de nuestros ancestros primitivos:

Hemos superado esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como en nuestra vida ocurre algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso¹⁶.

El otro tipo de lo siniestro es lo producido por los complejos infantiles reprimidos, reanimados por una impresión, por lo que el científico entiende sobre todo el exponente del complejo de castración que se expresa de formas diversas. Primero, en el ensayo se tematiza la importancia de los ojos y el miedo de perderlos. Según las experiencias psicoanalistas, «dañarse los ojos o perderlos es una angustia que espeluzna a los niños. Ella pervive en muchos adultos, que temen la lesión del ojo más que de cualquier otro órgano»¹⁷.

Freud refuerza la teoría vinculándola al complejo de castración cuando dice que «tras la amenaza de ser privado del miembro genital se produce un sentimiento

¹⁰ Cf. ibíd. 241.

¹¹ Cf. ibíd: 233.

¹² Cf. Freud, 1975: 227.

¹³ Cf. ibíd: 240.

¹⁴ Cf. ibíd: 243.

¹⁵ Cf. ibíd.

¹⁶ Cf. ibíd: 247.

¹⁷ Cf. ibíd: 231.



particularmente intenso y oscuro, y es ese sentimiento el que presta eco a la representación de perder otros órganos»¹⁸.

Además le parece natural que la angustia vinculada al potencial daño del ojo, un órgano enormemente importante, es consecuentemente una angustia especialmente profunda. Análogamente, el autor del ensayo aclara muy ominosa la idea de los miembros seccionados, como por ejemplo una cabeza cortada, y subraya que la actividad autónoma de los órganos todavía aumenta esta impresión, como en el caso de los pies que danzan solos¹⁹.

El tercer ejemplo de los complejos infantiles reprimidos del que se ocupa Sigmund Freud es el causado por el fenómeno del doble, lo que explica del siguiente modo:

En todas sus gradaciones y plasmaciones [...] la aparición de personas que por su idéntico aspecto deben considerarse idénticas, el acrecentamiento de esta circunstancia por el salto de procesos anímicos de una de estas personas a la otra [...], la identificación con otra persona hasta el punto de equivocarse sobre el propio yo o situar el yo ajeno en el lugar del propio —o sea, duplicación, permutación del yo²⁰.

Según el científico, la simbología del doble es muy compleja y abarca, entre otras, la idea del alma inmortal, la castración mediante duplicación, un anuncio de la muerte o la conciencia moral²¹.

A pesar de todo hay que tener en cuenta que lo ominoso tiene su origen en lo inconsciente siendo superado o reprimido por el yo conforme al esquema mencionado en los párrafos anteriores. En palabras de Freud, «las convicciones primitivas se relacionan de la manera más íntima con los complejos infantiles y, en verdad, tienen su raíz en ellos»²².

LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Ramón Gómez de la Serna presentó su visión de la novela de forma extensa en el ensayo *Novelismo*, de 1931, donde se ocupó de la relación de la novela con la realidad y la libertad, lo que es un rasgo importante de su creación. Expresó entonces el deseo de crear novelas libres, fabricar mundos inalcanzables; o como él mismo dice: «La novela para mí, desde hace muchos años, ha sido este súper-realismo, esta suposición atestiguada de la libertad en la tierra»²³.

¹⁸ Cf. ibíd.

¹⁹ Cf. Freud, 1975: 243.

²⁰ Cf. ibíd: 234-235.

²¹ Cf. ibíd: 235.

²² Cf. ibíd: 248.

²³ Cf. Asenjo, 1992: 65.

El autor intentó ofrecer a sus lectores las situaciones y libertades con las que se sueña y que se desean. Imposibles en el mundo real, la novela para él goza de un ambiente de impunidad, donde se pueden cumplir los deseos irrealizables²⁴.

Sin embargo, en 1947, en el prólogo de la obra *El hombre perdido*, Gómez de la Serna introdujo otra declaración al respecto. El autor presentó su idea nueva, más madura y experimental de la novela. Con toda seguridad las novelas de la nebulosa, en las que incluye *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947), forman una etapa muy importante en la creación de Ramón Gómez de la Serna. Estas obras constituyen pasos significantes en su trayectoria con el objetivo de crear una novela nueva, vanguardista y, como subraya María José Flores, abierta y fragmentaria, ambigua e incongruente a la vez²⁵.

En el prólogo de *El hombre perdido* declara concretamente su visión de las novelas de la nebulosa. Todo lo real en el mundo le irrita y le parece fatalmente irreal, solo *una máscara falsa de otra realidad*. Gómez de la Serna manifiesta su intención de escribir cosas aparentemente sin sentido, creyendo que se puede encontrar en ellas más sentido que en las consideradas tradicionalmente razonables, lo que forma el punto de partida de su nueva idea. A diferencia del sentido, que según Ramón solo lleva a la desorganización y locura, en el caos (que para él es tanto una característica de la época como un fenómeno eterno de nuestro mundo) el escritor es como un médium que pone en contacto la vida y la muerte. La vida le parece merecer algo más que solamente estar reproducida, lleva a la sorpresa continua. Siempre es *otra cosa* de lo que se piensa de ella. Mientras nada es lo que es o lo que parece ser, Gómez de la Serna ve su función como escritor en *plastificar lo que de sueño de la realidad hay en la realidad*. El autor describe al hombre como alguien perdido por su propia voluntad, que no quiere creer en lo convencional, que evita la lógica y la regularidad de la vida. El escritor trata también el tema de la percepción de la novela, que observa como *la antología de lo imposible*, un manual para aprovechar la vida, incluso la compara con el Cosmos, la novela escrita por Dios. Sus novelas de la nebulosa sirven para *detener y calmar la muerte* y están escritas en un estado que Gómez de la Serna llama *nebulítico*²⁶. José Camón Aznar, ocupándose de la estética de la nebulosa, la caracteriza del siguiente modo:

Falta de arquitectura, esa carencia de rígido organismo que no es un defecto, sino una cualidad muy deliberadamente buscada por Ramón y hasta podemos decir que la única congruente con su estética. Cada cosa, cada persona, cada pasión y aun cada idea no tienen una delimitación precisa. Se coordinan, se unifican, tienen planos contradictorios²⁷.

²⁴ Cf. Soldevila, 2000: 29.

²⁵ Cf. Flores, 1998: 149.

²⁶ Todas las citas en este párrafo proceden del *Prólogo a las novelas de la nebulosa*, de Gómez de la Serna, de 1962.

²⁷ Cf. Camón Aznar, 1972: 302.

Considerando el sentimiento que despiertan por su estilo, las novelas de la nebulosa de Ramón Gómez de la Serna se pueden relacionar a menudo con el concepto de *Das Unheimliche*. Como escribe Domingo Ródenas, para el escritor

[...] la novela tiene la obligación de arrancar la máscara de lo que se da por norma y dejar a la luz lo incongruente y desgarrado que late debajo. Mostrar la cara oculta, el lado ignoto, en sombra, de la experiencia, sórdido, ominoso o deprimente, porque conviene no olvidar que es el novelista el que enseña a aprovecharse de la vida antes de morir y para ello la novela debe ser la antología de lo imposible. El único realismo propugnable no está en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, sino que ha de radicar en otra realidad, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra*²⁸.

LOS REFLEJOS FREUDIANOS EN LA OBRA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

No cabe la menor duda de que no se puede desarrollar el tema de lo ominoso en la obra de Ramón Gómez de la Serna sin analizar antes, brevemente, las relaciones entre el autor español y las teorías de Sigmund Freud.

Vale la pena reparar en que los ensayos del psicoanalista austriaco fueron publicados ya al inicio del siglo xx²⁹. Sus ideas podían ser más o menos conocidas por el escritor madrileño. Así, Rafael Cabañas en su libro *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, de 2002, se ocupa de subrayar que la época en que fueron escritas las primeras novelas de la nebulosa (1921-1923) coincide con el periodo de introducción de la obra de Sigmund Freud en España y, por lo tanto, con el inicio del conocimiento del psicoanálisis³⁰. Las ideas de Freud fueron introducidas en España relativamente pronto, gracias al gran apoyo de José Ortega y Gasset, quien desde 1911 escribió artículos sobre el psicoanálisis. El filósofo promovió una mayor integración de España en Europa, contribuyendo al conocimiento de las nuevas corrientes de la ciencia europea, sobre todo cuando se trataba de una teoría tan innovadora como la de Sigmund Freud³¹.

Pero Gómez de la Serna conoce la cultura europea desde muy pronto. Las teorías del psicoanalista no le fueron ajenas desde la época de sus primeros encuentros con París. Ramón Gómez de la Serna, más tarde, hace una referencia a Freud en el *Prólogo a la nueva edición* de su libro *El Doctor Inverosímil*, en 1940, donde explica en qué grado fue innovador el contenido de la novela publicada por la primera vez en 1914:

²⁸ Cf. Ródenas, 2005: 34.

²⁹ Por ejemplo: *Cinco conferencias sobre psicoanálisis* en 1910, *Lo Ominoso* en 1919 o *El yo y el ello* en 1923.

³⁰ Cf. *BoletínRAMÓN* núm. 4, p. 77.

³¹ Cf. Knapp, 2008: 25.



No se conocía aun en España —fuera de algunos especialistas de la psiquiatría que leían el alemán— el nombre y la doctrina de Freud. [...] Al releer ahora en pruebas esta nueva edición de mi libro lo que me ha hecho verdadero efecto es pensar que en 1914 tuviese el atrevimiento de mis psicoanálisis cuando no los escudaba ni los había precedido prueba de autoridad ninguna, pues hasta el final de la guerra y en la valija diplomática no recibe el editor Ruiz Castillo las obras del doctor Freud, inexistentes en las librerías españolas. Toda la obra fue hecha en ese estado de sonambulismo y de precursión que satisfacen al artista cuando aparece algo que le trae sorpresa, originalidad, conciencia pura de invención. [...] pido que se tenga en cuenta ese fenómeno para que todos aprecien lo que significa este libro que pre descubrió lo que ahora parece que redescubre³².

En resumen, la novela describe en numerosos, aunque muy breves, capítulos los casos del doctor Vivar, un médico aficionado a métodos inusuales y extraordinarios, que se pueden entender por una forma del psicoanálisis³³. Un ejemplo puede ser el caso de la mancha en el ojo de un paciente, de la que el doctor opina que se trata de una pequeña araña que está verdaderamente en la psique, y no en el ojo del hombre, lo que explica del siguiente modo: «Usted ha perseguido una vez una araña, o en el sueño de la calentura ha visto arañas y le ha quedado la obsesión y el temor de la araña debe usted matar todas las arañas que encuentre en su casa, sin miedo, con decisión, dando fuerza a sus nervios»³⁴.

Así, como en prácticamente todos sus casos, el doctor reemplaza una operación mecánica aconsejada por otros médicos por un tratamiento basado en la psicología del paciente. La novela ofrece muchos casos similares de un análisis psicológico, siempre descubriendo inusuales relaciones entre las enfermedades y sus causas.

Parece paradójico que el autor que se considerase el precursor del psicoanálisis, al tiempo mostraba una actitud decididamente crítica ante los psiquiatras y psicoanalistas. Un ejemplo ilustrativo es el capítulo XLV de *;Rebeca!* Aquí el protagonista Luis consulta a un psiquiatra a petición de su familia, preocupada por su obsesión con Rebeca. El médico le pide que le cuente algunas cosas de su niñez para descubrir sus deseos reprimidos³⁵. Luis, por diversión, le cuenta el recuerdo de un verano pasado en la finca de unos amigos de sus padres y del melonar al que iban a beber las ovejas, donde se acuerda particularmente de una. Eso le basta al psicoanalista para diagnosticarle el complejo de los pastores³⁶.

La evidente pero sutil ironía de Ramón Gómez de la Serna realizada en *;Rebeca!* se transforma en una crítica más seria y reprochable en *El hombre perdido*, donde el protagonista visita el llamado Palacio del Psicoanálisis. Al salir declara

³² Cf. Ramón Gómez de la Serna, 2000: 71-72.

³³ Como dice José Camón Aznar: «Este doctor toma el pulso no solo a los enfermos, sino a las lecturas, a las miradas, a los objetos que rodean al enfermo». En Camón Aznar, 1972: 306.

³⁴ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 211-212.

³⁵ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 730.

³⁶ Cf. ibíd.

que «había entrado en el peor desierto del mundo, el desierto de la practicidad y la asepsia, el bombicilio de las aguas minerales, el oasis del peso exacto. ¡Qué cosal!»³⁷.

Además, el escritor vanguardista se quiere separar del patetismo freudiano, de su tristeza depresiva. No le gustaba nada, como tampoco le gustaba la sordida tristeza del surrealismo. Gómez de la Serna ve las metáforas de sus *Greguerías* en oposición a las metáforas depresivas de Freud³⁸. No obstante, a pesar de la actitud bastante crítica hacia la teoría psicoanalista el lector no puede abandonar la impresión de que en su obra se encuentran incontables referencias, intencionadas o inconscientes, a las ideas freudianas³⁹.

Sin lugar a dudas tampoco se puede pasar por alto el fenómeno de la cosalogía del escritor vanguardista, que constituye uno de los más característicos rasgos de la creación literaria de Ramón Gómez de la Serna. Está además relacionado con lo siniestro en su obra. El profundo interés e implicación del autor respecto a las cosas es de importancia particular para el tema, debido al animismo y personificación de los objetos. Este interés fácilmente permite relacionarlo con los motivos ominosos tratados por Sigmund Freud en su ensayo *Das Unheimliche*⁴⁰.

El término *cosalogía* con respecto a Gómez de la Serna fue usado por primera vez por Rodolfo Cardona en su libro *Ramón: A Study of Gómez de la Serna and His Works* de 1957, que contiene un capítulo titulado *Ramón and the world of things*. Ya en 1963, el año de la muerte del escritor madrileño, José Camón Aznar elogió el descubrimiento de las cosas; llamándolo *uno de los mayores logros de esa cabeza genial e independiente*⁴¹. Merece la pena notar que, como indica Harald Wentzlaff-Eggebert, muchos vanguardistas españoles se dejaron inspirar por la idea de las cosas desligadas del hombre, independientes y difíciles de dominar⁴². Ramón Gómez de la Serna afirma: «Lo que me caracteriza es la ternura por las cosas que hay en lo más recóndito de mí. Así como hay el protector de animales, yo soy el protector de las cosas»⁴³.

Su empeño de ser el protector de las cosas se muestra no solo en sus declaraciones, sino sobre todo en su obra, donde se tematizan los objetos con una gran sensibilidad y profunda comprensión, expresando la preocupación del escritor por

³⁷ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 69.

³⁸ Cf. Flores, 1998: 9.

³⁹ Cf. el ensayo *El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna*, de María J. Flores, de 1998. Además, se pueden encontrar algunas otras ligeras menciones de Freud, como por ejemplo en el breve cuento *El ocaso del gramófono* cuando el autor español escribe: «Si se hiciese una antología de los insultos que se han dirigido al gramófono, se podría hacer un tomo como esos en que el profesor Freud disecciona y pincha los chistes del mundo». En Gómez de la Serna, 2000: 528.

⁴⁰ Freud escribe: «Tiene un efecto en alto grado ominoso la animación de cosas inanimadas». En Freud, 1975: 245.

⁴¹ Cf. Camón Aznar, 1963: 9.

⁴² Cf. el ensayo *La cosa primero, el hombre después. Sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica*, de Harald Wentzlaff-Eggebert, de 2003.

⁴³ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1111.

su estado de ánimo o destino, admirándolos o personificándolos de modo perspicaz y consciente⁴⁴.

El punto culminante de la fascinación del escritor por las cosas lo constituye el ensayo *Las cosas y el ello*, publicado en 1934, en el que se presenta un cierto tipo de manifiesto, que evoca, sin duda, la obra de Sigmund Freud *El yo y el ello*.

Análogamente al psicoanalista, el autor vanguardista introduce y explica los conceptos de lo subconsciente y de lo inconsciente, del yo, del superyó y del ello. Claramente, todo esto sucede en referencia a las cosas, las cuales «caen en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano»⁴⁵.

Además, Gómez de la Serna llega a ecualizar las cosas con los hombres, diciendo que son *como nosotros*, incluso dotadas de mayor supervivencia, porque, aunque no saben actuar y hablar, no se desgastan nunca⁴⁶. El escritor indica que «somos cosa, cosa blanda, con circulación asesinante, con digestión apurada para poder vivir como seres además de como conjunto de átomos»⁴⁷.

En este punto se evidencia otra coincidencia con la teoría freudiana, porque Gómez de la Serna convierte el sujeto en objeto, pues según él a través de la muerte el hombre pasa a ser un objeto, como lo es un mueble roto y caído⁴⁸. Por consiguiente, aconseja tratar las cosas de otra manera, con la conciencia de que los seres humanos también son objetos, siendo a la vez cosa final y materia *esquirlada*⁴⁹.

Evidentemente, lo que más le importa al escritor es que los hombres comprendan las cosas y a ellos mismos como cosas, porque son los objetos los que les salvan. Primero, abstrayendo a los jóvenes de la convención terrible establecida durante los siglos⁵⁰; después, buscando lo que él llama *la persistencia de la materia neutralizadora en contacto idolátrico*⁵¹, y a la postre el escritor atribuye a las cosas unas características de vital importancia, cuando aclara: «Meter en el psicoanálisis las cosas con amplia matización es lograr el secreto de lo que muchas veces ahoga al hombre, ese motivo de enfermedad que veinte especialistas no encontraban y que un dentista encuentra en una muela»⁵².

⁴⁴ Cf. numerosos ejemplos en sus novelas, así en el capítulo *El farol* en *El Novelista*: «Los faroles de París están tan altos, tienen tal orgullo, son tan grandes hombres, que solo se les puede admirar. Son sobrehumanos [...]»; o numerosas greguerías, por ejemplo: «Hay un señor que pide permiso para llevarse una de las sillas que hacen tertulia alrededor de nuestra mesa... Accedemos siempre con amabilidad, pero otra cosa nos queda dentro... Aquella silla de más era de nuestra familia... Se había sentado allí con nosotros... No tomaba nada, porque no había querido, pero era como nuestra sobrina y nos da pena que nos la quiten». En Gómez de la Serna, 1955: 75.

⁴⁵ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 117.

⁴⁶ Cf. ibíd.: 1120.

⁴⁷ Cf. ibíd.: 1121.

⁴⁸ Cf. Gómez de la Serna, 2001: 664.

⁴⁹ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1111.

⁵⁰ Cf. ibíd.: 1114.

⁵¹ Cf. ibíd.: 1115.

⁵² Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1121.

Aparte de esto, las cosas salvan de la nebulosa, lo que quiere decir, ayudan a salir de la perdición y a anclar la vida, a ordenarla⁵³, e incluso a rescatar de la muerte, porque para salvarse de la muerte hay que fijarse mucho en las cosas ya que gracias a ellas se puede reconstruir⁵⁴. En sus propias palabras: «Yo me siento morir alegremente, y así me preocupo y me fijo en las cosas. Este sentirme morir sin temores ni ideales de lucro inmortal, este sencillo sentirme morir es lo que da esa desvergüenza, esa corrupción y ese plante a mis cosas, eso es lo que las desenlaza y las quita gravedad»⁵⁵.

El escritor admite también que la gente resultaría más consternada al observar una cosa simple, por ejemplo una piedra, en movimiento que al ver un dragón⁵⁶. Esta constatación se puede asociar fácilmente a la teoría freudiana de la impresión de lo ominoso. El animismo y la personificación de las cosas son una herramienta literaria de la que el escritor vanguardista hace constante uso. Antonio del Rey Briones sostiene que Gómez de la Serna «viene a indicarnos que los objetos que constituyen nuestro ámbito próximo deben integrarse en nuestra propia vida como una proyección de nosotros mismos y no como algo extraño y artificial»⁵⁷.

Por consiguiente, es necesario discutir en pocas palabras la opinión de Ramón Gómez de la Serna respecto a la relación entre el hombre y las cosas, lo que el autor problematiza diciendo que «solo ahora se va a encarar el hombre con las cosas, ya sin el fetichismo que las encubría o el desdén que las dejaba sin sentido»⁵⁸. Sin embargo, estudiando sus libros se tiene la impresión de que tanto su obra como su vida privada llevan ciertas huellas del fetichismo de las cosas, lo que tematizó entre otros Rafael Cabañas en su libro titulado *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna* de 2001⁵⁹.

Se puede afirmar que en la creación del escritor madrileño los objetos poseen una gran influencia sobre la vida de los hombres, participando con mucho gusto incluso en el crimen, como en la novela *¡Rebeca!*, donde, según advierte José Asenjo, las cosas y el crimen se unen con asiduidad⁶⁰, o en otros casos recurriendo a la violencia, comprobando así la imprescindible complicidad de las cosas⁶¹.

En cuanto al estilo de Ramón Gómez de la Serna y su forma de tematización de los objetos merece la pena anotar brevemente su relación con el barroco, que es un rasgo característico de su obra, en opinión del propio autor⁶². Al mismo tiempo,

⁵³ Cf. Asenjo, 1992: 136.

⁵⁴ Cf. Gómez de la Serna, 2001: 740.

⁵⁵ Cf. Gómez de la Serna, 1955: 13.

⁵⁶ Cf. ibíd.

⁵⁷ Cf. Rey Briones, 1992: 81.

⁵⁸ Cf. Gómez de la Serna, 2005: 1112.

⁵⁹ José Asenjo habla del *fetichismo sombreril* del protagonista de la novela *El caballero del bongo gris*, cf. en Asenjo, 1992: 137. Otro ejemplo puede ser el fetichismo macabro del asesino de las mujeres en la novela *El Chalet de las Rosas* tratada en el capítulo 2.4 del presente trabajo.

⁶⁰ Cf. Asenjo, 1992: 204.

⁶¹ Cf. ibíd.: 89.

⁶² «¿Que el intento de barroquismo deshace las formas y entreabre los estilos? Pues nada mejor. Esa porosidad es ideal. [...] De ningún modo es decadencia lo barroco, sino deseo de más

se le asocia con la presentación de la apariencia engañosa de las cosas, siendo una cosa distinta de lo que parecen, lo que puede aclarar en un cierto grado la atracción del autor por el barroquismo. Comenta José Asenjo:

Hemos comprobado que afrontar cualquier estudio sobre Gómez de la Serna implica tarde o temprano encontrar a las cosas. En su época, no está de más recordarlo, las cosas son presencias, pero el caso de Ramón significa una hipertrofia de semejante punto de partida, hasta el extremo de reconocer... La curiosa y esplendida imagen circulación asesinante habrá de entenderse como un homenaje al barroco somos muerte prevista [...]⁶³.

El barroquismo ramoniano es seguramente una de las características de la singularidad de su obra, destacándose en las novelas de la nebulosa, sobre todo en *El incongruente*, llena de audaces metáforas y de greguerías que muestran estados de ánimo o contribuyen a narrar los acontecimientos⁶⁴.

EJEMPLOS DE LOS MOTIVOS OMINOSOS EN LA NOVELAS DE LA NEBULOSA

Al analizar las novelas de la nebulosa se nota, en efecto, una fuerte presencia del pensamiento freudiano, como por ejemplo en el conflicto de las pulsiones del amor y de la destrucción. Como constata José Asenjo, el autor iguala criminal y amante, amor y crimen⁶⁵, y une el erotismo a la muerte⁶⁶. Lo que todavía une más la estética nebulosa al psicoanálisis es el uso continuo de elementos siniestros, que se ven, con mayor o menor intensidad, en las cuatro novelas de la nebulosa.

Los motivos ominosos destacan por su obviedad y frecuencia en *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1937) y *El hombre perdido* (1947). Estos cinco motivos son la incertidumbre causada por la inesperada aparición del elemento fantástico en la realidad cotidiana, la inseguridad de si un ser es vivo o mecánico (aparente animismo), la existencia del doble, el motivo de los ojos dañados y los sueños.

Así pues, un motivo ominoso a menudo usado por el escritor en las novelas de la nebulosa constituye la incertidumbre causada por la inesperada aparición del elemento fantástico en la realidad cotidiana. Como indica Sigmund Freud, una condición indispensable para provocar el efecto de lo ominoso en la obra literaria es situarlo en la realidad cotidiana. En este caso, el autor incluso puede multiplicar la impresión de lo siniestro por uso de fenómenos casi o totalmente imposibles en

perfección al saltar los límites de la perfección académica o puramente perfecta [...]. No es lo barroco, como se ha dicho, un dualismo entre realismo e idealismo, sino el abrazo de las dos cosas, la amparadora inmersión en los dos conceptos». En Granjel, 1963: 134.

⁶³ Cf. Asenjo, 1992: 313.

⁶⁴ Cf. Granjel, 1963: 204-205.

⁶⁵ Cf. Asenjo, 1992: 213.

⁶⁶ Cf. ibíd.: 255.

la realidad y así «nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creíamos superadas»⁶⁷.

Tal inseguridad respecto a la probabilidad de los hechos, instalados en una trama real, parece ser una de las principales bases de la novela *El incongruente*. José Camón Aznar define a su protagonista de la siguiente manera: «El que vive asombrado porque a su alrededor vio lo inverosímil, lo que permite una escapada del mundo, al otro lado de sus leyes»⁶⁸.

Ahora bien, una de las aventuras más extrañas del protagonista, llamado Gustavo, es su visita al fotógrafo. Una tarde el hombre se deja retratar y todo parece totalmente normal y previsible, hasta el día en que el protagonista recibe sus imágenes. Entonces, al verlas se queda muy asombrado porque de repente ve que no está solo en la fotografía, sino que a su lado hay una mujer desconocida, sentada al otro extremo del sofá⁶⁹. Ante este fenómeno inquietante el protagonista está muy sorprendido porque a pesar de haber tenido muchas situaciones incongruentes en su vida, nunca le pasó nada sobrenatural. Todas sus aventuras inverosímiles habían tenido siempre una base en la realidad⁷⁰. La impresión ominosa del fenómeno, a primera vista inexplicable, se desvanece al cabo de unos días cuando el fotógrafo mismo le explica que «se usó la misma placa dos veces, con tan rara coincidencia, que resultaron los dos como retratados al mismo tiempo»⁷¹.

Lo extraño de esa aventura se intensifica inesperadamente al cabo de unos capítulos, cuando Gustavo está a punto de casarse con la hija del General, pero al entrar en la iglesia le espera una sorpresa porque «vio a las dos novias vestidas de blanco y no supo cual elegir en el primer momento, pues las dos parecían esperarle. Pero cuál no fue su confusión cuando vio que avanzaban las dos hacia él»⁷².

Aparte de lo absurdo de la situación, el protagonista siente un sentimiento ominoso del *déjà vu*, porque la otra novia, a quien no conoce, le parece ser la mujer de la extraña fotografía. En realidad resulta ser la misma. Sobresaltado por la coincidencia inesperada y difícilmente explicable, Gustavo huye de la iglesia dejando solas a su novia y a su casual doble.

Merece la pena presentar también la aventura del protagonista, tan cómica como extraña, realizada en el cabaret, donde una noche presencia a un artista viejo, que comienza a cantar lo que llama *los dolores de la cabeza del guillotinado*⁷³. Le interrumpe bruscamente un hombre, que pretende haber sido guillotinado y que, sin embargo, sobrevive y enseña a los reunidos sus ominosas e imposibles cicatrices. En este extraño momento al filo de la realidad, una mujer pide a Gustavo que la lleve afuera, argumentando que el supuesto guillotinado es el asesino de su madre y que

⁶⁷ Cf Freud, 1975: 249.

⁶⁸ Cf. Camón Aznar, 1972: 315.

⁶⁹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 665.

⁷⁰ Cf. ibíd.: 666.

⁷¹ Cf. ibíd.: 668.

⁷² Cf. ibíd.: 724.

⁷³ Cf. ibíd.: 742.

la persigue a ella misma. Al final, el propio protagonista evalúa la noche como «una sesión tan de cabaret, en que había habido broma, chicoleos y por fin la canción triste con un final inesperado y de una autenticidad trágica, todos un momento sobre el cadalso, verdadero cadalso, el cadalso de la alegría montmartresa»⁷⁴.

Para concluir, hay que mencionar la quizás más ominosa aventura de Gustavo, basada no solo en la inseguridad respecto al elemento potencial fantástico en la realidad, sino también en el fenómeno siniestro del contacto con el más allá. Así pues, un día el protagonista invita a cenar a su vecina, una viuda atractiva y devota. Para recibir el permiso de su difunto marido para asistir a la cita con el otro hombre, ella consulta al muerto a través del espiritismo. En realidad, usando una mesa de tres patas, le contacta a lo largo de la cena para desvanecer sus dudas morales, pero cuando al fin la mujer le pregunta a su marido si le deja pasar la noche con Gustavo, la mesa reacciona de manera inesperada, comenzando con dar golpes furiosos para después arder y causar un gran incendio en toda la casa. Debido al accidente fatal la viuda muere, lo que el narrador comenta irónicamente diciendo que «el marido había matado a la adúltera. Aun desde la muerte se había cumplido el artículo 438; pero el amante había podido huir»⁷⁵.

Seguramente un ejemplo de igual modo misterioso respecto a la realidad y lo fantástico lo constituye un fragmento de la novela *Rebeca!* Un día el protagonista se deshace de un merodeador de modo bastante inquietante: cuando el huésped agobiante se acerca demasiado al armario de gran valor emocional para Luis, el armario donde guarda los objetos-fetiche relacionados con su imaginada mujer perfecta Rebeca, ocurre lo siguiente: «El espía se asomó a aquel batiburrillo en que relucían los papeles de plata de algunos bombones. Entonces Luis en un movimiento rápido y violento cogió la cabeza del espía entre las dos compuertas y apretó con todas sus fuerzas guillotinando el ¡ay! de aquel hombre»⁷⁶.

Este acto sin lugar a dudas sorprende e inquieta al lector. Sin embargo, después de un momento de inseguridad este se da cuenta de que el acontecimiento solo podía ser parte del sueño del protagonista, dominado por su subconsciente⁷⁷.

Un motivo ominoso muy cercano al descrito es la inseguridad que provoca la idea de si un ser es vivo o mecánico. Este fenómeno está relacionado con uno de los más significantes y más característicos rasgos de la creación literaria de Ramón Gómez de la Serna, que es sin duda la *cosalogía*.

En relación con el animismo en la obra del escritor madrileño se pueden extraer muchos ejemplos de las cosas que causan la sensación de lo siniestro. Un

⁷⁴ Cf. ibíd.: 743.

⁷⁵ El artículo 438 del Código Penal de 1870 dictaba: «El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matase en el acto a esta o al adúltero o les causara alguna de las lesiones graves, será castigado con la pena de destierro. Si les causara lesiones de segunda clase, quedará libre de pena». Cf. Gómez de la Serna, 1997: 715.

⁷⁶ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 645.

⁷⁷ Cf. Asenjo, 1992: 206.

objeto especialmente característico en la obra de Gómez de la Serna constituye la muñeca de cera, la cual encarna para el escritor todo lo adorable de una mujer⁷⁸.

Un buen ejemplo de la inseguridad que produce no saber si un ser es vivo o mecánico es el capítulo de la novela *El Incongruente* titulado «El pueblo de las muñecas de cera»⁷⁹. El protagonista, Gustavo, que acaba de adquirir una motocicleta, hace un día una excursión, en la que se producen problemas técnicos con el freno, por lo que el protagonista decide parar. De esta manera llega a un pueblo donde encuentra a un caballero que se le presenta como el intérprete único de la aldea y quien le informa que ha llegado al pueblo de las muñecas de cera. Esta noticia alegra mucho al protagonista, quien comparte la fascinación de Ramón Gómez de la Serna por las muñecas, entendidas por él como encarnación de la mujer ideal. De este modo, Gustavo se deja llevar ante la reina del pueblo, llamada por su guía la mujer más bella del mundo.

Hasta este momento, Gustavo ha percibido la situación como sorprendente y extraña, pero al fin y al cabo explicable, hasta que experimenta un momento de inseguridad cuando la muñeca empieza a hablar. Frente a su gran duda e inquietud, el caballero del pueblo le explica el insólito comportamiento de las muñecas: «Hablan, sí... Porque no son muñecas de cera, sino mujeres de cera... Es decir, el momento antes de volverse muñecas, el momento antes de quedarse inmóviles y con la sangre cuajada en la mayor de las embolias»⁸⁰.

Aquí el efecto siniestro es evidente, cuando se considera una inseguridad del protagonista ante el dilema de si se trata de autómatas o de seres vivos, pero la duda de Gustavo aumenta aún más en los días siguientes, convirtiéndose en desorientación, cuando, después de haber abandonado el pueblo maravilloso, desesperadamente intenta reencontrarlo, sin éxito, porque este ha desaparecido sin dejar rastro y de modo tan inexplicable como apareció. Al final ni el protagonista ni el lector pueden diferenciar en esta aventura la ilusión de la realidad.

De todos modos, no sorprende que también en la novela tan vacilante entre el sueño y la realidad como *El hombre perdido* se encuentre un ejemplo interesante de la duda de la vivacidad de los seres aparentemente mecánicos. Lo que le sucede al protagonista de la obra es que, al regresar de un entierro, un acontecimiento parece devolverle un sentimiento de la realidad y fatalidad natural de la vida ante huéspedes inesperados: «Tres señores desconocidos como acreedores me esperaban al volver y lo más raro de ellos es que tenían la cabeza vuelta del revés mirando hacia atrás y sentados hacia adelante. ¿Cómo hacían unos hombres de verdad lo que solo podían hacer las cabezas de los muñecos articulados?»⁸¹. Los hombres empiezan a hablar y

⁷⁸ Cf. ibíd.: 409. Su simpatía para los maniquíes cf. por ejemplo en el breve cuento humorístico *Los gestos de los maniquíes*, donde constata: «Prefiero un maniquí a un político, y creo que, aun de cartón, son los seres más humanos del mundo». En Gómez de la Serna, 2001: 908-910.

⁷⁹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 683-692.

⁸⁰ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 689.

⁸¹ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 77.

la duda del hombre perdido sobre si son seres vivos o autómatas no se resuelve, lo que intensifica todavía el efecto fantástico del acontecimiento.

Otro ejemplo de la incertidumbre respecto a un supuesto animismo en la novela *El hombre perdido* constituye el capítulo XLII. Haciendo un breve resumen, el protagonista de la obra es invitado a la cena del señor Oriol, un soltero rico y aburrido. Como punto clave del programa se indica la presencia del ventrílocuo y su dama de cartón. Por su interés en ver cómo los vivos se mezclan a los entes mecánicos⁸², el protagonista decide participar en la fiesta y así puede ver a la señorita de cartón y madera y a su compañero. Solo la mirada de la muñeca le despierta un oscuro presentimiento de que ese juego pudiera ser peligroso e imprevisible. En un momento de la cena su pronóstico se confirma y la muñeca ruidosa arma un escándalo, reprochando, supuestamente en nombre de la antigua novia, al señor Oriol haber roto su vida con su seducción y rechazo. En consecuencia la antigua novia, también presente en la fiesta, se siente tan avergonzada por la muñeca que cae desmayada al suelo.

Además de las muñecas en cera, hay otro caso especial de la animación de las cosas en Ramón Gómez de la Serna⁸³. Un objeto muy característico por la presencia y personificación en su producción literaria es el cristal, sobre todo en forma de espejos⁸⁴ o escaparates⁸⁵. José Asenjo indica que en su obra hay dos principales tipos de cosas: réplicas de seres vivos y cristales⁸⁶, destacando las inquietantes y siniestras cualidades de los últimos: «El cristal influye en los personajes, mas no estamos ante un elemento unívoco. Puede, ciertamente, deprimir en un momento y más tarde hacerse acogedor. No solo modifica la luz, sino que separa y esto equivale frecuentemente a amparo, un peculiar escudo ante los múltiples temores que conocemos»⁸⁷.

Merece la pena reparar en el efecto siniestro que pueden provocar los espejos, lo que se asocia, por su semejanza, al fenómeno del doble. Sobre la función del doble como espejo metafórico, indica Ioana Zlatescu refiriéndose a la quizás más importante novela de Ramón Gómez de la Serna, titulada *El hombre perdido*:

De entre las galerías de las obsesivas presencias de los espejos de verdad o metafóricos en la obra ramoniana, la novela *El hombre perdido* se constituye en el más complejo juego de espejos. Así, el Ramón-escritor se refleja en Goya vampirizándolo, tal como tantas veces lo hizo con sus biografiados más queridos y fraternales, y el Ramón

⁸² Cf. ibíd.: 183.

⁸³ Sobre las muñecas, el concepto de Freud y lo siniestro en el arte contemporáneo, cf. Palenzuela, 2009: 75-99.

⁸⁴ Cf. también que el mismo escritor, describiendo su espejo en su autobiografía, lo personifica, en Gómez de la Serna, 1998: 257-259.

⁸⁵ José Asenjo comenta la presencia de los escaparates en «El Chalet de las rosas de modo siguiente: Por número de apariciones de manera que, junto a asesinatos, amores y persecuciones, lo que más ocupa a los personajes es mirar escaparates». En Asenjo, 1992: 321.

⁸⁶ Cf. ibíd.: 314.

⁸⁷ Cf. ibíd.: 319.

cotidiano se refleja en su doble, esto es, en el vagabundo que no puede trasladar sus aventuras más allá de las dos de la tarde⁸⁸.

Por lo tanto, se puede identificar otra variante de la relación metafórica entre el doble y el espejo, en relación con la aventura de Gustavo en *El Incongruente*. Un día, estando en el cine, Gustavo se sobrecoge viéndose a sí mismo en la pantalla:

Aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que era él el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo; y por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj. [...] Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más él mismo en el gran espejo⁸⁹.

El uso del cristal como elemento ominoso en las novelas de la nebulosa no se limita al motivo del doble, sino que se da también junto al de los ojos mutilados y al miedo de perderlos. Un ejemplo muy ilustrativo de este aspecto es la novela titulada *La nueva fantasma*, que forma parte del libro *El novelista*, una de las obras más interesantes de Gómez de la Serna, llamada por Luis Granjel su *autoconfesión*⁹⁰, donde el protagonista, llamado Andrés Castilla, muestra su técnica y el proceso de escribir las novelas. En *La nueva fantasma*, su protagonista, llamado Corpus, lleva una vida tranquila hasta una cena en la que conoce a Beatriz, mujer bella y popular, admirada por muchos, y denominada por el narrador la dama de las fiestas, imprescindible en cualquier fiesta notable⁹¹. Hay un detalle inquietante que rompe una historia usual y un poco banal, un ojo de la mujer llama especialmente la atención de Corpus. Ese ojo le parece particularmente extraño, como hecho de cristal. El personaje pide a un amigo su opinión sobre lo que ha observado, y este confirma lo sorprendente y sospechoso del ojo de Beatriz⁹². Desde esa noche Corpus queda profundamente fascinado por la mujer y en especial por su raro ojo, no pudiendo sobreponerse a la duda sobre si aquel es natural o hecho de cristal.

En este caso se nota fácilmente un claro efecto ominoso, compuesto de la inquietante inseguridad del protagonista y del motivo freudiano del ojo dañado, a lo que se le agrega el aspecto de la presunta presencia del cristal, elemento característico en la obra de Ramón Gómez de la Serna.

Al final de la novela, mientras la duda del protagonista continúa aumentando, parece acercarse la solución. Beatriz va inesperadamente al sanatorio para someterse a una operación, pero un día después, cuando Corpus pregunta por ella, se entera de que la mujer murió durante el tratamiento médico. El personaje llega a contactar con una enfermera que, además, le confirma que el ojo era de cristal y se

⁸⁸ Cf. *Prólogo* de Ioana Zlotescu en Gómez de la Serna, 2003: 26.

⁸⁹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 757.

⁹⁰ Cf. Granjel, 1963: 333.

⁹¹ Cf. Gómez de la Serna, 1997: 449.

⁹² Cf. ibíd.: 444.

había escapado de su órbita durante la operación: había roto su propia imagen en el espejo de la habitación⁹³. Las dudas del protagonista se desvanecen, dejando la impresión de una experiencia extraña, fantástica, aunque explicable.

Finalmente, como muchos escritores vanguardistas, también Ramón Gómez de la Serna expresaba en su producción literaria su fascinación por el sueño, tema igualmente significante para el psicoanálisis. Se podrían enumerar muchos ejemplos de las reflexiones del autor madrileño al respecto, basta recordar el «Prólogo a las novelas de la nebulosa», donde se expresa una fuerte duda ante la insegura separación de la realidad y del sueño⁹⁴. En efecto, se pueden encontrar numerosos ejemplos interesantes, sobre todo en la obra maestra *El hombre perdido*, una novela en que el tema del sueño es objeto de las reflexiones del protagonista, quien constata que hay una conducción secreta entre los sueños y la realidad⁹⁵. Por ejemplo, la mujer a la que iba a abandonar sueña con su partida una noche antes de su viaje. La inquietante experiencia le convence para quedarse.

En el mismo libro se presenta también la idea extraña de visitar a plena conciencia los sueños de otra persona. Así, el protagonista confiesa que «quería entrar en sus sueños pero me repugnaba como ver la anatomía puesta al aire de las autopsias ya sajadas por el bisturí»⁹⁶. A pesar de sus dudas, el hombre perdido consigue entrar en el sueño de su amante, pero una vez dentro se encuentra en una situación muy desagradable, se siente totalmente extraño: «Ver un sueño por dentro es de una desolación monstruosa y descubre el interior ruso de los que no son rusos. El accidente del morir ya está dentro de ese sueño sorprendido»⁹⁷.

El mismo escritor atribuye a los sueños una fuerza psicológica, advirtiendo la extraña impresión de la repetición de un sueño, lo que le preocupa por considerar que debe significar algo nocivo, ser un aviso especial o incluso un recuerdo de otra vida⁹⁸.

FUNCIONES DEL EMPLEO DE LOS MOTIVOS OMINOSOS

Después de haber mostrado la presencia de los motivos ominosos en algunos ejemplos de las novelas de la nebulosa, se presenta de una manera natural la idea de examinar las funciones del uso de lo siniestro en las obras de Ramón Gómez de la Serna. Resulta particularmente interesante la problemática de la función que cumplen los motivos siniestros en sus textos. ¿Con qué intención los usa el autor? ¿Qué efecto intenta lograr?

⁹³ Cf. ibíd.: 458.

⁹⁴ Ioana Zlotescu habla incluso de *la nebulosa del dormir*, cf. el Prólogo en Gómez de la Serna, 1998: 26.

⁹⁵ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 190.

⁹⁶ Cf. ibíd.: 191.

⁹⁷ Cf. ibíd.: 192.

⁹⁸ Cf. Gómez de la Serna, 2000: 124.



Aunque esta temática requiere una investigación compleja y profunda, a continuación se sugieren unos aspectos potenciales tan interesantes como importantes para tal estudio.

Vale la pena reparar en que Sigmund Freud en el ensayo *Lo ominoso* se ocupa de la función literaria de lo siniestro de modo bastante extenso. Aquí el científico destaca en primer lugar que no se puede igualar el uso de un motivo ominoso en la ficción con el efecto análogo en el lector si no se considera el contexto en que fue empleado; siempre hay que atender a las circunstancias necesarias, porque «muchas cosas que si ocurrieran en la vida serían ominosas no lo son en la creación literaria, y en esta existen muchas posibilidades de alcanzar efectos ominosos que están ausentes en la vida real⁹⁹».

Como ejemplo, muestra que en los cuentos fantásticos los elementos irreales o incongruentes no despiertan un sentimiento especial ni tampoco ominoso, porque son naturales a esa forma literaria y así esperados por el lector, lo que confirma una vez más que para provocar la impresión de lo siniestro en el lector es necesario un momento de inseguridad, un potencial motivo fantástico en la realidad cotidiana presupuesta por el autor¹⁰⁰.

Una condición indispensable para provocar el efecto de lo ominoso en la obra literaria es situar su desarrollo en la realidad cotidiana. En este caso, el autor incluso puede multiplicar la impresión de lo siniestro por uso de fenómenos casi o totalmente imposibles en la realidad y así «nos descubre entonces en nuestras supersticiones, que creímos superadas; nos engaña, pues habiéndonos prometido la realidad cotidiana se sale de ella»¹⁰¹.

A veces, como nota el psicoanalista, lo que seguramente resulta ominoso para un protagonista no lo es desde el punto de vista del lector, sea porque este no se pone en el lugar del personaje (sino, por ejemplo, de otro) o porque el autor trata al protagonista y su situación con considerable ironía y cierta distancia¹⁰². Ahora bien, es competencia del escritor usar los motivos potencialmente siniestros y también decidir si deben provocar la impresión análoga en sus lectores. Como dice Freud:

[...] el creador literario puede orientarnos de una manera particular: a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos¹⁰³.

El autor es entonces capaz de influir libremente en la significación de los motivos empleados para alcanzar efectos diversos. En el ensayo *Lo ominoso* se pre-

⁹⁹ Cf. Freud, 1975: 248.

¹⁰⁰ «[...] para la génesis de ese sentimiento se requiere la perplejidad en el juicio acerca de si lo increíble superado no sería empero realmente posible», en Freud, 1975: 249.

¹⁰¹ Cf. ibíd.

¹⁰² Cf. ibíd.: 250.

¹⁰³ Cf. ibíd.: 249.

sentan algunas funciones posibles del uso de lo siniestro realizadas por escritores, como, por ejemplo, para provocar el sentimiento cómico o como refuerzo de su significación¹⁰⁴. Sin duda, hay que tener en cuenta que lo ominoso de la ficción es otra cosa diferente a la vivencia personal, por lo que el lector, para apreciar la impresión de lo siniestro, debe ponerse en lugar del protagonista, imaginarse su situación, sus sentimientos y sensaciones. No obstante, independientemente de la intención del autor y de la sensibilidad del lector, a veces lo ominoso se deja sentir fácilmente a través de la lectura. En otros casos exige un momento de reflexión e identificación con el protagonista.

Teniendo el propósito de aclarar las funciones y estudiar los efectos que producen los elementos ominosos usados por Gómez de la Serna en su obra y, más exactamente, en las «novelas de la nebulosa», abordaremos los tres efectos que destacan al analizar los motivos ominosos utilizados por Ramón Gómez de la Serna: el efecto humorístico, el efecto fantástico y el efecto de la ruptura del orden establecido. Estos sin lugar a dudas no son las únicas funciones de lo ominoso en su producción literaria, pero constituyen rasgos muy característicos.

Sin lugar a dudas, la función humorística de lo siniestro en la literatura es bastante compleja y exige una observación más precisa. La presentación humorística, en especial irónica respecto al protagonista o a su situación en una obra, puede deformar en cierto grado la impresión de lo ominoso, haciéndolo menos evidente. Por otro lado, la función cómica de lo siniestro se sirve de la ironía y la parodia, como en el cuento *El hombre de arena*, citado por Freud, donde E.T.A. Hoffmann incluye en la trama una muñeca, Olimpia, que al protagonista le parece una mujer real¹⁰⁵.

No obstante, hay que tener en cuenta que el concepto del humor es muy amplio y complejo y se le puede entender de diferentes maneras. Sigmund Freud se ocupó de su expresión sobre todo en los ensayos *El chiste y su relación con el inconsciente* (*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*), de 1905, y *El humor*, de 1927. El científico vienesés relaciona el humor con el principio del placer, que constituye la razón central de la actuación del ello, aclarando su interdependencia del siguiente modo: «El conjunto de la actividad psíquica tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. Dado que el displacer va ligado al aumento de las cantidades de excitación, y el placer a la disminución de las mismas, el principio de placer constituye un principio económico»¹⁰⁶.

Ahora bien, la ganancia del placer se debe al ahorro del gasto intelectual, de la energía psíquica, lo que puede ser realizado por el humor; es decir, la esencia del humor consiste en el ahorro de los posibles arrebatos pasionales o emociones causadas por una situación, reemplazándolos por las actividades humorísticas¹⁰⁷. Un ejemplo de la función liberadora del humor lo menciona Begoña Carbelo Baquero:

¹⁰⁴ Cf. Freud, 1975: 246.

¹⁰⁵ Cf. ibíd.: 227.

¹⁰⁶ Cf. Laplanche/Pontalis, 1996: 296.

¹⁰⁷ Cf. ibíd: 384.



[...] existe un tipo de energía creada y utilizada para reprimir pensamientos sexuales u hostiles según las normas que nos impone la sociedad; el contar chistes o gastar bromas serviría como válvula de escape para esos sentimientos prohibidos u otros tipos de inhibiciones. Cuando se cuentan chistes, la energía destinada a reprimir pensamientos y sentimientos sexuales agresivos se libera en forma de risa y esto produce placer¹⁰⁸.

Según Freud, una función particularmente importante del humor consiste en ser un mecanismo de defensa contra el «displacer», el rechazo a la realidad y al sufrimiento, lo que demuestra la invencibilidad del yo respecto al mundo real. Además, la teoría aclara esta actitud por la intervención del superyó, que en una situación difícil o desagradable aparece para proteger al yo contra el «displacer», se sirve del humor para dejarle ahorrar la energía que en caso de una reacción gastaría, descargando así la risa¹⁰⁹.

Así que los sentimientos y reacciones ahorrados, como, por ejemplo, la compasión o la rabia, encuentran su escape en el humor, transformando el peligro del «displacer» en placer alcanzado y real. Freud subraya que también es posible —si bien más raro y característico sobre todo para el arte— usar para ese propósito las impresiones de asco o espanto¹¹⁰. Lo que confirma otra vez el posible efecto humorístico de lo ominoso. Aparte de esto, el científico austriaco indica, en palabras de Fischer, que el chiste debe sacar algo escondido u oculto¹¹¹, lo que constituye otra analogía con lo siniestro. Cuando se recuerda la definición de lo ominoso de Schelling citada por Freud en su ensayo, se destaca que «se llama *unheimlich* a todo lo que estando destinado a permanecer en el secreto, en lo oculto, [...] ha salido a la luz»¹¹². A la postre se pueden mencionar unos ejemplos de las formas humorísticas enumeradas por el psicoanalista, entre las cuales cuentan la caricatura, la exageración, la parodia y todos los métodos para crear el absurdo y transformar la tensión psíquica en placer¹¹³.

Volviendo al analizar el efecto humorístico de lo ominoso en la obra de Ramón Gómez de la Serna, antes de nada hay que tener presente que el propio escritor se consideraba un humorista, como confirma en muchos pasajes de su *Automoribundia*. Así, se define como *un humorista macabro que practica el circo y posee los cementerios*¹¹⁴. La cuestión del humor en su obra se puede resumir en las siguientes palabras:

¹⁰⁸ Cf. Carbelo Baquero, 2006: 28-29.

¹⁰⁹ Cf. Laplanche/Pontalis, 1996: 385-387. Se nota que el mecanismo paternal de protección a los hijos por una aparente reducción de factores del sufrimiento para minimizar el «displacer» se refiere a la función y el origen paternal del superyó en relación con el yo.

¹¹⁰ Cf. Freud, 1975a: 116.

¹¹¹ Cf. Freud, 1975a: 15.

¹¹² Cf. Freud, 1975b: 224.

¹¹³ Cf. Freud, 1975a: 180.

¹¹⁴ Cf. Gómez de la Serna, 1998: 739.

La actitud más cierta ante la efimeridad de la *vida* es el *humor*. Es el deber racional más indispensable y en su alcachofa de trivialidades, mezclada de gravedades, se descansa con plenitud. Se sobre pasa gracias al humor esa actitud en que sólo se es profesional del vivir, en toda la sumisión que presenta ese profesionalismo [...]. El humorismo es una anticipación, es echarlo todo en el mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va¹¹⁵.

Con toda seguridad la obra particularmente importante en el campo del humorismo es la novela *El Incongruente*. Un exquisito ejemplo de la conexión entre el humorismo y lo ominoso se ve en las aventuras extrañas de Gustavo analizadas con anterioridad, como su visita al fotógrafo, su encuentro con las dos novias en la iglesia o la noche en el cabaret. Una culminación parece ser la cena con la viuda, durante la cual lo siniestro se mezcla perfectamente con lo absurdo.

Análogamente al caso del humorismo, el concepto de lo fantástico en literatura es muy amplio y complejo, por lo que hay que trazar brevemente los límites de este fenómeno. Así pues, según David Roas lo puro fantástico tiene mucho en común con lo ominoso, tratándose en ambos casos de «la confrontación de lo sobrenatural y lo real dentro de un mundo ordenado y estable como pretende ser el nuestro, donde lo fantástico provoca y refleja la incertidumbre en la percepción de la realidad y del propio yo y [...] lo irreal pasa a ser concebido como real y lo real como posible irrealdad»¹¹⁶. Por consiguiente, los críticos señalan que generalmente la presencia de un fenómeno sobrenatural es condición necesaria para provocar un efecto fantástico en la literatura; hay que romper las leyes del mundo real, las reglas físicas de nuestra realidad. Análogamente a la opinión de Freud citada anteriormente, para crear una historia fantástica se necesita un mundo similar al mundo del lector, dirigido por las reglas bien conocidas y naturales, lo que el autor rompe inesperadamente despertando en los lectores un momento de inseguridad frente a su concepción del mundo real¹¹⁷.

Ahora bien, considerando esta breve explicación se puede suponer que a veces Ramón Gómez de la Serna usa los motivos ominosos en su obra con el objeto de provocar en sus lectores la pura impresión, digámoslo con Tzvetan Todorov, de «lo fantástico extraño», para causar en ellos un momento de inseguridad ante la realidad, ofreciendo en la mayoría de los casos, sin embargo, una explicación más o menos probable. Aun así, Gómez de la Serna descubre siempre lo anómalo y lo inquietante en lo real¹¹⁸.

¹¹⁵ Cf. el ensayo de Ramón Gómez de la Serna titulado *Gravedad e importancia del humorismo*, de 1928. Cf. también siguiente definición: «El humorismo es una actitud frente a la vida, para comprender, para no envanecerse demasiado, para echar la sensibilidad por fuera en vez de tenerla solo por dentro». En Gómez de la Serna, 1998: 739.

¹¹⁶ Cf. Roas, 2001: 9.

¹¹⁷ Cf. ibíd.: 7-8.

¹¹⁸ Cf. Serrano Vázquez, 1991: 222.

Un ejemplo muy ilustrativo de la función fantástica de lo siniestro en las novelas de la nebulosa es la novela *La nueva fantasma*, que forma parte de *El novelista*. Toda la aventura del protagonista con Beatriz se basa en la incertidumbre: su ojo constituye un misterio que solo resuelve la muerte del personaje, desvelada al final de la narración. Otro ejemplo no menos destacado es la aventura de Gustavo en el pueblo de las muñecas de cera, donde el efecto fantástico es evidente y donde la presencia siniestra se expresa en el dilema de si se trata de autómatas o de seres vivos.

Pasando a la tercera de las funciones posibles, debemos recordar que es conocida la percepción de la ruptura del orden establecido como una característica del movimiento surrealista, con su voluntad de liberación y su deseo de superar restricciones sociales y morales. Como indica Susanne Klengel, se suele relacionar a esa corriente con una profunda afición por la revuelta, la polémica y el escándalo¹¹⁹. Si bien Ramón Gómez de la Serna no perteneció al movimiento surrealista, hay que subrayar su fuerte oposición a las leyes sociales y morales. Como constata José Camón Aznar: «Nada hay más revolucionario que los libros de Ramón, en relación con el orden natural. Lo transgrede en todas sus imágenes, lo rectifica con fundamentales razones poéticas»¹²⁰.

Gómez de la Serna, creador de su propio *ísmo*, fue sin duda un rupturista obsesionado por lo nuevo y un destructor de lo antiguo¹²¹. Con toda seguridad, entre las numerosas obras del escritor madrileño, sus novelas de la nebulosa muestran de manera más clara su actitud rebelde.

En su novela más surrealista, *¡Rebeca!*, el protagonista, Luis claramente rechaza el orden social, sus reglas y las autoridades. Como señala María José Flores, Luis es un antihéroe, un hombre inadaptado y marginal, sin ningún respeto por los valores importantes para la sociedad: la familia, el trabajo o el dinero¹²². También el protagonista de la novela titulada *El hombre perdido* es un personaje cuyo comportamiento recuerda en alto grado la irracionalidad y absurdidad surrealista¹²³ y a quien el mismo escritor caracteriza de modo siguiente: «No cree en lo convencional, el que no cejó en su náusea por la lucha por la vida sórdida y agremiada, el que en vez de lo regular y lo escalonado prefiere lo informe, la pura ráfaga de observaciones, alucinaciones y hojas secas y quien se opone al mundo idiota y falaz»¹²⁴.

Por consiguiente, no sorprende que en algunas novelas del autor español, sus protagonistas y los acontecimientos resulten incompatibles con sus contemporáneas reglas sociales y morales, generalmente aceptadas y seguidas, cuyo efecto parece incluso chocante. A veces, Gómez de la Serna asombra a los lectores por sus ideas absurdas e inesperadas, que rompen con el orden establecido, la moralidad y la jerarquía social. Especialmente interesante es que el escritor vanguardista produce

¹¹⁹ Cf. Klengel, 1992: 217.

¹²⁰ Cf. Camón Aznar, 1972: 65.

¹²¹ Cf. Serrano Vázquez, 1991: 13.

¹²² Cf. Flores, 1998: 6.

¹²³ Cf. Gonzalez-Gerth, 1986: 146-147.

¹²⁴ Cf. Gómez de la Serna, 1962: 14.

este efecto de choque, que violenta las leyes de la realidad social, con ayuda de los motivos siniestros.

Ramón Gómez de la Serna presenta al lector un mundo *normal* en el que introduce inquietantes elementos, inverosímiles, imprevistos. En las novelas de la nebulosa utiliza la técnica de la impresión de lo siniestro, ese momento de inseguridad que se produce al percibir la inesperada metamorfosis de lo familiar y cotidiano en otra cosa. Sin duda, conoció el pensamiento de Sigmund Freud, *Das Unheimliche* y otros escritos, y con ello la inquietante extrañeza que surge cuando aparece la duda de si algo está vivo o muerto, si es real o artificial, natural o mecánico. Conoció en este sentido también el motivo del doble, el efecto turbador de unos ojos mutilados, la persistente presencia de los sueños. Todo, no obstante, lo convirtió en seguida en señal de su singularísimo universo.

Recibido: mayo de 2015; aceptado: julio de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENJO, José (1992): *Ramón y el arte de matar*. Granada: La General.
- BRADBURY, Malcolm (1978): *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Hassocks Sussex: Harvester Press.
- CABAÑAS, Rafael (2001): *El Fetichismo y la perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- CAMÓN AZNAR, José (1972): *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CARDONA, Rodolfo (1957): *Ramón, a study of Gómez de la Serna and his works*. New York: E. Torres.
- CHARPENTIER SAITZ, Herlina (1990): *Las novelle de Ramón Gómez de la Serna*. London: Tamesis.
- FREUD, Sigmund (1996): *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1947): *Jenseits des Lustprinzips. Massenpsychologie und Ich-Analyse. Das Ich und das Es*. Frankfurt am Main: Fischer.
- (1975a): *Obras completas. Volumen XIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 215-253.
- (1975b): *Obras completas. Volumen VIII*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 15-180.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1955): *Total de greguerías*. Madrid: Aguilar.
- (1962): *El hombre perdido*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1997): *Obras completas IX: Novelismo I*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Ignacio Soldevila. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (1998): *Obras completas XX: Escritos autobiográficos I*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2000): *Obras completas XI: Novelismo III*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Francisco Nieva. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2002): *Obras completas XIII: Novelismo V. Teatro*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogos de Ana Rodríguez-Fischer y Jesús Rubio Jiménez. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- (2003): *Obras completas XII: Novelismo IV*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de José-Carlos Mainer. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2005): *Obras completas XVI: Ensayos / Retratos y biografías I. Teatro*. Edición dirigida por Ioana Zlotescu con Prólogo de Fernando Rodríguez Lafuente. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- GONZÁLEZ-GERTH, Miguel (1986): *A labyrinth of imagery. Ramón Gómez de la Serna's novelas de la nebulosa*, London: Tamesis.
- GRANJEL, Luis (1963): *Retrato de Ramón*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- KLENGEL, Susanne (1994): *Amerika-Diskurse der Surrealisten*. Stuttgart: Metzler.
- KNAPP, Hanna (2008): *Avantgarde und Psychoanalyse in Spanien*. Hamburg: Verlag Dr. Kovac.
- LAPLANCHE, Jean y PONTALIS, Jean-Bertrand (1996): *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Editorial Paidós.
- MAINER, JOSÉ-CARLOS (1972): *Prólogo*. En *El Incongruente*. Barcelona: Picazo.
- NORA, Eugenio de (1979): *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos.
- ORTEGA Y GASSET, José (1967): *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Colección El Arquero.
- PALENZUELA, Nilo (2009): «Transgresiones: De Bellmer y Zürn a Boltanski y Messager», en *Apariciones y desapariciones. Arte, literatura, pensamiento*, Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 75-99.
- REY BRIONES, Antonio (1992): *La novela de Ramón*. Madrid: Verbum.
- ROAS, David (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2005): *Prólogo*. En *El Novelista*. Madrid: Espasa Calpe.
- SERRANO VÁZQUEZ, María del Carmen (1991): *El humor en las Greguerías de Ramón*. Valladolid: Recursos Lingüísticos.
- SPECTOR, Jack (1973): *Freud und die Ästhetik*. München: Kindler.
- TRÍAS, Eugenio (1988): *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ed. Ariel.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS

- CARBELO BAQUERO, Begoña: Estudio del sentido del humor: validación de un instrumento para medir el sentido del humor, análisis del cuestionario y su relación con el estrés. Universidad de Alcalá, 2006. Disponible en: http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/4381/TESIS_SegundaP.pdf?sequence=3 (consulta: 13.07.2014).
- FLORES, María José: *El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna*. En: *Associazione ispanisti italiani; Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, 149-162. Roma, Bulzoni, 1998. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_147.pdf (consulta 17.11.2013).
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel: *El vanguardismo de El Rastro. El ramonismo como foco de influencia*, Boletín RAMÓN núm. 5, 56-61. Disponible en: <http://www.ramongomezdelaserna.net/BR5-PDF.PDF> (consulta: 13.07.2014).
- GRAY, Richard: Lecture Notes: Freud, The Uncanny (1919). Disponible en: <http://courses.washington.edu/freudlit/Uncanny.Notes.html> (consulta: 04.05.2014).

- PRESTIGIACOMO, Carla: Sogno e nebulosa in *El hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es> (consulta: 04.05.2014).
- RICHMOND, Carolyn: Ramón Gómez de la Serna, novelador de *El novelista*. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es> (consulta: 08.07.2015).
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald: *La cosa primero, el hombre después. Sobre la cosalogía en la vanguardia hispánica*. Friedrich-Schiller-Universität, Jena, 2003. Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v08/wentzlaff.html> (consulta: 13.07.2014).

NOVELAS CORRESPONDIDAS: GÓMEZ DE LA SERNA Y MAX AUB

Miguel Vitagliano
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN

Hacia fines de los años cincuenta, Ramón Gómez de la Serna y Max Aub publicaron en el exilio dos novelas claves para sus respectivas obras, *Cartas a mí mismo* (1956) y *Jusep Torres Campalans* (1958). Son dos textos experimentales que puestos en relación ofrecen reflexiones significativas acerca de la novela contemporánea escrita en castellano.

PALABRAS CLAVE: *Cartas a mí mismo*, *Jusep Torres de Campalans*, novela experimental, arte de la novela, experimentación, vanguardia.

ABSTRACT

«Two-Way Novels: Gómez de la Serna and Max Aub». Towards the end of the 50's, Ramón Gómez de la Serna and Max Aub published during their exile two significative works, *Cartas a mí mismo* (1956) and *Jusep Torres Campalans* (1958). These two experimental novels put together offer significant thoughts about the contemporary novel written in Spanish.

KEY WORDS: *Cartas a mí mismo*, *Jusep Torres de Campalans*, experimental novel, art of novel, experimental, avantgarde art.

Todo parece distanciarlos. Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) se radicó en Argentina para alejarse de la guerra que comenzaba en España; Max Aub (1903-1972) se expatrió en México en 1942, después de haber sido derrotado como republicano y ser deportado a un campo de prisioneros en Argelia.

Gómez de la Serna ya era celebrado en Buenos Aires desde los veinte por los jóvenes vanguardistas nucleados en *Martín Fierro* y al llegar al país encontró espacio para publicar en diarios y revistas de amplísima circulación hasta principios de los cincuenta. En Europa, el reconocimiento se concentró en la década del veinte y después, según Max Aub, Ramón fue «borrado». Su gran falla estaba en que «los hombres le interesaban poco» y que su pasión se centraba en la suerte de los objetos, lo que hacía que sus novelas resultaran «un amasijo fenomenal de contradicciones»: demostraban que su autor era igual que sus personajes, «un medioser» (Aub, 2007: 7623).

La dura sentencia funcionaba como el espejo invertido de su propia trayectoria: de un lado el socialista republicano, del otro el escritor de opiniones políticas

tan variables como altisonantes. En una de sus *gollerías* Ramón imaginó, en 1946, los beneficios que podía tener un escritor si perdiera literalmente la cabeza, porque ningún reparo encontraría para escribir «máximas maravillosas» como: «Los pueblos quieren gobernantes que piensen como ellos, para dejar de pensar como esos gobernantes en cuanto les den el poder» (Gómez de la Serna, 1983: 23).

En el tramo final de su vida, Ramón escribió una pequeña obra maestra, *Cartas a mí mismo* (1956) y dos años después, en la plenitud de su madurez, Max Aub publicó *Jusep Torres Campalans* (1958), ambas novelas dialogan de todo cuanto queda invisible en los espejos.

DESTIEMPO PARA DOS

En una de las páginas de *Automoribundia* (1948), Gómez de la Serna reflexiona sobre los libros que aún no ha escrito. Un balance de su propia literatura. Hace una columna con «50.000 ilusiones y proyectos muertos», «1.000 novelas que fue imposible escribir», unas 100.000 greguerías «inhalladas por falta de paz», «1.000 ensayos malogrados» y, entre otras deudas, «5.000 cartas a mí mismo sin escribir» (1948: 73233). El resultado son seis ceros. Sumar para no obtener nada.

Cartas a mí mismo (1956) apenas pasa las cien páginas; está muy lejos de poder reunir las cinco mil cartas pendientes. Es la correspondencia que el autor se ha estado escribiendo a sí mismo a razón de dos o tres cartas por año para paliar en algo «la gran soledad» que siente viviendo en Buenos Aires, tan lejos de España (Gómez de la Serna 1962: 7). La decisión de reunirlas coincide con el momento en que buena parte del medio cultural argentino, que tanto lo había alentado y protegido, comienza a apartarlo en represalia a su apoyo al peronismo, derrocado por el golpe de Estado de 1955. Se ha convertido en un hombre a *destiempo* tanto en España como en Argentina, y en un escritor que presiente que su legado es la repetición de un vacío. Ni el humor ni el ingenio de sus greguerías le parecen efectivos, acaso porque han cambiado las expectativas de la lectura en los últimos años. Ya no estaba en sincronía con el presente, declinaba en una paradoja bastante cruel, la de ser, como sugiere Greco, un «vanguardista viejo, un superviviente» de los veinte y los treinta (Greco, 2009: 27).

A pesar de eso, *Cartas a mí mismo* no es un ajuste de cuentas con los otros ni con el mismo Ramón, el único nombre que impera en esas páginas, el de Ramón que firma las cartas, el de Ramón destinatario y el de Ramón referencia constante. Ni siquiera hay un recuento de lo vivido por ese «yo», son cartas escritas en el borde de «lo que no se sabe que va a ser», en la incertidumbre como toda certeza:

Querido Ramón: Las cartas son escribirse lo que no se sabe que va a ser. Comenzar por una Q mayúscula y de ahí sale todo como flecos de una planta submarina.

Sale de muy adentro —debe salir— todo ese enredijo de palabras que aspiramos a que sea muy abisal, pero generalmente es muy superficial. [...]

No creo que haya en el mundo ser con quien tenga más confianza que contigo y, sin embargo, no te puedo escribir lo que quisiera escribirte (1962, 139).

Al sostener la voz entre «lo que no se sabe» y lo que empieza a ser, queda obliterada la posibilidad de la peripécia como eje de la narración. En lugar de escribir sobre lo que sabe —como haría si tuviera una historia cerrada—, escribe justamente porque no sabe, sin aspirar a otra respuesta que al tránsito de esa búsqueda. Cada carta finaliza con la firma y la siguiente insiste en su propio encabezamiento. Lo único que tiene es todo lo que le falta. Querido Ramón, dice, Mi querido Ramón, Mi constante Ramón, Mi querido Ramoncito, insiste Ramón, como si la verdad más triste no fuera del todo seria: se lamenta de que no puedan darse «el pésame el día de nuestra muerte» y de que estén capturados por «este juego de cartas públicamente cerradas y herméticamente abiertas» (207). Son cartas que no pretenden explicar nada, hablan en su completa soledad. En realidad: las novelas nunca «hablan» exactamente lo que «dicen», los que dicen son los lectores, ellas hablan hasta volverse locas o enmudecer:

Te comencé a escribir estas cartas intimistas en broma, pero según pasan los días te las escribo más en serio y a mí mismo me asusta esta seriedad.

Te diría que cada vez estoy más solo y me voy quedando sin mí mismo. Algo consume mi compañía, esa que rodea al hueso y al alma (143).

El año que se publica esa novela, Max Aub escribe en México, en la otra punta del continente y de los tonos de la lengua, *El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, que lleva como subtítulo «Discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956». Una ficción basada en el reconocimiento que su autor no tuvo ni habría deseado, estando España bajo la dictadura franquista. Una ficción novelesca en el formato de un discurso académico. El tema que «dice» es el teatro español, mientras «habla» de una academia imposible y en otra España. Imagina académicos a Federico García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado; a los dos primeros los mantiene con vida aún en 1956 y al tercero lo aleja de la muerte de 1939 por más de una década. Da por sentado que la República ha celebrado ya sus primeros veinticinco años y que por eso en la Academia pueden estar también desde Rafael Alberti y Pedro Salinas hasta Luis Cernuda y Dámaso Alonso.

Si en *Cartas a mí mismo* se alteran dos subgéneros clásicos como son la novela epistolar y la construida en base al diario íntimo —eso además de transformar la idea del «manuscrito encontrado» en la de «un yo desencontrado»—, en *Discurso leído...* lo trastocado son los protocolos reales de la Academia en sus mínimos detalles. Especial cuidado puso el autor para que el texto circulara impreso en una tipografía y una encuadernación muy similares a las ediciones de la Academia (Muñoz Molina, 2004, 72). Más que ser una ficción que interfiere en la realidad, lo que busca es fusionarse con ella y así ofrecer la evidencia de que nada es producto de la fatalidad sino de los intereses de los hombres.

A través de la ficción Max Aub libera del encierro de la realidad (entiéndase en este caso: la muerte, el exilio, la cárcel, la censura) a un vasto conjunto de escritores, y crea con ellos una comunidad virtual de resistencia. Algo que en *Cartas a mí mismo* solo está presente como ausencia. De la construcción de una red de solidaridad, pasamos a un solipsismo desesperado. De la búsqueda colectiva, al cautiverio de

uno solo poblado de otros. Ramón apenas encuentra un reflejo que lo niega. Llega a pedirle dinero a su corresponsal —«Nadie como tú enterado de cómo me urge» (211)— y observa atónito los avatares históricos:

Medio mundo quiere asaltar al otro medio y la que se ha descubierto ahora como guerra fría es la persistente guerra de siempre.

Lo malo es que a nosotros nos empujen y nos desbaraten la mesa en que escribimos, leemos y pensamos, notablemente acodados para pensar (181).

Sin embargo, la novela adquiere mayor relevancia en el contraste con *Discurso leído...* y, sobre todo, con *Jusep Torres Campalans*, publicada dos años después. Lo que a primera vista parecía broma y luego desesperación, refulge entonces en reflexión sobre la forma novela.

SUMA Y RESTA

Tampoco *Jusep Torres Campalans* (1958) se presenta como una novela convencional, es la biografía crítica y real de un pintor imaginario, amigo de Picasso y cofundador del cubismo, artista rebelde, secreto, exiliado en México, escondido y olvidado en el sur del país, donde trata de interpretar el mensaje de la lluvia con los indígenas en Chiapas, y muerto en 1956. Redobla ampliamente la apuesta de *Discurso leído...* Max Aub pinta y dibuja las obras de JTC que incorpora al libro, junto con fotos irrealmente reales de los padres campesinos y de sus amigos. Y escribe sus reflexiones sobre el arte y la creación, el «Cuaderno verde», publicado luego en un volumen autónomo (Aub, 2007), una suerte de desprendimiento que también tocó al artista imaginado, ya que no pocas veces fue dado por artista real.

Aun así su mayor potencia reside en que esa persistente trama textual —cálida e infatigable como la lluvia en Chiapas— se propone para ser leída como una experimentación reflexiva sobre la novela. Es decir, sobre la forma novela, una potencialidad siempre abierta desde la modernidad de, el *Quijote*, no sobre el género que desde el *Quijote* ha tratado de codificar y cristalizar sus posibilidades.

Y lo sintomático es que revela su amplitud en el contraste con *Cartas a mí mismo*. Una es el contrapunto de la otra en una reflexión afín sobre el arte de la novela como exploración cognoscitiva. Mientras Gómez de la Serna opera por sustracción, despojándose del mundo que envuelve «al hueso y al alma», Max Aub exaspera al máximo la adición, incorpora todo cuanto puede de ese mundo mediante géneros codificados. Construye un ensayo crítico biográfico sobre un artista, acompañado de las consabidas cronologías comparativas, extractos de estudios que abarcan desde Pérez Galdós a Victor Serge, pero también incorpora textos críticos sobre JTC, etc. El exceso es su máxima rectora como en *Cartas a mí mismo* es el repliegue llevado al límite. No sorprende que Gómez de la Serna deje fuera del volumen una carta, que publicaría más tarde con la escueta aclaración de «no fue incluida en mi libro *Cartas a mí mismo*». La razón, sin embargo, resulta evidente. Es una carta en la que el mundo cobra un peso tan avasallante

que entierra a Ramón —mejor sería decir que lo enmunda—; y es la única que concluye con «abrazos resignados de Ramón»:

Somos una humanidad catastrófica. Estamos en las vísperas de la guerra más des- cerrajada de la historia y no sabemos más que vamos a ser arruinados y corremos de un lado a otro intentando seguir viviendo hasta el final. [...] Quiero que pueda traslucirse en esta carta —¿histórica?— la bobaliconería de los humanos en vísperas del gran acontecimiento de la invasión de los asiáticos, con sus máscara suficiente para parecer seudoeuropeos (Gómez de la Serna, 1970: 1178).

Esa página no tenía lugar en un conjunto en el que prima la sustracción. Y es importante tener presente que la decisión restrictiva de Gómez de la Serna debe entenderse como una firme toma de posición. Compleja y puntual, teniendo en cuenta que el conjunto de su obra está gobernado por la abundancia. No es una mera cuestión de edición el hecho de que publique *Cartas a mí mismo* antecedida en el volumen por *Cartas a las golondrinas*, se trata de la necesidad de tocar «al hueso y al alma» desde un borde compartido, un costado menor. También resulta significativa la brevedad de la narración, otra manera de ser menor y ser novela, si atendemos a la definición moderna del término. La decisión de Max Aub, en cambio, no es puntual, se extiende como una red que incorpora cuanto necesita. Busca que lo menor esté presente en todas partes pero sin asentarse en ningún discurso en particular. La diferencia entre ambos es radical, pero confluyen en el mismo interrogante, ese que Max Aub coloca en la voz de su personaje, como si fuera el destinatario de Ramón a una carta de Ramón:

El arte es interinouterino, una sucesión. Sí: una sucesión, una herencia, una cosa tras otra, atadas por un cordón umbilical. Una delegación. Fulano delega en mí, y yo delego en... Dios delegó en... Todos somos actores, representantes (cobramos comisión), delegados, suplentes de nosotros mismos, auxiliares, copistas, pasantes de nuestros padres a nuestros hijos. No los tengo. ¿Qué tengo? (Aub, 1984: 252).

La respuesta puede contener seis ceros o la invención de obras ajena; es lo mismo.

MODOS DE OCULTARSE

La creación de apócrifos es una constante en Max Aub. Continuaría con el proyecto de ir sumando poetas imaginados como los de su *Antología traducida* (Aub, 2004: 27) y culminar con *Imposible Sinaí*, la novela publicada diez años después de su muerte. Una reunión de escritos de soldados caídos en la Guerra de los Seis Días, en 1967. Prosas breves y poemas «encontrados en bolsillos y mochilas de muertos árabes y judíos». Las muertes son reales, los nombres de los soldados y sus escritos son verdaderamente imaginarios. Cada uno es presentado por un paratexto, como los siguientes:



Mordehai Hausmann. No había televisión en Israel y MH —Adu, 1939— fue contratado en Colonia, Alemania, como técnico en telecomunicaciones. Parece broma. Así lo tomó hasta terminar en las alturas de Golan, el tercer día. Dejó viuda y tres retoños. Era flaco, rubio y apasionado tocador de flauta.

Ali Fakum Nazzar nació en 1942, en Alejandría. No pude saber nada de él. Nadie se acordaba o se alzaban de hombros. Hay personas que pasan así por el mundo; injustamente, como es de razón. Murió el último día (Aub, 1982: 56, 65).

Individuos comunes y convivencias imposibles marcadas por la guerra, eso es lo que habita sin olvido en *Impossible Sinaí*. Una novela que reúne escritos menores y pone en acto una lección del *Quijote*: la novela se hace con palabras y papeles caídos y desechados. La presencia de lo apócrifo ya está allí; no habría que olvidar que «apócrifo» significa «yo oculto».

¿Qué oculta Max Aub en sus apócrifos? Posiblemente algo similar a lo que Gómez de la Serna ostenta hasta la exasperación en *Cartas a mí mismo*. Repite su nombre de pila para volverlo ajeno; es decir, para convertirlo —y convertirse— en apócrifo.

En una carta que Macedonio Fernández le envía a Gómez de la Serna, hacia fines de la década del cuarenta, celebra lo que hay de «absolutamente nuevo» en su arte de la narración: la creación de «un narrador máquina que no mendiga que se consternen por él» ninguno de sus personajes (Fernández, 1976: 69). Ese narrador máquina no es el depositario de las ambiciones y las limitaciones del autor, que es su apócrifo; el narrador máquina es una función construida dentro de la lógica de la obra y por eso, para Macedonio, resulta el principal fundamento de lo que define como el arte de la prosa. Ya mucho antes, en una carta de 1929, le había hecho explícita su admiración, y con ella ciertos lineamientos fundamentales de su concepción del arte:

...yo hablaré del único genio actual en todo el Arte excepto Chaplin: usted, el segundo genio del Arte literario *consciente* después de Poe. Chaplin no es un artista consciente, es belleza natural como Quijote. La humanidad no debe interesarse por belleza humana no consciente, es degradante y molesta en su goce; belleza *natural* hecha por labor voluntaria humana, es una de mis tesis (Fernández, 1976: 51).

El narrador máquina solo puede tener lugar en lo que Macedonio —al que Octavio Paz no vaciló en asemejar a Marcel Duchamp (1995: 31)— define como arte «consciente», al concebir sus textos como construcciones y no como fragmentos de la realidad. *Cartas a mí mismo* extrema ese principio a través del rigor por la sustacción. Y eso parecería irreconciliable con Max Aub, pero solo cuando la lectura se detiene en el peso que lo real histórico detenta en sus novelas, no al considerar la relevancia de lo apócrifo. El narrador construido en *Jusep Torres Campalans*, o en *Impossible Sinaí*, funciona como una máquina que resignifica cada texto —o género que incorpora a su trama—. Es un narrador máquina que persigue un objetivo, y que no es lograr que esos papeles se lean reales, lo que quiere es que se muestren tan apócrifos como lo apócrifo disimulado en la realidad. La diferencia con Macedo-

nio no es de orden estético: para Max Aub nada es espontáneo, ni siquiera lo que llamamos realidad, y descubrirlo es tarea de la conciencia.

Gómez de la Serna define a Macedonio Fernández como un individuo que «recibe las cosas del pasado destiempándolas»: altera la causalidad de los hechos, intercambia causas con consecuencias (Gómez de la Serna, 1968: 68). En otras palabras: destaca como un distintivo rasgo ajeno lo que él mismo pone en juego en sus greguerías y en sus novelas. El hombre a destiempo y el hombre que destiempa están muy próximos en la distancia. En *Museo de la novela de La Eterna*, Macedonio colocaría en el centro todos los aspectos que hacen a su teoría de la prosa: una novela de prólogos que nunca empiezan a terminar ni siquiera en la última página. Ya le había contado a Ramón de su proyecto en una carta de 1929: «Veintinueve prólogos tendrá mío mi imprologable novela [...]]; hago en ellos teoría del Arte y doctrina de la Novela...» (Fernández 1976: 51). El proyecto está presente, y cada vez más nuevo, cuando leemos a Max Aub y Gómez de la Serna en sus novelas correspondidas.

Recibido: abril de 2015; aceptado: julio de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1982): *Lamento Sinaí*, Madrid: Seix Barral.
- (1984): *Jusep Torres Campalans* [1958], Barcelona: Plaza & Janés.
- (2004): *Antología traducida*, edición de Pasqual Mas i Usó, Madrid: Visor.
- (2007a): *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico (1943-1972)*, edición y estudio preliminar de Eugenia Meyer, Madrid: FCE y Fundación Max Aub.
- (2007b): *Cuaderno verde de Jusep Torres Campalans*, Vicente Rojo, selección y nota introduciratoria, Barcelona: Sirpus.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1948): *Automoribundia: 18881948*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1962): *Cartas a mí mismo / Cartas a las golondrinas*, Madrid: Espasa Calpe.
- (1968): *Retratos contemporáneos escogidos*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1970): *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en mi Automoribundia* [1957], Madrid: Alianza.
- (1983): *Gollería* [1946], Barcelona: Bruguera.
- GRECO, Martín et al. (2009): *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna en la revista Saber Vivir 19401956*, Buenos Aires: Fundación Espiga.
- FERNÁNDEZ, Macedonio (1976): *Obras Completas. Epistolario*, tomo II, Buenos Aires: Corregidor.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio y AUB, Max (2004): *Destierro y Destiempo. Dos discursos de Ingreso en la Academia*, Valencia: PreTextos.
- PAZ, Octavio (1995): *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* [1973], México: Biblioteca Era.

MATICES EN TORNO A *EL HOMBRE PERDIDO*, DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

Ioana Zlatescu

RESUMEN

Este artículo se propone dar algunas pistas de lectura de la novela *El hombre perdido*, de Ramón Gómez de la Serna, obra intensa, escrita en primera persona por el personaje sin nombre, «perdido» en su errancia en busca de la «señal de vivir». Su lectura se complica debido al cúmulo impresionante de metáforas complejas y de «iluminaciones» de tipo greguerístico que recorren el texto. La novela condensa varios rasgos de la estética ramoniana: desde la obsesión por la fugacidad de la vida, fantasmagoría cargada de absurdo y de disparates, de inspiración goyesca, emparentado también con la lucidez de Cioran, hasta su estructura fragmentaria, antilineal, «atomizada».

PALABRAS CLAVE: Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, extrañamiento, mismidad, fragmentación, realismo, vagabundo, Goya, desconsuelo, soledad, «espíritu del tiempo» (*Zeitgeist*), disparate, suicidio, Cioran.

ABSTRACT

«Notes on Ramón Gómez de la Serna's *El hombre perdido*». This article seeks to provide a few reading cues for the novel *El hombre perdido* [*The Lost Man*] by Ramón Gómez de la Serna, an intense work, written in the first person by the nameless, “lost” character in his errancy in search of a “sign of life.” Its reading is made more complicated due to the impressive accumulation of complex metaphors and aphoristic (gregueristic) “illuminations” throughout the text. The novel condenses several characteristics of Ramonian aesthetics: from his obsession for the fugacity of life, a phantasmagoria charged with nonsense and with the absurd, inspired by Goya and related to the lucidity of Cioran, to its fragmentary, anti-lineal «atomized» structure.

KEY WORDS: Gómez de la Serna, *El hombre perdido*, estrangement, the Self, fragmentation, realism, vagabond, Goya, distress, solitude, «spirit of the time» (*Zeitgeist*), nonsense, suicide, Cioran.

Entre los carriles de las vías del tren, crecen flores suicidas.

R.G.S.

La obra ramoniana emerge repleta de observaciones sueltas y de insólitos matices, rebosante de metáforas agudas —que no son solo las greguerías— sur-

gidas de una visión íntima y expresadas con palabras personales y en contextos inusitados, que brotan de esa lengua «extranjera» —como denomina Proust— al idioma personal creado por cada uno de los grandes escritores, «delirio», alejado del apagado lenguaje tópico, rutinario. Siempre fiel a sí mismo, a su razón vital, a su manera de ser e interpretar el mundo, Ramón Gómez de la Serna ha querido, desde sus comienzos, intentar dilucidar quién es él, cuáles son sus circunstancias para sentirse en plenitud, para *serse*, ser «íntegro» —«íntegro», palabra clave en su juventud—. El fundamento de su obra es el vitalismo con todos sus matices, desde el «mamiferismo» y la «afinidad de morbideces» con la mujer, ensalzados en *Morbideces* (1908), el «Concepto de la nueva literatura», memoria leída en el Ateneo en 1909 donde afirma que «la literatura es un estado del cuerpo» y la apetencia por la lectura de Nietzsche, tantas veces presente en la revista *Prometeo*, hasta el impulso vital de Bergson, la razón vital orteguiana y, aún más, hasta la fenomenología de Merleau Ponty, centrada en la percepción de lo circundante a través de los sentidos, fusión de la subjetividad con el mundo.

Nunca siguió una moda, tanto es así que su peculiar *ismo*, denominado por él *ramonismo*, no lo recoge como tal en su libro *Ismos*, de 1931 en señal de que, a pesar de sentirse compañero de las grandes figuras de la vanguardia en el camino de lo «nuevo», perpetuamente renovable («Lo nuevo son distancias que se recorren»), no quería asociarse a nada que pudiera considerarse sectario. Continúa diciendo, con orgullo de «preursor», en su «Prólogo» a *Ismos*, en referencia a las vanguardias: «He vivido antes de que naciesen y en estrecha confidencia con ellas después, con las nuevas formas del arte y de la literatura». Al final de las vanguardias, se autodenominará «porvenirista», declaración plenamente válida hasta hoy mismo, ya que la obra de Ramón Gómez de la Serna, con todas las críticas a las cuales se le quisiera someter, nunca podría ser considerada «obsoleta» o, como dirían los franceses, *demodée*. Y esto, porque siempre ha ido perfilando sus aportaciones a la modernidad de ayer y de hoy, sobre el telón de fondo del *Zeitgeist*, del «espíritu del tiempo». El fundamento de su «razón vital» ha sido siempre la persistencia en la captación personal de este espíritu e ir caminando a la par con el ambiente que le circunscribía en cada momento, además de tener la perspectiva del pasado y proyectarse en el porvenir en un permanente estado de escucha y espera de lo que palpita detrás de las apariencias.

En este sentido de permanencia vital en el tiempo, Italo Calvino, en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio* (Ed. Siruela, Madrid, 2005), ideado en los años ochenta, considera —sorpasivamente para el lector que observa cómo las imágenes ramonianas vuelan, se desplazan móviles de aquí allá, dinámicas y exuberantes de vida y de símiles inesperados, aparentemente desordenadas— que la obra de Ramón se desarrolla dentro de un afán de exactitud. Dice Calvino: «La obra literaria es una de esas mínimas porciones en las cuales lo existente se cristaliza en una forma, adquiere un sentido, no fijo, no definitivo, no endurecido en la inmovilidad mineral, sino viviente como un organismo [...]. Dentro de este marco ha de considerarse la revaloración de los procedimientos lógico-geométrico-metafísicos que se han impuesto en las artes figurativas de los primeros decenios del siglo y a continuación en la literatura: el *emblema de cristal* (cursivas más) podría caracterizar a una constelación de poetas y escritores muy diferentes entre sí», y se refiere a Paul

Valéry, a Wallace Stevens, a Gottfried Benn, a Fernando Pessoa, a Ramón Gómez de la Serna, a Massimo Bontempelli y a Jorge Luis Borges. Y continúa diciendo Calvino: «El cristal, con su talla exacta y su capacidad de refractar la luz, es el modelo de perfección que siempre ha sido mi emblema, y esta predilección resulta más significativa desde que se sabe que ciertas propiedades del nacimiento y crecimiento de los cristales se asemejan a las de los seres biológicos más elementales, constituyendo así casi un puente entre el mundo mineral y la materia viviente» (p. 79).

La obra de Ramón Gómez de la Serna, leída en su totalidad, abre perspectivas infinitas en cuanto a complejas e insospechadas interconexiones con distintos planteamientos literarios contemporáneos suyos o posteriores, desde los tiempos de la vanguardia histórica, a Cortázar y Macedonio Fernández, desde los patafísicos a Francis Ponge o Georges Perec, y a los existencialistas, entre otros, sin olvidar sus relatos breves, sean caprichos, disparates o fantasmagorías, y tampoco los esbozos de *happenings*, evidentes en tantas conferencias insólitas suyas. Vila Matas, en la entrevista del 29 noviembre de 2012 concedida a Luis Pousa en su bitácora *Farrapos de Gaita*, afirma, nada más y nada menos, que «Gómez de la Serna era un tuitero».

Ortega y Gasset, en *La deshumanización del arte* (1925), consideraba que Ramón, al lado de Joyce y de Proust, extremaba el realismo, superándolo «no más que por atender lupa en mano a lo microscópico de la vida». Es verdad, en su obra no hay jerarquías de temas mayores o temas menores, cosas o seres vivientes, todo puede convertirse de repente en un momento de iluminación, fuente de agudas greguerías o de otro tipo de inspiración literaria. Ramón Gómez de la Serna logra rescatar y convertir lo cotidiano, del que se nutre siempre, en algo insólito y lleno de gracia y sorpresas, desde los objetos del Rastro y los de su propio despacho hasta los distintos elementos de la naturaleza, desde la luna a los árboles, a las estrellas, a las moscas, y más y más..., así, ver al búho como a «un gato emplumado» o decir que «el agua se suelta el pelo en las cascadas». Pero esta es solo una parte de su mirada peculiar sobre el mundo.

Sus textos, fragmentarios e inmersos en continuas reanudaciones, convergen en una enloquecida intertextualidad de índole barroca-quevediana, aunque depurada de ornamentos y artificios clásicos, pero, en cambio, cargada de metáforas procedentes de fantasmas íntimos y colocadas en contextos distintos a los acostumbrados, contrarios a una habitual visión de la realidad, y que desembocan en lo que los formalistas rusos denominarían «extrañamiento» y que Ramón llamaría, simplemente, «absurdo», «incongruencia», «disparate».

A través de la intertextualidad ramoniana, el lector cómplice puede ir percibiendo, entre una obra y otras que la preceden o la siguen, algunas constantes «secretas» del escritor, hasta llegar a conjeturar cuál podría ser, en expresión de Charles Mauron, iniciador de la psicocrítica, su «mito personal» (trabajo complejo por realizar, entre tantos otros, en cuanto al análisis de la obra ramoniana, realmente inacabable). Situada también al margen del bosque de los símbolos baudelairianos, la obra de Ramón, a pesar de su aparente simplicidad (en muchos casos hablaría más bien de una inoportuna e ignorante simplificación por parte de lectores casuales), esconde una gran complejidad, especialmente en lo que toca a su manera de enfrentarse, como escritor, a la realidad, al realismo.

Ramón va más allá de lo microscópico y, partiendo siempre de la realidad, vislumbra —a través del tamiz de su visión personal— posibles y sucesivas metamorfosis de todo lo que le circunda. Dice en su ensayo «Novelismo», incluido en *Ismos* (1931): «La realidad necesita ser libertada en la fantasmagoría, dando un sentido superior a lo que sucede y señalando sus nuevas formas [...]. Hay que desenglobar todos los disparates hay que dedicarse a lo increado [...]. Quisiera yo dar con lo fantasmagórico, que es algo real aunque inexistente, más diafanidad al barro originario y más convivencia en atmósferas que solo vivirán en un remoto porvenir [...]. No debe asustarnos que no sea de la realidad lo escrito, pues preferible es pintar lo que debía suceder, lo que debió suceder, que lo que solo sucede...» (*Obras completas* xvi, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2005, pp. 615-616). Acertó plenamente Macedonio Fernández en su dedicatoria, recogida por Ramón en el «Prólogo a las novelas de la nebulosa»: «Al mayor realista del Mundo como no es» (p. 14).

Solo tras varias relecturas, al investigador y al lector cómplice se les desvela la unidad subterránea de sus textos, marcados por una nunca desmentida coherencia en cuanto a la *weltanschaung* del autor, centrada en una visión de grave humorismo en torno a lo efímero de la vida, siempre situado Ramón «entre el circo y la muerte», hasta llegar a denominarse en *Automoribundia* «humorista macabro». Su obsesión en cuanto a lo efímero de todo, su profundo y pertinaz sentimiento de fugacidad —de arraigo barroco-quevediano—, podría ser una razón de sus posibles desaciertos: la prisa, el deseo de abarcarlo todo y de dejar constancia de cada instante vivido, desembocan en una excesiva fecundidad, reprobada amistosamente por Ortega. Pero, al mismo tiempo y sobre todo, este permanente y terrible *momento mori*, esta insistencia en recordar en todo momento la desaparición de todos y de todo es también principal fuente del acierto y de la originalidad del escritor y, asimismo, secreto de su tan peculiar realismo, poco estudiado y cuyo horizonte de investigación puede ser muy fructífero (al lado también de tantas otras innagotables facetas de la escritura ramoniana).

Apuntes, alusiones o elucubraciones en torno a su particular realismo abundan en sus textos, en fragmentos de aquí y de allá, ensayos, autobiografías, textos inclasificables o novelas. Así, por ejemplo, en el apunte «Estética», del capítulo «Mi autobiografía», del libro *La sagrada cripta de Pombo*, de 1923, tras declarar que «me tengo prohibido» cualquier ensañamiento al uso entre los novelistas, dice Ramón: «Lo que brote brotará solo, sin amaño, con no desmentida espontaneidad, viéndolo llegar por caminos visibles, aceptando lo inesperado, lo contradictorio, lo que aparece a salto de mata» (Editorial Visor, Madrid, 1999, p. 688).

A Ramón, si la realidad se confunde con la actualidad, no le interesa: «Ocuparse de la actualidad nos descontenta [...]. Nosotros nos sentimos inactuales dentro de ella, llenos de otra actualidad más densa. Solo los que no tienen esta actualidad íntima son lo que hacen esa actualidad terrible y excesiva, que suena a hueco» (*La Tribuna*, Madrid, 19 de julio de 1914).

Cumbre de todo lo apuntado hasta ahora y de mucho más, imposible de exponer en un espacio breve, es, qué duda cabe, la novela *El hombre perdido*, de 1947. El hecho de que por razones técnicas, relacionadas con el número de páginas

habituales (en torno a las mil) para cada tomo de sus *Obras completas*, la novela citada se haya incluido en el volumen XIV, con un sumario en el que figuran obras de varios «Espacios literarios», como «autobiografía», «ensayo» y «novelismo», parece ser, según el concepto surrealista, consecuencia de un «azar objetivo», esto es, la coincidencia de un misterioso encuentro casual que acaba por demostrar un profundo sentido de congruencia. Con esto quiero decir que el hecho de estar incluida la citada novela en este sumario mixto la hace más comprensible, más expresiva y más coherente para el lector, debido a su afinidad anímica profunda con los demás textos. Presentada en el estricto «espacio literario del Novelismo», sus planteamientos quedaban más aislados y por lo tanto menos accesibles.

El profundo parentesco que une a todos estos textos, es decir, la pertenencia de todos ellos a la etapa más triste y solitaria de la vida del autor, lejos de su ciudad querida, Madrid, abandonado por muchos de los escritores del exilio por su afinidad (?) con el régimen de Franco (historia muy compleja que se merece un largo debate entre especialistas) y delicado de salud, me sugirió poner como título general al volumen citado el de *Escritos del desconsuelo (1947-1961)*. Era tanto el desconsuelo de Ramón en esta época, que a partir de 1953 empezó su serie de *Cartas a mí mismo* y dice en la «Advertencia preliminar»: «La gran soledad del presente me hizo comenzar en América esa correspondencia conmigo mismo [...]. En un mundo ensombrecido y sin correspondencia, estas cartas aseguraron la entrada de algún sobre en el buzón de mi puerta, cuando yo estaba lleno de inquietante hambre [...]. Quizá ha habido alguien que se ha escrito a sí mismo, pero con un procedimiento retórico, dándose importancia doctoral o filosófica apelando al seudónimo».

De lo que dudo es que nadie ha intentado tan desgarradamente, con esta sinceridad desplanchada estilo fosa común, estilo emigrante sin nadie en el mundo» (ob. cit., p. 667). Todas las *Cartas* las inicia con «Querido Ramón» y en una de ellas afirma rotundamente: «Nos vamos momificando o mojamizando poco a poco y aún queda y quedará siempre un lado invariable de la naturaleza que nos volverá a identificar» (p. 708).

Y ahora, una última cita, directamente relacionada con el *realismo* de tipo *nebulítico* de *El hombre perdido*: «El mundo no es monotonía sino metamorfosis, recuerdo que da miedo, sorpresa de convertirse en otra cosa con colores de carnaval, con aristas que hieren la memoria» (p. 729).

Por otra parte, en su «Prólogo a las novelas de la nebulosa», de hecho, prólogo a *El hombre perdido* (última de sus novelas de la nebulosa, tras *El novelista*, *El incongruente* y *¡Rebecca!*), afirma Ramón que esta novela se propone ser el «confesionario atrevido y displicente de la vida» en un momento de «desorientación terrible».

Estas dos citas señalan por lo menos dos de las vías de acercamiento teórico a la novela, la primera y la más compleja, sobre la cual volveremos, es un acercamiento que iría por la vía del análisis de la estética enrevesada del *ramonismo*, y la segunda, un acercamiento más general, esto es, Ramón y sus circunstancias personales y del mundo de los años cuarenta, relacionadas todas ellas con aquella adecuación suya al *Zeitgeist*, ‘espíritu del tiempo’ citado más arriba; me refiero al «existencialismo» del cual Ramón es partícipe a su manera, subjetiva, íntima, profundamente personal. Siempre tuvo horror y miedo a las guerras. En la Primera Guerra Mundial escribió

artículos pacifistas y en el espíritu de los aliados, en el ya citado periódico *La Tribuna*, afín a los germanófilos; al comienzo de la Guerra Civil española abandonó todo lo que tenía y amaba: Madrid, su despacho, sus cosas, sus cuadros, todo, y también a su querido Pombo, por miedo a atentados y bombas, a la violencia. En plena Guerra Fría, estando él en Buenos Aires, le horrorizan los radicalismos políticos, el tener que tomar partido, tanto es así que, en la colección de sus manuscritos consultados en la Biblioteca de la Universidad de Pittsburgh, hay un dibujo hecho por Ramón con la cruz gamada pintada de rojo persiguiendo a un hombre asustado, corriendo por un pasillo (un hombre perdido?) titulado «estalinismo». Este dibujo pertenecía a una carta enviada a su gran amigo Diego Rivera. Todo esto acrecienta su sensación del absurdo de la vida, que, por otro lado, siempre lo tuvo, llámese «incongruencia» o «disparate» pero que, en los momentos buenos de su vida, como fueron especialmente los años veinte, brotaba de un humor más risueño, era un absurdo aligerado del «desasosiego» (un día habrá que hacer un acercamiento entre Pessoa y Ramón Gómez de la Serna en este aspecto), aunque nunca lejos de la idea sartriana en lo que significa dar prioridad a la existencia de cada individuo ante lo estereotipado de las categorías preconcebidas, convencionales. El anónimo «hombre perdido», álder ego de Ramón, es hermano de Mersault y de Roquentin, solamente que estos dos últimos viven un absurdo más obvio, más diáfano, si se puede decir, en cambio las vivencias desoladas del hombre sin nombre de Ramón llegan a disparatarse hasta el «extrañamiento» mencionado más arriba.

En este sentido, es interesante señalar que la profesora Inés Martínez Sahuquillo, de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca, menciona la novela *El hombre perdido* en su artículo «Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico», al lado de otras grandes novelas como *El hombre sin atributos*, de Robert Musil, y *El guardián entre el centeno*, de Salinger, como expresión del desasosiego social en cierta época del siglo XX, al lado de escritores e intelectuales existencialistas: «*El hombre perdido* es un retrato de hombre anónimo —ni siquiera tiene un nombre— que está embarcado en un peregrinaje errático en busca de algún sentido para la vida, una vida de la que está “desasido” y en la que no es capaz de orientarse» (*Revista Española de Investigaciones Sociológicas* 84, 1998, p. 231).

Se podría decir que la novela *El hombre perdido* es, por varias razones, una cumbre de la serpenteante estética del *ramonismo*, desde su arranque hasta su estructura. Por ser menos complejo el planteamiento, empecemos con la estructura.

Ya desde el *Libro Nuevo* (1920), Ramón aboga, en su intransigente anti-convencionalismo (que incluía también al público burgués «matrimonial», adepto de novelas a la antigua usanza mencionado en 1923 en *Pombo*, de desarrollo lineal, cronología, etc.) por el «libro deshecho», «el verdadero libro, tal como salga, tal como caigan los dados, tal como surjan las cosas» (*Obras completas* V, edición citada, p. 50), para que más adelante, en una conversación con Santiago Vinardell, incluida en este mismo libro, afirme que su género preferido es «el libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explorador, el libro libre en que se libertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazasen por fin» (p. 32).

Con razón y sutileza, Francisca Noguerol Jiménez, en su amplio artículo titulado «Híbridos genéricos: la desintegración del libro en la literatura hispanoamericana del siglo xx» (*Cuento en la red*, núm. 1, primavera 2000), denomina a Ramón Gómez de la Serna «defensor de la estética de la atomización», y cita el siguiente párrafo de la edición del libro *Greguerías* de 1991: «La literatura se vuelve atómica por la misma razón por lo que toda la curiosidad de la vida científica palpita alrededor del átomo [...]. Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvente» (Espasa Calpe, Madrid, 1991, pp. 66-67).

En el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» que, ya lo dijimos, encabeza *El hombre perdido*, Ramón insiste en que su lectura puede perfectamente hacerse al azar, según la apetencia del lector, sin tener en cuenta la numeración de los capítulos, pura formalidad. Este azar, abundantemente empleado por Ramón en prácticamente todas sus obras, a través de reiteradas reanudaciones y variaciones sobre un mismo tema, podría ser un estímulo, pero también un castigo para el investigador, que tiene que aprender a ser «salteado» como el nuevo tipo de lector comentado por Macedonio Fernández en 1967 en el libro *Museo de la novela eterna*; el «lector salteado», ágil, se convierte, según el escritor argentino, en una necesidad para la nueva forma de escribir novelas, quizás pensando en su querido amigo Ramón Gómez de la Serna y también en la *Rayuela* de Julio Cortázar, de 1963, todos ellos en el fondo adeptos de una cierta fórmula de «anti novela», o, si se quiere, de una nueva novela. Habría que recordar que Macedonio Fernández consideraba *El hombre perdido* una «greguería deshecha en llanto».

En cuanto al arranque de *El hombre perdido* se puede decir que se fundamenta en una suma de impulsos característicos ramonianos, desde aquel apuntar espontáneo de repentinias iluminaciones de tipo greguerístico haciendo caso a su «mirada fructífera» (decía, desde la época de la revista *Prometeo*, «soy un mirón, nada más que un mirón»), a sugerir vivencias íntimas directa o metafóricamente desde *Morbideces* (1908) y *El Libro mudo* (1911) y hasta varios capítulos de los dos libros sobre el café Pombo, así como en tantos prólogos, a «greguerías», a los «libros nuevos», a «disparates», etc., o en los distintos retratos y estífiges (que se convierten a veces en espejos de su autorretrato); hay también ensayos en que toca aspectos teóricos de su visión en cuanto al acercamiento a la realidad y a su conversión en literatura, etc.

Al investigador «salteado» le toca unirlos para darles una coherencia estable, que, por otra parte, a pesar de estar dispersos, la tienen.

Una de las bases teóricas del arranque del *ramonismo* como estética literaria es la visión de la «esponja», del ensayo «Las palabras y lo invencible», publicado en la *Revista de Occidente*, enero de 1936:

El punto de vista de la esponja es la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, multiplicada. Ese pretendo ser espongiario y agujereado que queremos ser para no soportar la monotonía y el tópico, para salvarnos a las limitaciones de nosotros mismos, mira en derredor como en un delirio de esponja con cien ojos, apreciando relaciones insospechadas de las cosas. [...] El punto de vista de la esponja —de la esponja hundida en lo subconsciente y avizora desde su submarinidad— trastorna

todas las secuencias y consecuencias, desvaría la realidad, [...] crea la fijeza en lo arbitrario... (*Obras completas* XVI, edición citada, pp. 793-794).

No hay personaje en la obra ramoniana, salvo quizás Gustavo, el «incongruente», que trastrueque y desvaríe más la realidad en su busca de encontrar el «secreto» de la vida y la «señal» del vivir que el «hombre perdido».

Un ejemplo —de tantos— de trastrueque delirante (siempre cargado de intensa poesía) podría ser la conversación entre el hombre perdido y las berenjenas: «La berenjena es más sostenedora de la vida que la tecnocracia. Una berenjena revela la forma de explosión generosa que se esconde en la tierra...». Y le dice la berenjena: «Sabemos lo que es vivir y somos como ojos sacados de la entraña de la tierra para conocer la caricia del sol, la profundidad convexa del espacio y la voluptuosidad del bulto»; y le contesta el protagonista: «Comprendo el sentido berenjenario del mundo» (*Obras completas* XIV, edición citada, pp. 150-151).

A la «visión multiplicada» de la esponja en cuanto a la estética ramoniana, habrá que añadir el texto titulado «Teoría del disparate» que encabeza el libro *Disparates*, de 1921. Afirma Ramón que «la especie de *disparate* [...] procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida: cuadros de pesadilla que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos; grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras; situaciones que se resuelvan sin resolverse, solo quedándose pasmadas en su absurdidad [...]. Todos esos conatos de drama, de escena, de realidad abrupta y borrosa [...], todos estos momentos que se clavan en la frente cuando menos febriles estamos, merecen que alguien los recoja de la realidad. Yo lo haré con sinceridad y *sin corregir* nada en el disparate ni *disparatarlo* más...» (cursivas del autor; *Obras completas* V, edición citada, pp. 443-444).

La visión multifacética, la incongruencia, lo delirante, lo disparatado, lo absurdo, todo lo insólito del peculiar realismo ramoniano cobra matices desolados en *El hombre perdido*. El itinerario en busca de la señal de vivir se traslada del espacio exterior, él mismo convertido en una fantasmagórica ciudad, al espacio interior de su más profunda intimidad.

Esta regresión hacia sí mismo la había experimentado en su juventud en *El libro mudo*, con el fin de defenderse, de alejarse de «ellos», la sociedad falsa y convencional, pero entonces, aquel espacio interior era luminoso, poblado de metáforas solares y marinas, una nebulosa benéfica, como el «sueño de un niño». Ramón estaba feliz en su despacho (todavía Pombo no había aparecido) rodeado de sus objetos, impregnado todo del olor a nardos de su querida ciudad de Madrid y asomado de noche al balcón, seguía oyendo el murmullo, la «greguería de la ciudad», palabra que aún no designaba el género todavía no creado por él. Acomodado en su despacho juvenil, Ramón Gómez de la Serna, en diálogo consigo mismo, decía al final del libro: «Ramón... ya he muerto civilmente... Por eso vivo tan en las afueras y puedo pasear a la buena de Dios [...]. Ramón, el anochecer ese tiene como ningún otro el amplio *mare magnum* en derredor, solo esta lámpara me ancla y me sitúa...» (*Obras completas* I, edición citada, p. 743).

Pero ahora, ya sin «ancla», desterrado, extraviado, forzosamente solitario, su prosa se convierte en *El hombre perdido* en un novelismo sombrío hacia adentro,

con una escritura cada vez más hermética, más aislada del mundo exterior, tanto es así que el propio Ramón declaraba en el prólogo que esta novela suya era de hecho un «confesionario».

En el análisis que hice del libro en el «Prólogo a los escritos del desconsuelo», argumentaba que la singularidad y la extraña belleza de *El hombre perdido*, novela escrita en primera persona, se debían a esta mezcla secreta, misteriosa, inédita de una verdad íntima, difícilmente descifrable, de índole autobiográfica presentada en clave de ficción, insólito delirio literario, poblado de fantasmas personales, en perpetuo diálogo consigo mismo o con personajes nebulíticos y fantasmagóricos, con objetos o con plantas, con el cielo, o con lo que sea.

Debido a tantos matices sumamente personales, el lector curioso tendría que leer en paralelo también algunos capítulos de *Automoribundia*, libro que Ramón estaba ya escribiendo por aquellos años. De hecho, *El hombre perdido* representa un paso más en el camino de su «automoribundez» hasta llegar a la desustancialización máxima en la novela *El hombre de alambre*, con paradas en andenes cada vez más desolados, como son *Cartas a mí mismo* o *Nuevas páginas de mi vida*, todos ellos reunidos, junto con otros títulos en este mismo volumen XIV de sus *Obras completas*, y que se merecen estudios por separado.

Se puede afirmar —y lo veo en cada relectura con más claridad— que *El hombre perdido* es la novela de la mismidad prisionera de sí misma, sin escapatoria al mundo real y, probablemente, incluso sin el deseo de esta escapatoria, ya que el mundo real podría ser mucho peor que las pesadillas imaginadas, un mundo palpablemente hostil y fuera de cualquier control personal.

Otro punto de arranque fundamental de la novela es la vuelta de Ramón al mundo de Goya, artista con el cual tuvo a lo largo de los años, por lo menos desde que escribió su biografía en los años veinte, una constante relación subterránea (tema para debatir en otro momento). En mi antes citado prólogo emito la hipótesis de que la novela *El hombre perdido* remite no solo por su estructura caprichosa y su contenido delirante a los *Caprichos* de Goya, sino también y especialmente por una maniobra sutil, no necesariamente obvia por parte del autor, sino más bien secreta, como un guiño al lector detectivesco, realizada en el primer capítulo de la novela. Veamos. En el azar de su deambular a primeras horas de la mañana, el protagonista sin nombre se encuentra con un vagabundo que se une a su errancia, formando así, según la denominación del propio protagonista, el dúo de los «dos hombres perdidos». Pero el vagabundo, el segundo «hombre perdido», da un rumbo a su vagar, allá, entre juncos, «al margen del río», a una «casilla a medio derruir». Después de abrir la puerta con un candado, le dice al primero: «Aquí paso la mañana hasta las dos [...]. Aquí se escondía Goya de todas las acechanzas». El vagabundo (en otro capítulo nos enteramos de que su nombre es Herreros) le guía hacia una mesa, diciéndole: «Asómese a esta mesa y vea las aguafuertes que nadie conoce». Y al mirar una tras otra las misteriosas láminas, dice nuestro hombre perdido: «La curiosidad más fiera me hacía levantar láminas y yo ponía cara de espejo atormentado, gestos espantados, con aspavientos de molino...» (pp. 67-68).

El lector conocedor de la obra y vida de Ramón se acuerda de cómo en el artículo «Paradigma de Goya», publicado en el diario *Arriba* del 31 de marzo de 1946,

el autor afirmaba: « [...] he imaginado que aún tiene una casilla misteriosa en unos de esos esteros del Manzanares [...] y en esa casilla tiene guardados cuadros que no vio nadie y aguafuertes que dejan estupefactos ha ido en ellos más allá de todos los más alláes... ». Un detalle para tomar en cuenta es que este artículo apareció en marzo y que el «Prólogo a las novelas de la nebulosa» que encabeza *El hombre perdido* está firmado por Ramón Gómez de la Serna en septiembre del mismo año 1946, un año antes de la publicación de la novela. Otro detalle, esta vez relacionado con ciertas costumbres de Ramón, es que «noctívago» como era, se acostaba de madrugada y aún más tarde y despertaba alrededor de las dos de la tarde.

En mi prólogo antes citado consideraba que esta novela era un complejo «juego de espejos», en el cual «Ramón-escritor se refleja en Goya vampirizándolo [...] y el Ramón-cotidiano se refleja en su doble, esto es, el vagabundo que no puede trasladar sus aventuras más allá de las dos de la tarde. [...] Ramón Gómez de la Serna, *perdido* entre la madrugada y el inicio de la tarde en la nebulosa del dormir [...] se alimenta del mundo de otro genio solitario e infeliz...».

Y así surgió la más irreal novela realista del desconsuelo del vivir, que es *El hombre perdido*. Y como si fuera un eco, una réplica desolada y lejana en el tiempo del joven de *El libro mudo* citado más arriba, feliz de sentirse libre, «al margen», en «las afueras» de la vida convencional, lejos de ellos, el «hombre perdido», constreñido por las circunstancias a vivir al margen de todo y de todos, es decir, en la más absoluta soledad, elegirá volver a la nebulosa, también al margen, feliz de irse hacia las afueras, al margen de la ciudad, lejos de sus «propietarios» y de sus mujeres engañosas.

Colocado entre las vías que podían ser una vías muertas, o no, de los trenes de mercancías que pasaban por allí, se pregunta: «¿Pasaría una de esas locomotoras que conducen veinte vagones dormidos desde hace tiempo en otras vías?», para que en seguida se diga a sí mismo:

Había creído que en aquella revuelta de la vida, en aquel espacio marginal y hebreoso, estaba la liberación, y ya estaba dispuesto a dormir en la extrema libertad [...]. Tumbado con largura de mapa y con la cabeza apoyada en una dulcamara de las que alternan con los cardos en el paraje frondoso, me despercé de tal modo que varié de sitio mi esqueleto en el fondo de la carne y sentí un descanso supremo, preconizador de buenos sueños, y se me comenzaron a pegar los ojos (p. 281).

En el «Anexo final» del libro, aparece un «recorte del diario *El día*» que, en la sección de *Sucesos* dice: «En los terrenos baldíos que marginan la red ferroviaria del sur ha aparecido el cadáver de un hombre tan destrozado que no ha podido ser identificado. Parece ser que debió ser atropellado, mientras dormía, por uno de los trenes de carga, compuestos de innumerables vagones que llevan las mercancías al kilómetro número 5, donde se forman las expediciones definitivas».

El doble final del libro, el expresado en primera persona por el protagonista y seguido por el neutral «Anexo», profundiza aún más en la idea del anonimato del personaje sin nombre... La muerte misma le acoge como anónimo.

La idea del suicidio en la novela comentada es un tema para tratar aparte, y quizás no tanto en relación con la literatura existencialista de aquellos años, que

también, sino más aún, con la idea de la *vanitas* barroca en pintura y en literatura, heredera del *memento mori* clásico y raíz de la idea del *absurdo* contemporáneo, que asume la universal y eterna carencia del sentido de la vida y de la existencia, desde Franz Kafka a Emil Cioran. En cuanto a este último, basta con recordar el título de una de sus obras: *El inconveniente de haber nacido*, el breve capítulo sobre «El sentido del suicidio» incluido en el librito *Sobre las cimas de la desesperación* y varios aforismos dispersos en sus obras. Dice Cioran: «...estoy literalmente enfermo de la caducidad universal, no consigo prescindir de ella, estoy intoxicado con ella. Todo es perecedero» (E.M. Cioran, *Cuadernos*, 1957-1972, traducción de Carlos Manzano, Tusquets, Barcelona, 2000, p. 170). Lo que acerca a Ramón Gómez de la Serna a Cioran es esencialmente la lucidez y la idea de que el suicidio no es necesariamente consecuencia de un impulso sino la continuación de una idea persistente, cuyo eje fundamental es la libertad de elegir del ser humano, último consuelo en el desconcierto. El «hombre perdido» deja su mismo suicidio en manos del azar que domina su errancia...: «¿Pasaría una de esas locomotoras que conducen veinte vagones dormidos desde hace tiempo en otras vías?».

Recibido: 15 de diciembre de 2015; aceptado: 20 de diciembre de 2015*

* Este artículo fue solicitado por la dirección de la *RFULL* a su autora en consideración a su amplia y brillante labor en el estudio de la producción ramoniana.

MISCELÁNEA

ROBIN HOOD: DE LEYENDA A MITO CULTURAL

Richard Clouet

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

A lo largo de la historia, los villanos, ya sean reales o imaginarios, han tenido funciones útiles para la sociedad y a menudo han actuado como «válvulas de seguridad» para aliviar las presiones sociales. Esta es probablemente la razón por la que muchos «villanos» han sido definidos como «bandidos sociales», término utilizado originalmente por Eric Hobsbawm para referirse a un forajido quizás mejor exemplificado por el personaje de Robin Hood en la tradición inglesa. Este bandido social, admirado por todos y en todas partes, que roba a los ricos y reparte el botín entre los pobres, actúa al margen de la ley y personifica asimismo la resistencia a la opresión social y una serie de virtudes más personales. En este artículo, vamos a analizar la forma en que el bandido inglés se ha convertido en un héroe mítico más que legendario. De hecho, el personaje de Robin Hood ha trascendido el tiempo y la cultura, y se ha convertido en el arquetipo del proscrito benevolente, un héroe popular nacido de las frustraciones de una clase inferior que considera que no hay leyes ni reglas en una sociedad injusta, sino la voluntad y el capricho de quien detenta el poder.

PALABRAS CLAVE: leyenda, cultura, mito, forajidos, Robin Hood.

ABSTRACT

«Robin Hood: from legend to cultural myth». Throughout history, villains —whether real or imaginary— have served useful functions, especially those of “safety valves” for society. This is probably why many “villains” have been defined as “social bandits”, a term originally used by Eric Hobsbawm to refer to a type best exemplified in the Anglo-Saxon tradition by Robin Hood. This true and widely admired social bandit who steals from the rich and gives to the poor operates outside the law but at the same time personifies both group resistance to oppression and a number of more personal virtues. In this paper, we shall analyse the way in which the English bandit has become a mythical rather than a legendary hero. Indeed, the Robin Hood figure has transcended time and culture, and has become the archetype of the benevolent outlaw, a folk hero born of the frustrations of an underclass that sees the law as the will and whim of the privileged classes above them.

KEY WORDS: legend, culture, myth, outlaws, Robin Hood.

1. INTRODUCCIÓN

Con el paso del tiempo, los múltiples documentos escritos y relatos orales sobre Robin Hood han ido transformando una tradición local en un modelo, ya no solo nacional, sino supranacional y permanente y han conseguido que intelectuales, escritores, historiadores y cineastas hayan asegurado la supervivencia e importancia de este bandido en la conciencia popular. Las aventuras del legendario Robin Hood en el bosque de Sherwood se han visto transformadas por las necesidades y aspiraciones de sucesivas generaciones. Las distintas situaciones y acontecimientos históricos de cada época han ido progresivamente conformando y adaptando la imagen del bandido según los deseos del público de cada momento, sus exigencias políticas y sus necesidades sociales. El fenómeno de Robin Hood no solo ha traspasado los siglos sino también las fronteras de las islas británicas para alcanzar un grado de universalidad del que pocos personajes, reales o ficticios, gozan. En cualquier caso, sea cual fuera su procedencia e historia real, el personaje ha derivado en una imagen universal y necesaria que colma la esperanza del pueblo llano sobre la existencia de un personaje romántico y justiciero que, atrincherado en un bosque de ensueño, roba a los ricos para repartir a los pobres.

2. ORIGEN DE UNA LEYENDA Y MARCO HISTÓRICO-CULTURAL

Parece ser que el interés de los investigadores por la leyenda de Robin Hood empezó con la recopilación de un puñado de baladas por el anticuario inglés Joseph Ritson, quien, en 1795, presentó una compilación inestimable de textos en verso sobre aquella legendaria figura. En un libro con un título tan prometedor como *Robin Hood: A collection of all of the Ancient Poems, Songs and Ballads Now Extant Relative to the Celebrated English Outlaw (To Which are Prefixed Historical Anecdotes of His Life)*, Ritson develaba las historias de las que se tenía noticia por aquel entonces, así como una serie de observaciones e ilustraciones sobre la vida del personaje; un documento de gran riqueza para todos aquellos que tenían la intención de dedicar su tiempo a la investigación sobre tan singular sujeto. Treinta años antes, en sus *Reliques of Ancient English Poetry*¹ (1765), Thomas Percy, obispo de Dromore, en Irlanda, había rescatado tres baladas y en ellas había insertado sus propios comentarios acerca del personaje: *Robin Hoode his Death*, *Robin Hood and Guy of Gisborne* y *Robin Hood and the Curtal Friar*. Podemos afirmar que aquellas fueron las fechas del nacimiento de Robin Hood, si no como héroe, ciertamente como figura literaria.

De entre todas las baladas del ciclo de Robin Hood comprendidas en las obras de los mencionados autores, Ritson y Percy, cinco pertenecerían al siglo xv: *A Gest of Robyn Hode*, *Robin Hood and the Monk*, *Robin Hood and the Potter*, *Robin*

¹ PERCY, Thomas (1864) [1765]: *Reliques of Ancient English Poetry*, Londres: Bohn.

Hooode his Death y *Robin Hood and Guy of Gisborne*. A pesar de que estas primeras fuentes históricas de la leyenda de Robin Hood provienen de documentos de dudoso crédito y discutible validez, se puede admitir que este legado de la memoria pública y del mito bien merece nuestra atención, ya que puede tener raíces remotas en acontecimientos reales y proporciona mucha información incidental sobre el contexto social que supuestamente originó la conducta del bandido.

La primera mención manuscrita de Robin Hood se encuentra en el verso 402 del texto B de *Piers Plowman*², de William Langland, en 1377, donde el sacerdote Sloth (Pereza), confiesa que conoce mejor las baladas del proscrito que las oraciones:

I kan noght parfitly my Paternoster as the preest it syngeth, But I kan rymes of Robyn Hood and Randolph Erl of Chestre³.

[No conozco el Padre Nuestro perfectamente, por lo menos no como debería cantarlo un cura, pero conozco rimas de Robin Hood y de Randolph, Conde de Chester].

Si bien esta mención proporciona poca información sobre el rebelde, ciertamente confirma una remota tradición oral ya anclada en la segunda mitad del siglo XIV.

Otras referencias literarias de los siglos XIV y XV aluden a Robin Hood en términos similares. En *Dives and Pauper*, un extenso tratado religioso, probablemente redactado por un franciscano entre 1405 y 1410, el autor lamenta que los fieles prefieran escuchar historias de Robin Hood en lugar de acudir a misa:

Pey han leuer gon to pe taverne pan to holy chirche, leuer to heryn a tale or a song of Robyn Hood or of sum rybaudy tan to heryn messe or matynes⁴.

[Prefieren ir a la taberna que a la santa iglesia, prefieren escuchar una historia o canción sobre Robin Hood u otro forajido que ir a misa o a maitines].

Por la misma época, Hugh Legat, monje benedictino de la abadía de Saint Albans, alude a Robin Hood en uno de sus sermones:

[...] mani, mani me seith, spekith of Robyn Hood that schotte never in his bowe⁵.

[...] muchos, muchos por lo que me han dicho, dicen que Robin Hood nunca disparó con su arco].

² LANGLAND, William (1975): *Piers Plowman: The B Version*, ed. G. Kane and E.T. Donaldson, Londres: Athlone. LANGLAND, William (1972): *Piers Plowman: the prologue and passus I-VII of the B text as found in Bodleian MS. Laud Misc. 581*, ed. J.A.W. Bennett, Oxford: Clarendon. LANGLAND, William (1966) [1959]: *Piers the Ploughman*, Londres: Penguin Books.

³ *Piers Plowman*, B Text, passus v, l. 395-5 ed. G. Kane and E. Talbot Donaldson, 1975: 331.

⁴ «First Commandment», en *Dives and Pauper*, capítulo LI, publicado por Pynson en 1943 y en edición moderna por P.H. Barnum, *Dives and Pauper*, 2 vols., EETS OS 275, 280, Londres: Oxford University Press, 1980 [1976].

⁵ *Three Middle English Sermons from the Worcester Chapter*, MS. F. 10, D.M. Grisdale: Leeds University Press, 1939: 8.

Pocos años después, probablemente entre 1419 y 1420, se vuelve a encontrar la misma referencia, que ya incluso se puede considerar como proverbio, en el siguiente verso de *Reply of Friar Daw Topias to Jack Upland*:

On old Englis it is said
Unkissid is unknowun;
And many men speken of Robyn Hood,
And shotte nevere in his bowe⁶.

[En inglés antiguo se dice que
juramentos de mercader no han de creer;
y muchos juran que Robin Hood
nunca disparó con su arco].

Esta ya repetida sentencia llevaba varias décadas establecida en la tradición oral inglesa, ya que casi cuarenta años antes, Geoffrey Chaucer se refería a Robin Hood en los mismos términos. En *Troilus and Criseyde* (alrededor de 1382) se alude, en el mismo adagio, a un refrán asociado con Robin Hood, pero sin citar el personaje. Es un indicio de que algunos rasgos del héroe ya se habían hecho proverbiales:

Defamen love as nothing of him knowe;
Thei speken, but thei bente never his bowe⁷.

[Los sordos le quieren, aunque no sepan nada sobre él;
pero dicen que nunca se le ha visto disparar con su arco].

Las referencias a la popularidad de Robin Hood se suceden a todo lo largo del siglo xv. Las hazañas del célebre bandido corren de boca en boca tanto en los barrios más populares de Londres como en el entorno acomodado del autor de los *Cuentos de Canterbury* quien, a pesar de nunca mencionar su nombre, conocía el refrán asociado al personaje: «Many speak of Robin Hood that never bent his bow». Por otra parte, uno de los dos *yeomen* mencionados en los *Cuentos de Canterbury* es un forastero cuyo atuendo recuerda al del héroe de Sherwood: «And he was clad in cote and Hood of grene⁸». A finales del siglo xv, la imagen y figura de Robin Hood ya se había convertido en un fenómeno social. Prueba de ello son las referencias que se hacen al proscrito en obras de tanto calado como *The*

⁶ HEYWORTH, P.L., ed. (1968): *Jack Upland, Friar Daw's Reply and Upland's Rejoinder*, Londres: Oxford University Press, 80.

⁷ ROOT, R.K., ed. (1926): *The Book of Troilus and Criseyde* (Book II, verso 860-61), Princeton: Princeton University Press, 449.

⁸ BENSON, L.D., ed. (1988): *The Riverside Chaucer*, Oxford: Oxford University Press, 25.

*Compound of Alchemy*⁹ (1471), de George Ripley, y *Why Come ye Nat to Court?*¹⁰ (1522-3), de John Skelton.

Aun así, la Iglesia católica, cuyo poder sobre las mentalidades de la sociedad medieval era innegable, se empeñó durante mucho tiempo en despreciar y denigrar las actuaciones del bandido y calificarlas de fábulas, burlas y bagatelas. Para aquella, Robin Hood era un ser amenazador, inquietante y, sobre todo, un disidente despreciable. Su memoria y su figura iban acompañadas de discursos sobre disidencia, pues se decía que alejaba a los feligreses de los buenos hábitos católicos. Alrededor de 1530, un domingo que el obispo Hugh Latimer efectuaba una visita a una parroquia, se sorprendió al encontrar la iglesia vacía porque tanto todos los feligreses como el cura párroco habían dedicado el día a otro menester: actuar en la cabalgata de Robin Hood¹¹. El propio John Paston (Davis, 1971: 275) informa en su correspondencia de 1473 que su sirviente había partido desde Norfolk hasta Barnsdale para participar en una función de Robin Hood. En vísperas de la Reforma anglicana, época en la que imperaba el fanatismo religioso, William Tyndale condenaba a los eclesiásticos que prohibían la lectura de la Biblia en lengua vernácula, pero que al mismo tiempo sí autorizaban la «lectura de las hazañas de Robin Hood, Bevis of Hampton, Hércules, Héctor y Troilo, así como numerosas historias y fábulas de amor, libertinaje y lujuria obscenas y corruptivas para corazones y mentes jóvenes»¹².

Resulta complejo demostrar el carácter sedicioso del ciclo de Robin Hood, especialmente en una época donde las historias seculares y profanas estaban tradicionalmente sujetas a una rutinaria censura por parte de la Iglesia, pero es bien cierto que no existe indicio alguno que apunte a la prohibición de la lectura de estas historias. Más complejo aún resulta demostrar la verdad acerca de la existencia del proscrito de Sherwood, aunque las dos fuentes antes mencionadas apuntan a que vivió en el famoso bosque del norte de Inglaterra. Varios fueron los investigadores que, a partir del siglo XIX, intentaron averiguar las circunstancias en las que, hipotéticamente, vivió Robin Hood, pero sus resultados solo confirmaron la variedad de teorías y presunciones que, sobre la vida del proscrito, pueblan la memoria popular.

Mientras los historiadores franceses Augustin Thierry (1825) y Edmond Barry (1832) sugieren que se trata de un rebelde sajón que combate a los señores normandos en la época de Juan sin Tierra, Hunter ubica a Robin Hood un siglo más tarde, en la época del rey Eduardo II de Inglaterra. Thierry y Barry aluden a

⁹ RIPLEY, G. (1652): *The Compound of Alchemy*, in: *Theatrum Chemicum Britannicum*, Londres: Ashmole, 175. «For many men speketh wyth wondering of Robyn Hood, and of his Bowe, Whych never shot therin I trowe».

¹⁰ HENDERSON, P., ed. (1959): *The Complete Poems of John Skelton*, Londres: Oxford University Press, 314. «He saith ‘How say ye, my lords? / Is nat my reason good?’ / Good evyn, good Robyn Hood!».

¹¹ LATIMER, Hugh (1869): *Seven Sermons before Edward VI*, Londres: Murray.

¹² DUFFIELD, G.E., ed. (1964): *The Works of William Tyndale*, Appelford, Berks.: Courtenay Library of Reformation Classics, I, 331. «...to read Robin Hood, and Bevis of Hampton, Hercules, Hector and Troilus, with a thousand histories and fables of love and wantonness, and of ribaldry, as filthy as heart can think, to corrupt the minds of youth withal».

tiempos históricos en que los señores normandos se veían impotentes de capturar al sajón Hereward y a los rebeldes que lo acompañaban. Para su captura, los caballeros normandos habían de penetrar en sus dominios, que no eran otra cosa que terrenos pantanosos que les obligaban a dejar atrás sus caballos y enfrentarse con hombres que conocían aquel terreno palmo a palmo. Así, una y otra vez, sus intentos estuvieron abocados a la derrota. La historia de Hereward fue probablemente el punto de partida de la leyenda que, sobre Robin Hood, los sajones forjaron a lo largo de los siglos siguientes. Sin embargo, el príncipe de los ladrones no tuvo el mismo final que Hereward, ya que el de este último no parece haber sido muy heroico: Guillermo I hizo rodear toda la región donde se ocultaban los rebeldes y lentamente fue estrechando el cerco. Cuando los efectos del hambre empezaron a hacer efecto, unos monjes se brindaron a guiar a los normandos por un sendero que conducía al campamento de Hereward. Los forajidos tuvieron que rendirse al fin. La leyenda cuenta que Guillermo le concedió el perdón a cambio de un juramento de fidelidad y que le fueron devueltas sus tierras. Evidentemente, este final tiene mucho más de leyenda que de posible realidad.

Augustin Thierry y Edmond Barry se inspiraron parcialmente en las tres primeras crónicas que se refieren a Robin. Primeramente, en la de Andrew Wynton, *The Orygynale Chronicle*¹³ (1420), que coloca al proscrito en la época de Eduardo I, en la que, tras su participación en la batalla de Berwick en 1296, habría buscado refugio en los bosques. En segundo lugar, en el *Scotichronicon*¹⁴, de Walter Bower (1441) que lo presenta como un personaje cruel, residente en la zona de Barnsdale, y que pudo haber sido uno de los disidentes que se puso del lado de Simón de Montfort en su rebelión contra Enrique III y que permaneció en el bosque tras la muerte de aquel, acaecida en 1265. Finalmente, en la de John Major, *Historia Majoris Britanniae*¹⁵ (1521), que lo aleja en el tiempo hasta la época de Ricardo I y su hermano menor, el príncipe Juan. Major lo presenta como adalid del monarca cruzado frente al impopular Juan sin Tierra. Es posible que Major hubiera tomado como modelo la figura histórica de Fulk Fitz Warren, un barón de los pantanos galeses nacido en 1170 que, tras ser desposeído de sus tierras, se levantó contra el rey Juan, recobrando posteriormente sus dominios en el año 1203. En una cuarta crónica de 1568-69, *Chronicle at Large*¹⁶, Richard Grafton sostiene la teoría de Major y también sitúa al buen ladrón en la época de Ricardo Corazón de León, insistiendo en el hecho de que la gente ya cantaba en toda Inglaterra las gestas de Robin Hood.

¹³ WYNTOUN, Andrew (1903-14): *The Orygynale Chronicle*, ed. D. Laing, Edimburgo: Edmonston & Douglas.

¹⁴ BOWER, Walter (1722): *Continuation of Fordun's Scotichronicon*, ed. T. Hearne, Oxford: Sheldonian Theatre.

¹⁵ MAJOR, John (1521): *Historia Majoris Britanniae, tam Agliae quam Scotiae*, París: Ex Officia Ascensiana.

¹⁶ GRAFTON, Richard (1568-9): *A Chronicle at Large and meere History of the affayres of England; and Kings of the Same*, Londres: Tottle and Toye.

Probablemente, las investigaciones más sensatas son, a nuestro juicio, las del historiador inglés Joseph Hunter (1852), que fue el primero en analizar la tradición de Robin Hood desde un punto de vista objetivo, sin tener en cuenta las baladas y otros textos literarios que, según él, solo contribuyeron a confundir sus huellas (Knight, 1994: 23-26). Su minucioso análisis de los archivos del condado de York le condujo a la siguiente hipótesis: un hombre llamado Robert Hood, hijo de un guardabosques al servicio de un noble y nacido en 1290, vivió en Locksley y Wakefield. En 1322, Thomas, conde de Lancaster, alzó a sus súbditos en armas contra el rey Eduardo II de Inglaterra; entre los sublevados se encontraba Bob o Robert o Robin Hood. La rebelión fue aplastada y se supone que Robin buscó refugio en el bosque de Barnsdale, lindante con el de Sherwood. Igualmente, se supone que Robin se dedicó a atacar constantemente a los comerciantes que atravesaban los bosques, hasta que el propio rey y otros nobles, disfrazados de monje, fueron a por él y lograron que el bandido prometiera fidelidad al soberano. En los registros de 1324, existen también pruebas de que un tal Robin Hood recibió salarios del palacio real.

Diferentes datos históricos conceden a varios nobles, así como también a simples hombres del pueblo, la identidad que habría inspirado esta leyenda. Entre el reinado de Juan, rey de Inglaterra entre 1199 y 1216, y la aparición de las primeras baladas en el siglo xv, parece haber registros de una docena de bandidos que usaron el nombre de Robin Hood, hasta tal punto que muchos historiadores creen que esa era la forma en que genéricamente se denominaba a los bandidos de los bosques. En el siglo xviii, William Stukeley fue más allá de lo ya especulado y atribuyó la personalidad de Robin Hood a Robert Fitz Ooth, conde de Huntingdon, que nació en 1160 y murió en 1247. El personaje fue declarado proscrito en el siglo XII y sus tierras fueron traspasadas al conde de Chester. Esta singular hipótesis fue rebatida por Holt (1989: 42-45), quien afirma que Stukeley alteró el árbol genealógico de la familia para afirmar sus teorías. Jim Lees, sin embargo, en *The Quest for Robin Hood* (1987), reafirmó las teorías de Stukeley, pero con un pequeño añadido. Se trataba del hijo mayor de William de Kyme, Robert de Kyme, quien fue declarado proscrito en 1226 por su actividad delictiva, esto es, por sus robos y alteración de la paz del reino de Inglaterra (se publicaron documentos en los que consta que en 1226 se vendieron en Cork muebles y enseres de un fugitivo llamado Robin Hood). Posteriormente, en 1227, Robert de Kyme fue indultado por el rey. Según Jim Lees, aquel mantenía una demanda territorial sobre el condado de Huntingdon, lo que propició su decisión de adoptar la condición de prófugo, si bien posteriormente se le concedió el perdón.

Otro candidato plausible al personaje de Robin Hood es Robert Hod, de quien, según L.V.D. Owen (1936), investigador que lo localizó en los archivos de York del año 1226, se refleja el pago de 32 chelines y 6 centavos por sus muebles y enseres según consta en nota adjunta al escrito. Parece ser que era arrendatario del arzobispado, pero no existen pruebas de sus actividades como bandido al margen de la ley.

En un reciente libro, *Robin Hood and the Lords of Wellow* (1998), Tony Molyneux-Smith lanza una nueva teoría sobre la posible identidad del proscrito, situándolo en Nottinghamshire. Para este, Robin Hood era un seudónimo de los

descendientes de Sir Robert Foliot que mantenían una señoría en el lugar llamado Wellow, al norte del condado durante el siglo XIV. La cercanía con el bosque de Sherwood permitía la relación con los lugares en los que se desarrollan las aventuras de Robin Hood. Según Molineux-Smith, la familia Foliot se ocultaba bajo tal seudónimo para llevar a cabo determinados delitos contemplados en las leyes de la época. En cierto sentido, esta tesis tiene su origen en los trabajos de Maurice Keen, quien registra cómo entre 1266 y 1272, Nottinghamshire y algunas zonas de Derby aparecen como el centro de actividades de una banda de proscritos liderada por un tal Roger Godberd. Se trataba de un fugitivo que se había unido a Simón de Montfort en su lucha con Enrique III y que, tras la victoria de este último (1264-5), se había dedicado al pillaje atacando a la abadía de Garendon y amenazando a Nottingham. Durante su persecución, encontró la protección de un prominente caballero local, Richard Foliot, que también había tomado parte en la revuelta de los barones.

Desde mediados del siglo XX, se han publicado otros muchos trabajos sobre el héroe inglés. Algunos de estos ofrecen interesantes interpretaciones sobre la existencia de Robin Hood, otros son ensayos de sistematización que permiten una visión global del personaje y que incluso aportan nuevas pistas sobre un tema que ha sido objeto de tanto estudio. De entre ellos, destacamos por orden cronológico *The Outlaws of Medieval Legend*, del prestigioso medievalista Maurice Keen (1961), que relata la vida y hazañas de proscritos medievales tan famosos como Hereward the Wake, Fulk Fitzwarin, Eustace the Monk, William Wallace, Gamelyn y, por supuesto, Robin Hood. Keen pone de manifiesto el importante papel que estos personajes jugaron en el contexto histórico de la época y se atreve a considerar la realidad histórica del hombre de Sherwood. En *Rhymes of Robin Hood: An Introduction to the English Outlaw*, R.B. Dobson y J. Taylor (1976) nos ofrecen un estudio extremadamente documentado de los textos fundacionales del ciclo de Robin Hood y, con ellos, ilustran el desarrollo del mito dentro del contexto histórico de la Edad Media. Este trabajo sigue siendo, junto con el libro de J.C. Holt, *Robin Hood* (1982), uno de los estudios más completos sobre el proscrito inglés. En *Robin Hood: An Historical Enquiry*, John Bellamy (1985) retoma y profundiza en la teoría de Joseph Hunter sobre la existencia de un llamado Robert Hode of Wakefield y proporciona un posible candidato para el verdadero *sheriff* de Nottingham. *Robin Hood: A Complete Study of the English Outlaw*, de Stephen Knight (1994), constituye otro estudio interesante, ya que aporta nuevos datos sobre el papel que se le ha dado a Robin Hood a lo largo de la historia con la finalidad de complacer los gustos de un público cambiante. En *Robin Hood: The Man Behind the Myth*, Graham Phillips y Martin Keatman (1995) indagan de nuevo en los orígenes históricos y legendarios del bandido al estilo de las historias de detectives como posteriormente lo hicieran Stephen Knight y Thomas Ohlgren en *Robin Hood and other Outlaw Tales* (1997). En *Imagining Robin Hood*, A.J. Pollard (2004) sitúa las baladas en el contexto de la Baja Edad Media y ofrece un estudio riguroso y crítico del héroe dentro del contexto de desorden social y rebelión propios de la época.

Quizás el estudio más atrevido sobre el proscrito realizado a lo largo de estos primeros años del siglo XXI es *Robin Hood, the Early Poems, 1465-1560, Texts, Contexts, and Ideology*, de Thomas H. Ohlgren y Lister M. Matheson (2007). Estos dos

profesores de literatura medieval resucitan y analizan las primeras baladas escritas a finales del siglo xv: *Robin Hood and the Monk*, *Robin Hood and the Potter* y *A Lytell Geste of Robyn Hode*, para descubrir el lugar y la época de las hazañas de Robin Hood.

Por último, se ha de aludir a dos obras que acompañaron el regreso de Robin Hood a la gran pantalla de la mano de Ridley Scott en el año 2010 y que fueron escritas en la primera década de este siglo, a saber: *Robin Hood: The True History Behind the Legend*, de Nigel Cawthorne y *Robin Hood: The English Outlaw Unmasked* de David Baldwin. En el caso de la obra de Cawthorne, es cierto que puede considerarse como perteneciente a un género de investigación-ficción histórica que juega con unos pocos datos para avanzar nuevas teorías sobre la verdadera existencia del héroe. Sin embargo, la obra del historiador medievalista David Baldwin aporta una visión documentada y rigurosa de la que podría haber sido la vida de Robin Hood. Ambos autores se esforzaron por buscar el hombre oculto tras el mito y pretendieron esbozar un retrato realista del legendario personaje. Con ese fin, David Baldwin se aleja de la figura jovial e irreverente que predomina en muchos libros y representaciones cinematográficas del siglo xx y, al igual que Tony Molyneux-Smith, propone como creíble candidato a ocupar la identidad del mítico héroe a Roger Godberd, uno de los capitanes de Simón de Montfort, líder principal de la oposición de los barones al gobierno de Enrique III de Inglaterra. Tras la muerte de Simón de Montfort durante la batalla de Evesham, el 4 de agosto de 1265, Roger Godberd continuó combatiendo hasta 1272 en la zona del bosque de Sherwood y es por ello que se le considera uno de los posibles inspiradores de la leyenda de Robin Hood.

En resumen, se puede confirmar que desde la primera referencia al proscrito del bosque de Sherwood en *Piers Ploughman*, de William Langland, historiadores e investigadores han puesto todo su empeño en averiguar si Robin Hood pertenece a la realidad o a la ficción. El marco histórico que cada uno de ellos describe permite suponer que la leyenda se inspira en la existencia contrastada de bandas armadas formadas por *yeomen*¹⁷ que se dedicaban tanto al pillaje como al hostigamiento a la nobleza entre los siglos xi y xiv. La misma duda se cierne sobre el marco geográfico de actuación del proscrito. En junio de 2006, arqueólogos británicos de la Universidad de Sheffield afirmaron haber ubicado las ruinas de la vivienda de Robin Hood en el condado de South Yorkshire, cuestionando la tradición que aseguraba que el legendario héroe medieval había vivido en los bosques de Sherwood, en el norte de Inglaterra. El equipo de expertos halló las ruinas de un castillo en South Yorkshire y no en el condado de Nottingham, donde hasta entonces se creía había vivido el mítico personaje. A este respecto, conviene recordar que los primeros textos solo hacen referencia a lugares como Barnsdale, Watling Street, Wentbridge y Sayles, todos ellos en el condado de Yorkshire.

¹⁷ El término *yeomen* suele definir el estatus social de Robin Hood y sus seguidores. Su traducción al castellano podría ser la de «campesinos», pero en la transición social que tuvo lugar entre la Edad Media y la Edad Moderna temprana, los *yeomen* llegaron a ser pequeños propietarios acomodados situados en los estratos más bajos de la nobleza.

3. ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD: LA CREACIÓN DE UN MITO

En esta dualidad de ficción y realidad, R.B. Dobson y J. Taylor nos ofrecen una sentencia realista sobre la historicidad del proscrito inglés con estas valiosas palabras (1976: 16): «On balance it has always been a search more capable of generating heat than light». Desde el siglo xv, se han contado y se siguen contando las mismas historias; se han formado mitos alrededor de una silueta que robaba a los ricos para repartir entre los pobres y que solo mataba por causas justas; una especie de «justiciero» venerado por los campesinos y temido por los poderosos. A finales de la Edad Media, víctima de una injusticia, Robin Hood ya era el buen ladrón a quien su pueblo admiraba y apoyaba, y cuya fama —que no se corresponde necesariamente con los hechos— pregonaba enmienda y subsana los abusos de los potentados. Lo único cierto en este debate es que Robin Hood ha dado origen a una tradición popular celebrada desde hace siglos, una construcción transhistórica que, a pesar de sus múltiples variantes, ya pertenece a nuestra memoria colectiva y se ha erigido en protagonista de una literatura universal en la que personifica la lucha contra la corrupción en la sociedad, y más en particular la corrupción del sistema judicial y político.

A pesar de que las investigaciones difieran y que los datos debidamente verificados permitan suponer que la historia se inspira en la existencia de las bandas armadas antes mencionadas, la leyenda que se ha formado alrededor del héroe de los cuentos medievales ingleses, y que hoy en día todos conocemos, cuenta que Robin Hood era un hábil arquero, defensor de los pobres y oprimidos, y que vivía escondido en el bosque de Sherwood. Robaba a los ricos para distribuir su botín entre los pobres y las víctimas del poder, luchando contra el príncipe Juan sin Tierra, quien abusaba de su autoridad.

Todas las literaturas populares en todas las épocas y lugares tuvieron este arquetipo bandolero romántico o de personaje justiciero. Así, nos encontramos a personajes como el Zorro o el Cantinflas mexicano, y todos apuntan a un mismo mito: la figura del bandolero social, expresión de una resistencia colectiva al orden estatal. Los bandoleros sociales, según Hobsbawm, son campesinos fuera de la ley, forajidos que el Estado considera criminales, pero que su gente ve como héroes y luchadores por la justicia, esto es, como personas dignas de admirar y apoyar.

El bandolerismo social es un fenómeno universal que se da en las sociedades basadas en la agricultura y que se componen fundamentalmente de campesinos y trabajadores sin tierra oprimidos y explotados por algún otro: señores, ciudades, gobiernos, legisladores o incluso bancos. (Hobsbawm, 1959: 13).

Durante los últimos años de la guerra de los Cien Años y, sobre todo, de la guerra de las Rosas, Inglaterra había evolucionado de un sistema feudal puro a un nuevo orden social, el llamado feudalismo bastardo. En este nuevo orden social, en el que se imponía la idea de la remuneración por servicio prestado (*maintenance*), el prestigio de los señores feudales descansaba en el tamaño de su propiedad y en

el número de sus sirvientes (McKisack, 1959: 262-263), haciendo de ellos súbditos cada vez más poderosos, pero también corruptos. Los débiles buscaron la protección de los poderosos y la consecuencia directa fue el debilitamiento de la autoridad del monarca y el incremento de casos de corrupción e injusticia en el reino. Frente a una creciente pérdida de la confianza popular en los administradores locales, parte de la población encontró en los bandoleros la encarnación del justiciero social capaz de restaurar el orden natural.

Con Robin Hood, Inglaterra proporcionó al mundo un verdadero modelo internacional de bandolerismo social. Se trata de un ladrón que la opinión pública no considera un simple criminal, sino un individuo que se niega a someterse y se pone a la cabeza de un grupo de hombres excluidos de la sociedad e injustamente forzados a quedar fuera de la ley. Hobsbawm (1969) distingue tres variantes de «bandidos sociales»: 1) el típico Robin Hood, el ladrón generoso que según su leyenda «roba a los ricos para dar a los pobres» y emplea la violencia con moderación; 2) una especie dudosa, esto es, una clase de «*vengadores*» que practican una crueldad inmoderada y no ayudan materialmente a los pobres, pero que, al aterrorizar a los opresores, gratifican psicológicamente a los oprimidos; y 3) una forma «superior», los *haiduks*, grandes bandas de salteadores que libraron guerrillas para defender sus territorios de la conquista extranjera.

La figura del «buen ladrón» surgió en el siglo XVI, cuando varios cuentos hacen mención de su generosidad con los pobres. En las primeras baladas, sin embargo, Robin Hood es cruel, egoísta y trámposo, y mantiene un control total sobre sus seguidores. A partir de ese mismo siglo XVI, su asociación con Maid Marian hace de él un personaje romántico y cada vez más aburguesado¹⁸. Poco a poco, la leyenda cambia hasta tal punto que se llega a representar a aquel conjunto de hombres como un grupo igualitario motivado por la justicia y no por el interés propio. En otras palabras, el mito de Robin Hood se ha adaptado a cada época, ha evolucionado según los contextos sociales y políticos, contradiciendo en cierta manera la idea de Hobsbawm de que el bandidismo social se extingue con la modernización del Estado y de las luchas populares. Asimismo, esta evolución rescata la teoría de Pat O'Malley (1979), que entiende que el «bandidismo social» puede repetirse en un contexto moderno a condición de que exista un conflicto de clases crónico que unifique a los sectores dominados.

El mito de Robin Hood proviene del rol del forajido como bandido social. Hay que tener claro que se trata de un asunto crucial para comprender el código de la cultura popular occidental en el ambiente rural. El arquetipo de Robin Hood es el del forajido libre y rebelde, perseguido injustamente por la autoridad, que desafía el orden y amenaza a los ricos: el que no se doblega ante los opresores, vengando los

¹⁸ A lo largo del siglo XVI se asocia Robin Hood a Maid Marian (la Doncella Marián), que originalmente es un personaje femenino propio de las festividades de Mayo. En la novela *Maid Marian*, de Thomas Love Peacock (1822), se relatan las peripecias de amor entre los dos personajes sobre la que se han basado numerosas versiones cinematográficas. PEACOCK, Thomas Love (1822): *Maid Marian*, ed. G. Saintsbury, 1895, Londres: Macmillan.

abusos de los orgullosos funcionarios de la ley. Además, posee los valores tradicionales del coraje y la generosidad, las destrezas para dominar el medio natural del bosque y encarna el ideal de vida de los pobres, los desheredados y los oprimidos del campo. Hace lo que los demás ansían y quizás no se atreven a hacer. Son precisamente los rasgos del héroe campesino de todos los tiempos.

Como bandido de los bosques, Robin Hood encarna también la figura del hombre verde, del espíritu del bosque, un ser mágico al que antropólogos como Anderson (1990), Basford (1978), Centerwall (1997) y Husband (1980) se acercaron en sus estudios sobre el «hombre salvaje del bosque» o *wodewose*, con posturas que, según Beatriz Hernández Pérez (2003: 71), han «inspirado a su vez aproximaciones mitologizantes de [su] figura». Representa la búsqueda de una forma de vida más poética, mucho más cercana al mito y al reino de las hadas, en un mundo alternativo y utópico donde la camaradería impera y los abusos están ausentes.

Otra característica del mítico héroe es su legitimidad frente a la ilegalidad del poder y la devaluación de la ley, frente al abuso y criminalidad de los poderosos, en una época en la que el país se enfrentaba a grandes reformas administrativas y judiciales iniciadas por Enrique II. Durante el reinado de Esteban I de Inglaterra, los barones habían subvertido el estado de las cosas para socavar el control y el poder del monarca. Enrique II se propuso como primera tarea el revertir esta situación para obtener el poder, demoliendo, por ejemplo, los castillos que los barones habían construido sin autorización durante el reinado de Esteban y mejorando el registro de los impuestos para hacerlos más eficientes. Enrique II estableció cortes en varias partes de Inglaterra y fue el primero en instituir la práctica real de otorgar a los magistrados el poder de tomar decisiones legales sobre un amplio rango de materias civiles en nombre de la Corona. No olvidemos que fue durante su reinado cuando se produjo el primer texto legal escrito que sienta las bases de lo que hoy es la Ley Común, en inglés *Common Law*.

Dentro de este nuevo marco judicial, los *sheriffs* seguían teniendo mucho poder y se transformaron casi en funcionarios de tipo moderno como agentes del poder ejecutivo. Sin embargo, estos dignatarios y sus agentes cometían enormes abusos de poder, procediendo a arrestos arbitrarios y, como recaudadores de las rentas del rey, llenando sus bolsillos por todos los medios. Su función derivaba verdaderamente de la Corte real. Una de las principales ocupaciones de la Corte durante todo el año era administrar la justicia, ya fuera en un centro, como Westminster, o por delegación itinerante en las antiguas Cortes locales de condado o de *hundred*. A pesar de los concretos poderes judiciales otorgados a los *sheriffs* y al nombramiento de algunos jueces reales itinerantes, la justicia local se independizaba en gran parte de la autoridad del rey, lo que trajo como consecuencia abusos repetitivos en todo el país. Por otra parte, la Iglesia asumía, por medio de sus tribunales, una serie de asuntos que no tenían nada que ver con la religión como eran cuestiones de familia, estado civil, delitos de perjurio, robo y todo asunto penal. Esto llevó a que los grandes obispos se convirtieran en desmedidos señores feudales, que dejaron de lado su misión espiritual y que por derecho propio ejercían la administración de la justicia en sus propios territorios por medio de unos tribunales que les pertenecían.

Las baladas de Robin Hood abundan en detalles y referencias interesantes, no tanto sobre la administración judicial de la época, sino sobre los abusos de los mismos representantes de un sistema considerado totalmente arbitrario: en particular, los llevados a cabo por el *sheriff* del condado de Nottingham. En los textos de las baladas encontramos una continua enemistad con el clero y con los representantes de la justicia real, pero se aprecia al mismo tiempo una voluntad de reconciliación con el propio rey, objeto de una gran lealtad por parte del forajido.

De hecho, junto a la acción pura y a la burla hacia las autoridades establecidas, la lealtad es otro tema central del ciclo de Robin Hood: lealtad de los proscritos hacia el rey; lealtad de los hombres de Robin hacia él; y lealtad a la Virgen María. Esta devoción mariana y, de forma general, cristiana, no es exclusiva del héroe de Sherwood, sino que lo es también de otros muchos héroes medievales. Puede parecer que esta piedad religiosa contradice por completo la referida enemistad hacia el clero o autoridades eclesiásticas, pero es que la lucha de Robin Hood y sus hombres no va en contra de las autoridades en su conjunto, sino de aquellas que abusan de sus poderes de forma injusta, ya sean seculares o religiosas.

4. CONCLUSIONES

La pregunta clave sigue siendo si Robin Hood existió en realidad. Los investigadores no han encontrado pruebas suficientes de ello y aún no existe ninguna respuesta definitiva. Es evidente que muchos de los caracteres y sucedidos de las leyendas de Robin pueden haber sido auténticos, como el enfrentamiento entre sajones y normandos, pero no está probado el papel del forajido en aquellas disputas y contiendas. Los historiadores han seguido el rastro de los bandidos que usaban el apelativo de Robin Hood, pero son varios y se cree que, sencillamente, así se denominaba genéricamente a los proscritos que se refugiaban en los bosques ingleses. Por otra parte, la historia de amor con Marian no aparece en los primeros poemas; es un elemento que se añadió después para potenciar el carácter romántico del héroe. Tampoco hay evidencias sobre la existencia de algunos de sus compañeros, como Little John o el fraile Tuck.

Los mitos son historias que no se apoyan en hechos pero que son consistentes por los valores y creencias que sustentan y, consecuentemente, permanecen en el imaginario popular. Mucho se ha cantado o escrito durante siglos sobre la vida y obras del bandido de Sherwood y de sus alegres compinches, pero hasta el siglo XX nadie pareció preocuparse en contrastar si esos personajes eran históricos o no, tal vez porque la verdad suele destruir la esencia de la leyenda. En un artículo en *El País* el 7 de abril de 1996, Mario Vargas Llosa escribe:

[...] éste es un mito y nunca en la historia de la humanidad los mitos han sido demolidos con argumentos racionales, apelando a la inteligencia de la gente. Los mitos sólo mueren cuando se agotan las raíces que los nutren y ya no sirven para explicar o aplacar aquellos miedos, vacíos, sueños y esperanzas que los generaron. La vigorosa personalidad de Robin de los Bosques está perennizada no tanto por

la rica imaginería que en torno a ella ha ido tejiendo el tiempo, sino porque se apoya en acendrados atributos de la especie humana (el resentimiento y la envidia) y en un prejuicio tenaz —el odio al rico— al que la tradición cristiana santificó bíblicamente, explicando que sería más difícil al hombre de fortuna entrar en el cielo que a un camello pasar por el ojo de una aguja, y que legitimaron todas las doctrinas colectivistas haciendo de aquél un epifenómeno de la explotación, el abuso, el privilegio y la causa primordial de la pobreza.

Robin Hood es el buen ladrón que roba a los ricos y redistribuye el botín entre los pobres. Aunque esté actuando en contra de la ley, siempre está absuelto por lo moral, ya que lucha por un ideal de sociedad igualitaria, contra el privilegio, el atropello y el abuso. ¿Héroe romántico o maleante? ¿Personaje histórico o literario? El buen ladrón que roba a los ladrones es ante todo un redentor social cuya figura está profundamente arraigada en nuestra cultura occidental.

Recibido: febrero de 2015; aceptado: mayo de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, William (1990): *Green Man*, Londres: Harper Collins.
- BALDWIN, David (2010): *Robin Hood: the English Outlaw Unmasked*, Stroud, Gloucestershire: Amberley.
- BARRY, Edmond (1832) : *Thèse de littérature sur les vicissitudes et les transformations du cycle populaire de Robin Hood*, París: Rignoux.
- BASFORD, Kathleen (1978): *The Green Man*, Ipswich: D. S. Brewer.
- BELLAMY, John (1985): *Robin Hood: an Historical Enquiry*, Londres: Croom Helm.
- CAWTHORNE, Nigel (2010): *Robin Hood the True History Behind the Legend*, Londres: Constable & Robinson Ltd.
- CENTERWALL, Brandon S. (1997): «The Name of the Green Man», *Folklore* 108: 25-33.
- CLOUET, Richard (1998): *Robin-des-Bois: le hors-la-loi légitime des ballades médiévales*, Lille: Editions du Septentrion.
- DAVIS, James C. (1971): *When Men Revolt and Why: A Reader in Political Violence and Revolution*, New York: Free Press.
- DOBSON, Richard B. y TAYLOR, John (1989) [1976]: *Rymes of Robyn Hood: An Introduction to the English Outlaw*, Gloucester: Alan Sutton.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, M.^a Beatriz (2003): «Bandidaje y adaptación social: Robin Hood al final de la Edad Media». *Odisea: Revista de Estudios Ingleses* 4: 69-83.
- HOBBSBAWM, Eric J. (1959): *Primitive Rebels: Studies in Archaic Forms of Social Movement in the 19th and 20th Centuries*, Manchester: Manchester University Press.
- (1969): *Bandits*, Londres: Liedenfeld & Nicholson.
- HOLT, James C. (1989) [1982]: *Robin Hood*, Londres: Thames & Hudson.

- HUNTER, Joseph (1852): «The Great Hero of the Ancient Minstrelsy of England: Robin Hood, his period, real character etc. investigated and perhaps ascertained», *Critical and Historical Tracts, IV*, Londres: Smith.
- HUSBAND, Timothy (1980): *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- KEEN, Maurice (1961): *The Outlaws of Medieval Legend*, Londres: Routledge & Kegan Paul.
- KNIGHT, Stephen (1994): *Robin Hood: A Complete Study of the English Outlaw*, Oxford: Blackwell.
- LEES, Jim (1987): *The Quest for Robin Hood*, Nottingham: Temple Nostalgia.
- MCKISACK, May (1959): *The Fourteenth Century 137-1399*, Oxford: Oxford University Press.
- MOLYNEUX-SMITH, Tony (1998): *Robin Hood and the Lords of Wellow*, Nottingham: Nottinghamshire County County Council Leisure Services.
- O'MALLEY, Pat (1979): «Social Bandits, Modern Capitalism and the Traditional Peasantry: A Critique of Hobsbawm», *Journal of Peasant Studies* 6 (4): 489-499.
- OHLGREN, Thomas H. y MATHESON, Lister M. (2007): *Robin Hood, the Early Poems, 1465-1560, Texts, Contexts, and Ideology*, Cranbury, NJ: Rosemont Publishing & Printing Corp.
- OWEN, L.V.D. (1936): «Robin Hood in the Light of Research», *The Times, Trade and Engineering Supplement* 38 (864): xxix.
- PHILLIPS, Graham y KEATMAN, Martin (1995): *Robin Hood: The Man Behind the Myth*, Londres: Michael O'Mara.
- POLLARD, Anthony J. (2004): *Imagining Robin Hood*, Abingdon, Oxfordshire: Routledge.
- RITSON, Joseph (1832) [1795]: *Robin Hood: A collection of all of the Ancient Poems, Songs and Ballads Now Extant Relative to the Celebrated English Outlaw (To Which are Prefixed Historical Anecdotes of His Life)*, Londres: Pickering.
- THIERRY, Auguste (1838) [1825]: *Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands*, París: Just Tessier.
- VARGAS LLOSA, Mario (1996). «Robin Hood y los alegres compadres», *El País*, 07/04/1996. URL: http://elpais.com/autor/mario_vargas_llosa/a/6.

LENGUA ESPAÑOLA Y LENGUA VASCA: UNA TRAYECTORIA HISTÓRICA SIN FRONTERAS*

M.^a Teresa Echenique Elizondo
Universidad de Valencia

RESUMEN

El nacimiento de la lengua castellana se produjo en estrecho contacto con la lengua vasca: es probable que el espacio navarro haya sido el punto de conexión entre ambas. Pero la historia lingüística común de español y vasco se desarrolla, sobre todo, desde el siglo XVI hasta hoy. En este trabajo consideramos algunos hitos que permiten afirmar que, hasta fines del siglo XIX, el universo vasco y el castellano convivieron sin tensión social: a pesar de los avatares del siglo XX, las relaciones entre el español y el vasco no han conocido fronteras a lo largo de la historia. Por ello es posible imaginar, en el futuro, una convivencia respetuosa (mejor todavía si fuera integradora) de ambas lenguas y de ambos mundos.

PALABRAS CLAVE: lengua española, lengua vasca, contacto entre ambas desde el siglo XVI hasta hoy.

ABSTRACT

«Spanish and Basque: an historical road without boundaries». The birth of the Castilian language occurred in close contact with the Basque language: it seems that Navarra has been the connecting point between both of them. But the common linguistic history of both Spanish and Basque runs together from the sixteenth century until today. In this paper we consider some milestones that support the conclusion that, until the late nineteenth century, Basque and Castilian universe lived without special conflicts: so and in spite of the vicissitudes of the twentieth century, the relations between the Spanish and Basque have not known borders throughout history. Therefore it is possible to imagine, in the future, a respectful coexistence (even better if it were inclusive) of both languages and of both worlds.

KEY WORDS: Spanish language, Basque language, contact between Spanish and Basque languages from the sixteenth century until today.



1. CASTELLANO Y EUSKERA EN CONTRASTE HISTÓRICO

El castellano, lengua indoeuropea derivada del latín de Hispania hacia el siglo x (*grosso modo*) como uno más de los dialectos románicos peninsulares, recibió su nombre por su condición de lengua de Castilla. Posee un estándar culto desde el siglo XIII gracias a Alfonso x, que instituyó una koiné de base social, ampliándola a dominios como el jurídico, historiográfico o científico, en los que hasta entonces solo se usaba el latín o el árabe, y está codificado desde el siglo xv, principalmente a partir de Nebrija; se ha ido expandiendo con el tiempo dentro y fuera de España hasta contar en la actualidad con más de quinientos millones de hablantes. El vasco, por su parte, tiene origen incierto: lengua no indoeuropea, única en sobrevivir a la latinización de Hispania, está precariamente documentada en época antigua y ya con más regularidad desde la Edad Media. Su extensión en el pasado fue mayor y con el paso del tiempo ha ido comprimiéndose hacia los límites actuales; escrita y codificada en sus diferentes dialectos a partir del siglo xvi, posee una norma común desde finales del siglo xx. Las diferencias entre ambas lenguas son, pues, notables, lo que no ha impedido que, juntas, hayan recorrido una trayectoria de al menos diez siglos de convivencia vasco-románica, a los que hay que sumar varios siglos más de contacto vasco-latino previo.

La influencia mutua entre la lengua castellana y el euskera se manifiesta con claridad meridiana para un lingüista en el orden gramatical (fonético-fonológico, morfológico y sintáctico), así como en el léxico-semántico, pero hay también en ese camino conjunto un aspecto que afecta a la condición más cercana del ser humano como ser cultural hablante, esto es, ser que se comunica por medio del lenguaje articulado (lo que, como es sabido, constituye un hecho excepcional en el universo) y, más concretamente, de lo que sabemos sobre las vicisitudes de miles de hablantes que, de una forma u otra, han puesto en contacto la lengua castellana y la lengua vasca desde la Edad Media hasta hoy. Quisiera señalar en estas páginas algunos hitos en ese largo camino, porque las lenguas no tienen el órgano articulatorio que llamamos «lengua»: son los hombres quienes las realizan y solo en ellos existen y cobran vida, como reza uno de los principios sólidamente establecidos por Hermann Paul en los albores de la lingüística moderna. Cosa distinta es el método empleado para su estudio, que queda fuera de estas páginas.

Decía el gran vascólogo Luis Michelena-Koldo Mitxelena (1985: 146):

Desde el punto de vista cultural, uno, además de ser vasco, por ejemplo, es muchas otras cosas. En el límite, allí donde el concepto de cultura como conjunto de diferencias se anula a sí mismo, uno es finalmente hombre, es decir, ser cultural en general. La cultura se ha reducido a su base común, esencial, donde ya no se hace acepción de personas, de judíos o paganos, de raza o color: a la aventura, trágica y gloriosa a la vez, de nuestra especie.

* Texto revisado de la ponencia del mismo nombre leída en el acto de clausura de los Cursos de Verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santander, 10 de septiembre de 2014).

Así que se puede trasvasar la forma de ser vasco o español (o francés o portugués) a una forma más amplia de ser hombre. Ahora bien, dado que «casi toda lengua [concreta] empieza allí donde los universales abstractos terminan» (Steiner, 1995: 51), me referiré a hechos reales, históricos, tratando de dibujar hoy lo que millones de hombres de suelo hispánico han vivido, y nos han transmitido a lo largo de siglos, en su condición de hablantes de lengua vasca y de lengua española en un mismo solar o en territorios vecinos (con su prolongación meridional y hasta americana), a través de su propia aventura, en ocasiones trágica y gloriosa a la vez.

Partiendo, pues, de la solidaridad de fondo de la condición humana, el hecho cultural sirve unas veces para reforzar lazos de cohesión en el seno de un grupo, mientras que otras es vínculo de unión más amplio. Porque parece ser una constante del comportamiento humano la necesidad que sienten las comunidades lingüísticas o los grupos de una comunidad de habla de diferenciarse lingüísticamente de otros, a veces incluso entre localidades vecinas, si bien paralelamente al proceso, complementario, de adaptación lingüística del individuo al grupo, otra constante de la conducta humana. Y en ese reajuste individual se pueden dar cambios en la adscripción de grupo, en la adscripción a un grupo más amplio o a más de un grupo, según las preferencias o las necesidades que actúan en el proyecto biográfico —intransferible— que todo individuo arrastra consigo.

Hay que tener en cuenta que, en la linealidad temporal, una lengua no se crea de la nada, sino que surge por evolución de otro estado de lengua anterior, pero, obsérvese, ese «estado» anterior no es nada estático, pues el cambio (o la posibilidad de cambio) impregna todo acto comunicativo. De la misma forma que nadie se baña dos veces en el mismo río, no ha habido dos seres que, en su niñez, hayan sido sumergidos exactamente en las mismas aguas de una lengua (salvo quizás, y solo quizás, en casos excepcionales), pues en ella todo es un constante fluir; cada ser humano escucha en su niñez realidades lingüísticas diferentes de personas que hablan con sus características particulares, de manera que, partiendo de circunstancias sociales o geográficas diversas, o incluso radicalmente distintas, todos adquieren la misma lengua por un proceso de abstracción estrechamente ligado a la función simbólica, claro que no en la misma forma: esa es la cuestión.

En realidad, cuando decimos que la lengua francesa o la española proceden del latín, lo que estamos diciendo es que proceden de diferentes realidades de latín y que el «latín» encerraba muchas y variadas formas de habla, que se iban moldeando por el contacto entre hablantes de variedades de la propia lengua y de otras. Así se explica que del latín surgieran modalidades que son hoy distintas (francés, italiano, gallego, catalán, español...), porque «cualquier lengua es un sistema que, siendo en cierto modo cerrado, puede apropiarse y asimilar, de una u otra manera, si sus hablantes lo desean o lo necesitan, cuanto se ha dicho o se puede decir en otra lengua» (Michelena, 1985: 152)¹. Y, lo que ahora nos interesa, la relación de la lengua

¹ Serviría, para ilustrar esto último, recordar la creación reciente en español de voces como *footing* o *tumbing*, presuntamente vinculadas con el inglés.

vasca con el mundo latino y románico comenzó ya en la etapa prerománica, esto es, tardolatina. En la larga trayectoria emprendida conjuntamente por ambos mundos no se ha producido en momento alguno la fusión total de vasco, por un lado, y latín o románico, por otro (Echenique, 1997: *passim*); sí ha habido, en cambio, influencias recíprocas, a veces muy profundas, de uno sobre el otro². No hay que olvidar, además, que en ese camino conjunto y en el espacio geográfico compartido había otras lenguas, reflexión que adquiere dimensiones de gran trascendencia cuando constatamos que los indicios de la lengua vasca en el pasado aparecen siempre en compañía de testimonios de otras lenguas (ibérico, griego, latín y, finalmente, romance), nunca en solitario.

Este contacto, de todas maneras, no se resolvió en todos los casos sustituyendo el euskera por el latín (convertido luego en romance), ni a la inversa; ahora bien, la pervivencia de préstamos latinos o románicos en el euskera actual, con sus propias variantes y gran número de derivados en la lengua vasca, da constancia de la vitalidad que estas voces han tenido y tienen hasta el día de hoy en el ámbito vasco, al tiempo que el vascuence ha ido aportando su propia influencia sobre el castellano (Echenique, 2013).

2. EL CASTELLANO Y EL VASCUENCE EN LOS ALBORES DE LA PROTOHISTORIA LINGÜÍSTICA DE EUROPA

Sabemos de dónde procede el castellano, porque se ha podido reconstruir con cierta precisión su emergencia a partir del latín, pero no resultan ni mucho menos claros el origen y la antigüedad de la lengua vasca. La protohistoria y prehistoria lingüísticas de Europa han sido desde tiempo atrás campo de trabajo para arqueólogos, historiadores y antropólogos; también para lingüistas deseosos de aplicar el método comparativo tradicional a las lenguas habladas antiguamente en Europa, pero hay restos lingüísticos poco accesibles a la investigación histórica: entre ellos el euskera ocupa un lugar preeminente. Quizá tenga razón Theo Vennemann (2003) cuando afirma que hubo un gran sustrato vascónico europeo, que habría dejado como residuo final el euskera, hablado en el pasado a lo largo de los Pirineos y hoy comprimido a sus límites actuales. Lo que sí sabemos hoy, en todo caso, es que las comunidades hispánicas de lengua vasca en la Antigüedad (*vascones*³, vándulos, caristios y autrigones a este lado de los Pirineos), como los pobladores de la vieja Aquitania, no solo no estuvieron aisladas del proceso romanizador, sino que lo vivieron intensamente. Esta romanización existió y se ha conmemorado en los últimos años en la fiesta de convivencia que se celebra en la villa guipuzcoana de Zarauz cada 9 de septiembre, cosa impensable hace tan solo veinticinco o treinta

² Como ha puesto de manifiesto la tradición del estudio vasco-románico.

³ Sin olvidar que había vascófonos que no eran *vascones*, de la misma manera que no todos los vascones hablaban vascuence.

años atrás, cuando se pretendía que los romanos no se habían asentado allí, cosa que era contraria a la propia tradición local, que les atribuía la construcción de la calzada al pie de la cual se ha descubierto hoy una imponente ciudad romana (quizá la Menosca de los textos clásicos), en la que hay muestras de vida continuada durante varios siglos (Ibáñez Etxeberria, 2009).

La situación de contacto lingüístico que rodea al mundo euskérico pretérito, pues, se nos aparece como hecho habitual y le confiere especial valor como motor del cambio en esa área, todo lo cual dota de pleno sentido a la afirmación según la cual «un plurilingüismo colectivo y constante conduce a que se enraícen en un idioma variantes que proceden, como consecuencia de un continuo cambio de código, de una o varias lenguas en contacto» (Winkelmann, 1996: 343).

3. ALGUNAS NOTAS SOBRE ROMANIZACIÓN Y LATINIZACIÓN

En toda lengua hay muestras de sus relaciones con otras lenguas y su historia se puede leer en los préstamos léxicos recibidos por el contacto lingüístico, que puede tener lugar por vía oral o escrita. Las palabras que pasan de un idioma a otro son elementos que indican no la identidad de una lengua, sino *sus relaciones con otras lenguas*. Julio Caro Baroja (1946 y 1969) nos enseñó que el arado existía entre los vascos antes de la romanización (ligado a la cultura celta, de lo cual hay nutridos testimonios lingüísticos y antropológicos), lo que no fue óbice para que la lengua vasca incorporara el nombre latino *CULTER*, que es el significante que nos ha llegado hasta el día de hoy como *golde* ‘arado’ y sus variantes, junto a un gran número de derivados⁴.

Si tenemos en cuenta, por tanto, que el léxico nuclear de una lengua puede estar constituido por palabras que no necesariamente han de ser patrimoniales (pensemos en el italiano *escaparate*, que desplazó en castellano al clásico *vidriera*) o que cambian con el paso del tiempo (*escribano* es hoy preferido en zonas de América, frente al *notario* peninsular: América siempre nos da lecciones de retención de fases antiguas en la lengua viva), la palabra latina o románica que pasó a formar parte del léxico nuclear del euskera adquirió vida propia en ese ámbito, que era dialectal, y evolucionó en él como lo hacía el dialecto vasco correspondiente (Echenique, 2013).

Es conocida la permeabilidad del euskera a la hora de adaptar préstamos de otras lenguas; en el caso de adopción de voces castellanas, la facilidad es aún mayor porque el vascuence lleva más de veinte siglos adaptando latinismos, primero, y romanismos, después, que incluso han seguido viviendo en euskera mientras se iban perdiendo en castellano: así, el latín *APPLICARE* nos ha dejado el vasco *allega (tu)* ‘llegar’, que era también general en castellano antiguo en la forma *alregar* (v. *DCECH*, s.v.).

⁴ Vid. el *Diccionario General Vasco (DGV)*, de L. Michelena e I. Sarasola, s.v. *golde*.

Los préstamos latinos, pues, se han integrado en la lengua vasca⁵ y han pasado a formar parte de su inventario léxico, prueba de lo cual es que en muchos casos han sufrido la evolución propia de las tendencias evolutivas del euskera. Así sucede, entre otros muchos, con *ditare* ‘dedal’ y sus variantes (*titare*, *ditari*, *titara*, *titere*, *titera*, *tutare* (*DGV*, s. v. *ditare*) y derivados (procedentes del latín DIGITALE): *ditarekada*, *titarakada*, *ditaretara*, *ditaretaraka*, *ditaretraka* ‘dedalada’ (*vid.* también el *DECLcat* de Corominas), o con latín *catillus*, latinismo muy vivo en vasco *gathilu* con sus variantes (*DGV*, s.v.), al igual que en otras lenguas (ing. *kettle*, al. *Kessel*, etc.). Digamos de paso que *gatilu* o *ditare* debieron de entrar en euskera a través del latín hablado por los colonizadores: en investigaciones arqueológicas recientes en la costa guipuzcoana de Zarauz-Getaria, probable enclave que en los clásicos recibe el nombre de Menosca, como he mencionado antes, se han encontrado cientos de escudillas romanas de la arcilla cocida roja conocida como *terra sigillata*, con claros indicios de haber sido usadas a diario por los romanos allí asentados durante varios siglos. En el campo gramatical, el castellano ha consolidado la unidad fraseológica *de rigor* ‘obligatoriamente’⁶, que el euskera ha cristalizado y recreado según reglas propias (*derrigor*, *derrigorrez*, *derrigorrean*: cf. Echenique, 2010), etimológicamente opacas para los hablantes. La lengua de Vasconia es, de este modo, puerto donde se han cobijado tantas palabras y expresiones latinas y romances caídas en desuso en sus lugares de procedencia, según hermosísimo pensamiento de Luis Michelena (1960: 20). Como contrapartida, el vasco también ha prestado voces al romance: así, *esker* ha dado *esquerra* en catalán, *querr* y *esquerr* en gascón (y, por tanto, en aranés), *esquierro* en aragonés, *izquierda* en castellano⁷, de donde pasó al asturiano como *esquierda*, al gallego como *esquerda* y al portugués como *esquerda*. Y también ha prestado formas de tratamiento al castellano medieval, como *Aita Martín* ‘Don Martín’ > *Chamartín*; *Minaya* Alvar Fáñez ‘mi anaia’, esto es, ‘mi hermano Alvar Fáñez’; y un largo etcétera.

4. HISTORIA LINGÜÍSTICA VASCO-CASTELLANA

Que ha habido trasvases del euskera al romance y a la inversa no ofrece duda. El mismo vocalismo castellano, sin ir más lejos, constituye una rareza por su menor complejidad en el conjunto del mundo románico si pensamos en la nasalidad de vocales en francés o de diptongos en portugués, en la apertura de vocales medias en catalán, en la complejidad del vocalismo francés o en la metafonía de portugués

⁵ Como ha sido estudiado por una cadena de autores que comienza con Hugo Schuchardt y continúa en Gerhard Rohlfs, Sebastián Mariner, Luis Michelena, Fernando González Ollé: *vid.* un planteamiento de interés en González Ollé, 2004.

⁶ Hoy, *ser de rigor algo* en *DRAE*: Loc. verbal ‘ser indispensable por requerirlo así la costumbre, la moda o la etiqueta’, junto a *en rigor* ‘en realidad, estrictamente’.

⁷ Recordemos que el vasco no posee género gramatical, que sí aparece en el correspondiente románico, por lo que la forma vasca con artículo (*ezkerra*) puede haberse reanalizado como femenino.

y gallego, además de otros muchos matices que no se señalan ahora. Frente a ello, el vocalismo castellano es igual en posición tónica que átona (lejos del contraste en ambos vocalismos en francés, catalán oriental o portugués), circunstancia que no por casualidad (según lo que acabo de exponer más arriba) afecta también al aragonés y al catalán occidental precisamente por la convivencia con la lengua vasca en el pasado, en el momento en que esos vocalismos estaban en formación.

El proyecto de periodizar la historia conjunta del español y el vasco tuvo un primer atisbo en un capítulo de la *Historia de la lengua española* de Rafael Lapesa, como concreción de la lingüística vasco-románica fundada por Hugo Schuchardt y ampliamente cultivada luego por Luis Michelena, entre otros, con magistrales contribuciones de Fernando González Ollé principalmente para el área navarra. Aunque todavía no había entrado en el Centro de Estudios Históricos cuando Ramón Menéndez Pidal, Tomás Navarro y Amado Alonso asistieron en Guernica al Tercer Congreso de Estudios Vascos e intervinieron con ponencias relativas al euskera, Lapesa participó activamente en ese clima de estudio colegiado, por lo que el contacto entre estudiosos de uno y otro campo viene de tiempo atrás. Con posterioridad a todo ello se ha llegado a delinear la historia lingüística vasco-románica, en la que queda aún mucho por hacer de forma sistemática y siguiendo el hilo de los acontecimientos históricos.

La extensión repobladora vasca hacia el centro y sur peninsulares en época medieval no supuso conquista de nuevos territorios lingüísticos; en algunos casos, eso sí, sus hablantes siguieron utilizando el euskera como lengua restringida a determinados usos (incluso después en América⁸), y también sirvió para dar nombre a los topónimos que surgían en sus asentamientos (Váscones, Villabáscones...), pero su empleo no llegó a quedar consolidado en los nuevos territorios.

Digamos, antes de pasar a marcar los hitos anunciados en esa andadura, que la familia léxica *vasco*, *vascuence* y *vascongado* fue acuñada por hablantes de otras lenguas cercanas. *Vascuence* y *vascongado* son términos que hacen referencia, desde el exterior, a una realidad diferente caracterizada por la existencia de una lengua extraña, peculiar, lo que no sorprende, pues en la Edad Media hay glosas vascas entre las *Emilianenses*, vasquismos explícitos en el *Fuero General de Navarra* o textos en los que nos es dado inferir su existencia, como sucede en el *Libellus riojano* (Echenique y García Hernández, 2012). En efecto, *vascuence*, equivalente a *vasco*, *lengua vasca*, *lengua vascongada*, procede de latín *VASCÓNICE FABULARI* (o *PARABOLARE*), con dip-tongación románica castellana, navarra y aragonesa, y es derivado de *VASCO*, -ONIS (tema latino en *-n*, sin cambio en la sílaba acentuada, oblicuo *Vascon-*, de donde se originó el plural *Vascones*), como también *VASCONICATUS*, étimo de *vascongado*. La denominación *vasco* procede del caso recto latino a través de una lengua gala, más precisamente occitana, y está documentada desde antes de los comienzos de nues-

⁸ Como cuenta Bernal Díaz del Castillo en su crónica o como sucede hoy en Reno (Nevada), donde perduran lengua y costumbres vascas, sin duda reavivadas por la apertura que, también en el orden cultural, ha traído la constitución de la España nueva y renovada en la que hoy vivimos.

tra era (también en transcripción griega en la Antigüedad) junto con su derivado *uasconicus* (Michelena, 2012 [1984]). Ya en el siglo XVI Bernat Dechepare (*Linguae Vasconum Primitiae*, Burdeos, 1545) fue un precursor de los pocos escritores en lengua vasca que han empleado *vasco* como sinónimo de *euskaldun* (que Dechepare escribía *heuskaldun*), es decir, ‘hablante de lengua vasca’.

La familia *euskerा*, *euskara*, *eskuarda* ‘vascuence’, con los prefijos *eusko-* y *euskal-*, a su vez, surgió de sus propios hablantes y su vitalidad originó múltiples formas vivas aun hoy en los dialectos vascos: *euskara*, *euskera*, *euzkera*, *eskuarda*, *eskuerা*, *eskara*, *eskera*, *eskoara*, *euskiera*, *auskera*, *uskara*, *oskara*, *uskera*, *uskaa*, *uska* (*DGVs. v. euskera*). La existencia de tantas variantes habla en favor de una implantación antigua de esta voz, probablemente emparentada con el nombre de los *Ausci*, tribu prerromana *aquitana* de lengua vasca antigua contigua a los galos («Gallus ab Aquitanis Garumna flumen [...] diuidit», Julio César, *De bello Gallico* 1.1). La onomástica aquitana de comienzos de nuestra era refleja la existencia de habla éuskara, lo que permite entender el relieve que en la Edad Media tuvo distinguir entre *vizcaíno* (‘ibérico’ o ‘vasco peninsular’) y *vasco de ultrapuertos* (‘aquitano’ o ‘vasco continental’)⁹.

En el *Fuero General de Navarra* (1237) encontramos denominaciones como *bascuenz*, *basquenz*, *bascongados*, *bascongado*, distintas, a su vez, de *navarro* (que equivale a *romance navarro*, a su vez distinto del *navarro vascuence* o *nafarrera*), al tiempo que registra numerosos vasquismos, que también aparecen en la documentación de monasterios como Irache o Leire. En buena parte de aquella antigua *Wasconia* (< de *Vasconia*), luego *Gascuña*, se estableció una variedad románica occitana muy característica, el *romance gascón* (vivo hoy en territorio francés y en aranés del actual territorio catalán), que en siglo XII se extendió a la Navarra cispirenaica y a Guipúzcoa, territorio que surge para la historia en 1025 y que, situada inicialmente en la órbita de la monarquía navarra, osciló entre la influencia navarra y la castellana hasta que, en 1200, quedó definitivamente unida a Castilla, juntamente con Álava y Vizcaya.

En la Edad Media la lengua castellana comienza a diferenciarse del latín en la escritura con fronteras borrosas y es probable que las primeras manifestaciones castellanas sean las contenidas en los documentos de Valpuesta (que, claro está, recogen por ello vasquismos). Las primeras frases vascas escritas, en cambio, claramente diferenciadas del latín, aparecen en las *Glosas Emilianenses*, encontradas en la biblioteca del monasterio riojano de San Millán de la Cogolla, territorio que perteneció a Navarra en la época en que probablemente se escribieron. En otros casos, como el del *Libellus* (Echenique y García Hernández, 2012) riojano (adaptación de la *Regla de San Benito* a un monasterio riojano femenino), hay indicios suficientes en su texto latino para pensar que las religiosas del convento hablaban vascuence.

El latín se había erigido en modelo de cultura común al hilo del surgimiento de un deseo creciente de revalorización de las lenguas vulgares, que dio lugar a la

⁹ Recordaré de paso que la Real Academia Española acepta como castellana la voz *euskera*, escrita con <k>, letra del alfabeto español.

creación de lenguas vernáculas escritas en toda Europa occidental, la primera de las cuales fue la koiné castellana creada por Alfonso x en el siglo XIII. De forma similar, este deseo alcanzó también tres siglos después a la lengua vasca, gracias al impulso de Juana de Albret, como se dirá después.

5. CONFLUENCIA LINGÜÍSTICA PIRENAICA

Tras este preámbulo, pues, largo pero necesario, en el que quedan resumidas las opiniones que científicamente están mejor contrastadas, aunque no exista un acuerdo generalizado sobre todas ellas, llegamos al punto histórico en que español y vasco caminan juntos en forma ya bien documentada históricamente, si bien hay que insistir en que esa andadura conjunta viene de tiempo atrás.

Recordaré una vez más que el País Vasco es un cruce de caminos desde época muy antigua, pues sus territorios históricos tuvieron vinculaciones lingüísticas distintas en el pasado: además de la separación obvia entre el norte, ligado a la Galorromania y a sus diversas variedades románicas según las etapas históricas, y el sur, inmerso en territorio hispánico, hay que tener en cuenta la delimitación de un espacio románico como el romance navarro, puente entre castellano y aragonés, por el lado español, y el gascón-provenzal y francés, por la vertiente continental. Es probable que el espacio navarro (en sus dos caras, a saber, románica y vasca, que son complementarias) haya sido el verdadero núcleo de comunicación en este cruce de caminos, que, por añadidura, contaba con su propia vía en el camino de Santiago (Echenique, 2005).

Se ha defendido la hipótesis de que en el Alto Pallars llegó a hablarse un dialecto vasco hasta bien entrada la Edad Media, derivado de la existencia de un manto pirenaico común, como lo atestiguan los descendientes del latín SOROR en la toponimia, con variantes en antiguo francés y una presencia especialmente importante en bearnés, que permite poner en relación las dos vertientes de los Pirineos. *Serora* (con sus variantes *serore*, *seror* y *sorore*: cf. *DGV s.v.* correspondiente) es, hoy, en vasco y en castellano de zona vasca, palabra que significa no solo ‘monja’ (también, como en la toponimia pirenaica), sino ‘persona que cuida de la iglesia’¹⁰. Pues bien, como estudió Joan Coromines, en la toponimia pirenaica la descendencia de latín SOROR permite poner en relación las dos vertientes de los Pirineos: la *Roca de la Seró* (en alusión a una monja penitente de vida eremítica) en el Montsec leridano, el *Pic de las Serous* en el valle de Aspe, o *Las tres Sorores* (como nombre de las tres cimas: el *Monte Perdido*, el *Cilindro de Marboré* y el *Pico Añisclo*), y también como nombre del monasterio de *Las Serors* (> *La Serós*, *Santa Cruz de La Serós*) cerca de Jaca, en el Alto Aragón. Esta confluencia pirenaica muestra el antiguo contacto del románico que se iba forjando a lo largo de los Pirineos con el vascuence, que por su parte se

¹⁰ Todo visitante a una ermita del País Vasco encontrará el rótulo *seroraetxe o serorategi* en la casa de la *serora*.

iba retirando hacia sus límites actuales, donde hoy mantiene viva en el habla la voz *serora* (y sus derivados). No es ocioso recordar ahora que el Estatuto de Cataluña reconoce una modalidad no catalana que allí se habla, denominada primeramente «habla aranesa» (1979) y luego «lengua occitana» (2006), cuya existencia actual en territorio catalán es una muestra de la extensión que el vascuence tuvo en el pasado a lo largo de los Pirineos, que afectó también al aragonés y, ya con carácter histórico pleno, al romance navarro de la Edad Media¹¹.

A partir del siglo XI la emergencia de las lenguas vulgares había dado lugar al desarrollo de lenguas vernáculas escritas, más o menos uniformes, en toda Europa occidental. La sociedad medieval se caracterizaba por una fragmentación extrema en comunidades rurales aisladas y replegadas sobre sí mismas, que formaban, juntamente con las aglomeraciones urbanas, las células básicas de la organización socioeconómica, política y religiosa de la época. Desde el punto de vista lingüístico, esa parcelación se tradujo en una desmembración interna de las lenguas, que terminaron por ofrecer tantas hablas locales como comunidades rurales. Estos *patois* serían las unidades dialectales de base para W. van Hoecke (2003: 158), al tiempo que la estandarización posterior conduciría, de forma complementaria, al proceso de unificación de tales unidades en un conjunto superior, en tanto el latín funcionaba como koiné (función que Alfonso X planificó para la koiné castellana, luego cristalizada en la gramática de Nebrija y, finalmente, en la norma actual de la RAE). No hay que olvidar, en todo caso, que el latín se había apropiado del carácter sagrado de la expresión divina al familiarizarse la idea (y crearse el cliché) de que la lengua hablada por Jesucristo había sido el latín (M. van Uytfange, 2003: 5).

6. TRAYECTORIA HISTÓRICA CONJUNTA SIN FRONTERAS

Las relaciones entre Navarra y Gascuña, por otra parte, fueron intensas desde el comienzo de la Edad Media (en 1032, el rey de Navarra Sancho el Mayor sucedió al duque de Gascuña, Sancho Guitarte, tras su muerte); la introducción de la casa de Champaña en 1234 marcó el comienzo de un fuerte influjo franco en Navarra, que culminó con la simbiosis del trono navarro y el trono francés en un solo rey hasta la incorporación de Navarra a Castilla en 1519, justo el año en que Juan Sebastián Elcano zarpó de Sanlúcar de Barrameda en la Armada de la Especiería para concluir, en 1521, la primera vuelta al mundo. Este salto cronológico, que nos ha trasladado al siglo XVI, nos permite identificar con mayor rigor a los actores de la historia.

Al abordar el estudio del euskera desde el punto de vista diacrónico es necesario, precisamente, establecer una primera división entre la lengua vasca anterior al siglo XVI, cuyo conocimiento viene dado por la existencia de testimonios contenidos

¹¹ Es, por ello, ilustrativo que voces vascas tomadas en préstamo del latín o románico sean coincidentes en su forma fónica con sus cognados catalanes: sirvan como ejemplo *paper* ‘papel’ o *platere(a)* ‘plato’.

por lo general en textos románicos, principalmente castellanos y navarros (como ya se ha señalado), y la lengua vasca posterior al siglo XVI, momento en que ya empieza a haber abundante documentación propia escrita en las diferentes modalidades dialectales, entre la que, además de textos literarios o religiosos, se encuentran gramáticas y diccionarios.

El siglo XVI es, pues, referencia histórica para ilustrar concentradamente la trayectoria conjunta que prometía el título de este trabajo. En este momento, el castellano lleva varios siglos de cultivo escrito y ha iniciado ampliamente la andadura codificadora tras la gramática y el diccionario nebrisenses; es una lengua preparada para el esplendor de su Siglo de Oro. El vascuence, en cambio, comienza entonces el camino de la escrituralidad. No es que no haya testimonios escritos de ella; los hay, como se ha visto, pero esmaltando textos escritos en ibérico, latín o románico, los cuales, al constituir una cadena que llega ininterrumpidamente desde la Antigüedad hasta el siglo XVI, son prueba fehaciente de que la lengua vasca existía desde antiguo y muestran que había una oralidad que funcionaba en un espacio en que, además, había también escritura (latino-románica). A partir de este momento hay una cadena bien trabada de testimonios que debemos a figuras individuales, por lo que pasamos sin más a hablar de textos o acontecimientos históricos vinculados a personajes conocidos y debidamente situados en sus respectivas coordenadas geográficas e históricas, abandonado ya el anonimato que caracteriza a los hablantes y escritores de etapas anteriores.

El primer texto escrito en su totalidad en lengua vasca es *Primitiae Linguae Vasconum* (Etxepare, 1545): consiste en una colección de poemas, cuyo título en latín era reclamo necesario para atraer la atención del lector e informarle sobre su contenido. Sigue que este primer texto literario utiliza el alfabeto occidental heredado del latín (la lengua vasca, por su mismo carácter oral, había carecido de sistema de escritura propio) y reglas de ortografía románicas, probablemente navarras. Es lo mismo que ocho años antes, en 1537, había hecho espontáneamente Fray Juan de Zumárraga, obispo de México, quien, al final de una carta de varios pliegos que escribió en castellano a su familia de Durango, nos ofrece, desde América, la primera muestra hoy conocida de lengua vasca autógrafa de cierta extensión (entiéndase «conscientemente» escrita en esta lengua). Está escrita en dialecto vizcaíno y hoy sigue siendo transparente para quien conozca mínimamente las variedades dialectales vascas, y, por supuesto, para los hablantes de la actual variedad vizcaína.

La deuda del euskera con América tiene continuación en testimonios como el descrito por Bernal Díaz del Castillo o en Juana Ramírez de Asbaje (Sor Juana Inés de la Cruz), bien conocidos. En la Península, Pérez de Lazarraga nos ha dejado un documento del siglo XVI (descubierto y rescatado hace apenas unos años: aparecerán más), en que nuevamente se muestra el euskera en compañía del castellano; Landucci escribe el *Diccionario de la lengua cantábrica* (es decir, vasca) en 1535, etc. Junto a estos hechos quisiera destacar la convivencia de ambas lenguas en algunas circunstancias históricas de gran calado, antes del cultivo escrito de la lengua vasca y cuando ya el castellano estaba plenamente codificado.

Al entrar en la iglesia parroquial de Guetaria, en la costa guipuzcoana, el visitante se sorprende ante la vista de una lápida que, en el suelo, reza «PRIMUS

CIRCUMDEDISTI ME»: todos sabemos por qué. Pero no, Juan Sebastián Elcano no está enterrado allí; su tumba, como escribió José de Arteche, es la única digna de su hazaña: el océano. El 24 de julio de 1525, a la edad de 38 años (la lengua vasca no se había escrito aún: Zumárraga, Etxepare, etc., son posteriores en pocos años), Juan Sebastián Elcano salió del puerto de La Coruña en la Armada de Frey Jofre García de Loaysa rumbo a su segundo viaje alrededor del mundo: era empresa alentada por el emperador y con ayuda, al parecer, de los Fugger. De allí se dirigió a Sanlúcar de Barrameda rumbo a América por la ruta que Diego Catalán dibujó como «puente flotante de madera» del español meridional y canario hacia el Nuevo Mundo, solo que Elcano no se encaminó hacia el Caribe, como Colón, sino al estrecho de Magallanes, tanto en el primero como en el segundo viaje.

Lejos de un regreso victorioso, como el de su primer viaje, culminado en el célebre desembarco en Sevilla tras haber sido remolcada la *Victoria* desde Sanlúcar de Barrameda, Elcano se dirigía en esta ocasión a morir en el océano Pacífico. Contamos hoy con el relato minucioso, escrito por Gonzalo Fernández de Oviedo (*cf. Libro xx, cap. 1-18*), quien transcribió el primer viaje de Elcano y también el segundo. En 1519 Juan Sebastián había salido con Magallanes para dar la vuelta al mundo, culminada en 1522. Elcano, que había nacido hacia 1487 en el pueblo guipuzcoano de Guetaria, murió el 6 de agosto del año 1526 en el océano Pacífico; se da la coincidencia de que Guetaria ya entonces conmemoraba su fiesta mayor precisamente ese día.

El segundo viaje de Elcano estuvo lleno de dificultades e infortunios desde el comienzo. Juan Sebastián nos ha legado el testamento otorgado el jueves 26 de julio, a once días de su muerte, con una prolíjidad y riqueza de detalles que aún hoy son causa de enorme asombro. Este testamento¹² constituye una espléndida muestra de lo que Rafael Lapesa (1981 [1942]: 274) denominó *español preclásico*, en su modalidad de área vasca. Juan Sebastián aprendió euskera en su niñez; no es difícil imaginar que los testigos del documento, todos ellos vascos e identificados con detalle gracias a la crónica de Fernández de Oviedo (los había reclutado Juan Sebastián entre sus parientes y amigos), utilizaran la lengua vasca en la despedida, antes de lanzar su cadáver por la borda. También hablaba castellano, pues en su juventud había navegado en barcos pesqueros y comerciales: en 1509 formó parte de la expedición militar, dirigida por el Cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, que conquistó Orán; y, luego, de la que Gonzalo Fernández de Córdoba dirigió en Italia; había vivido en Levante y en Andalucía, y sus dos hijos nacieron en Castilla, de donde eran naturales las dos madres, con ninguna de las cuales se casó.

Recordemos que en el mar no es posible dibujar ondas lingüísticas: el contacto entre lenguas se produce en el exterior de forma abrupta, con cortes entre los lugares de embarco y desembarco mediante un proceso de intermitencia lingüística que no impide la comunicación; es así, por ejemplo, como vascos e islandeses se

¹² Puede verse su transcripción completa en Carlos Barreda Aldamiz-Echevarría, 2002 o consultarse en línea el original depositado en el Archivo de Indias de Sevilla.

entendían en un código de emergencia peculiar en el siglo XVII. En el interior del barco se daba el contacto entre castellano y euskera, junto a otras lenguas a las que tampoco debía de ser ajeno el propio Juan Sebastián¹³.

Comienza el testamento con una *prez*, seguida del deseo de que se hagan sus «aniversarios y obsequias en la dicha villa de Guetaria, en la Iglesia de San Salvador, en la huesa donde están enterrados mi señor padre y mis antepasados»; a continuación, la primera de las numerosas mandas que siguen es para las Órdenes de la Redención (Orden Real y Militar de Nuestra Señora de la Merced y la Redención de los Cautivos, orden religiosa fundada en 1218 y mencionada por Alfonso X en las *Siete Partidas*). Elcano ha pensado en primer lugar en los desdichados que debió conocer en sus trágicas, luego tornadas gloriosas, aventuras: en el límite... Elcano es finalmente hombre.

A nadie se le escapa que los formulismos del testamento no pertenecían a Juan Sebastián, sino al notario que lo escribió, pero no se puede dudar de que el propio Elcano conociera sus pertenencias: sirvan algunas muestras de la relación de sus prendas, minuciosamente mencionadas en el testamento junto con el destinatario que Elcano iba disponiendo para cada una de ellas, denotadoras del dominio léxico del español clásico: «capa aguadera traída, de grana», «chamarra de chamelete leonado», «sayo de añileto su cuerpo de terciopelo plateado aforrado», «jubón de cañamazo cochillado», «un jubón de cotolina blanco traído», «un bonetillo colorado de grana nuevo», «dos bonetillos de grana viejos», «un sacote colorado traído», «un papahigo de terciopelo negro», «bonetillo colorado de grana», «escofia de oro y seda», «saragüelles de sarga verde», «chapeo francés con tafetán plateado», «40 sombreros vedejudos», «dos gorras de grana colorada y una negra», «calzas de grana con fajas de brocado», «jubón de tafetán doble», junto a grandes cantidades de telas holandesas, especias y un largo etcétera. Tal ajuar se corresponde muy bien con lo que sabemos sobre su vida. La imagen de Juan Sebastián en la que debió de ser su vida diaria lejos del mar contrasta grandemente con un Elcano cubierto de andrajos, imagen que transmite la historia sobre su sobrecogedor desembarco, tras la primera vuelta al mundo, y que se recrea cada cuatro años en su pueblo natal, a pesar de que se sabe y se reconoce que este tuvo lugar en tierra andaluza. Juan Sebastián Elcano dio la vuelta al mundo con la lengua de Cervantes, con el euskera (marineros del segundo viaje aún pretendieron entenderse en euskera con indígenas de la Patagonia, como sabemos por el relato del cura Areyzaga) y también con el portugués e italiano, por lo menos.

Otro vasco ilustre debió de poseer prendas semejantes en su juventud, pero tomó la decisión de vestir permanente de negro: Ignacio de Loyola, también guipuzcoano, estuvo en Arévalo, en Valladolid, participó en la guerra de Navarra al servicio del virrey duque de Nájera, sabemos luego de su estancia en Montserrat (donde comenzó sus estudios gramaticales), en la Universidad de Alcalá (donde

¹³ Están identificados los supervivientes del primer viaje, entre los que, además de vascos y otros españoles, había también al menos portugueses e italianos.

realizó estudios filosóficos), etc. Miquel Batllori (1994: 17), buen conocedor del personaje, escribió que Loyola «ciertamente conocía» la lengua que él llama «euskarra». Escribió sus *Ejercicios* (así como su correspondencia personal) en un castellano esmaltado de catalanismos. La tradición, sumamente probable, afirma que, durante su permanencia en París, hizo un viaje a Brujas y allí trabó conocimiento con Vives: con gran probabilidad, el valenciano Vives y el vasco Loyola utilizaron la koiné castellana en su encuentro.

Mientras Elcano salía en su segundo viaje para morir, Íñigo perfeccionaba en París sus conocimientos de latín y sus estudios teológicos. Pasó luego a Italia, cuando Juan de Valdés componía el *Diálogo de la lengua* (1535), mostrando un conocimiento sobre las lenguas peninsulares que aún hoy resulta sorprendente¹⁴. Es época en la que se escriben con profusión gramáticas españolas para extranjeros, como la *Gramática de la lengua vulgar de España* (Lovaina, 1559), que también menciona el vascuence, al tiempo que destaca el carácter del español como lengua común.

En 1528¹⁵ nació Juana de Albret, reina de la Baja Navarra, monarca protestante y promotora de la primera traducción de la Biblia al euskera (realizada por Johannes Leicarraga en 1571). El propio Príncipe de Viana y su hermana fueron educados conforme a las nuevas creencias religiosas y tuvieron como preceptor a Antonio del Corro. La historia vuelve a entrecruzarse: inicialmente monje jerónimo en el monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), foco de luteranismo descubierto por la Inquisición, Antonio del Corro consiguió huir a Ginebra en 1557 junto con sus compañeros Casiodoro de la Reina y Cipriano de Valera (traductores de la Biblia al castellano). Convertido al calvinismo, de Ginebra pasó a Lausana y, en 1559, se trasladó a la corte calvinista de los Albret en Bearne. Luego, tras muchas peripecias se instaló en Inglaterra y, desencantado del calvinismo (a fin de cuentas, en 1553, Miguel Servet había muerto en Ginebra quemado en la hoguera), terminó en la Iglesia de Inglaterra y murió en Londres. En Bearne precisamente redactó las *Reglas gramaticales para aprender la lengua española y francesa* (editadas por Josep Barnes en Oxford en 1586). ¡Cuántas cosas de tanta trascendencia para el vasco y el español suceden en estos años!

Ha querido el azar que, mientras preparaba estas páginas, Antonio Muñoz Molina recordase en *El País* (26.07.14) que los pocos ejemplares de la deslumbradora traducción bíblica de 1561, llegados de contrabando a España, fueron quemados

¹⁴ Sobre el euskera dice: «España, como sabéis, ha estado debajo de muchos señores... La qual diversidad... en alguna manera aya causado [la diferencia de las lenguas], bien que qualquiera dellas se conforma más con la lengua castellana que con ninguna otra, porque, aunque cada una dellas ha tomado de sus comarcanos, como Cataluña que ha tomado de Francia y de Italia, y Valencia, que ha tomado de Cataluña, todavía veréis que principalmente tiran al latín que es... el fundamento de la lengua castellana... De la vizcaína querría saberos decir algo, pero, como no la sé ni la entiendo... Esta lengua es tan agena de todas las otras de España, que ni los naturales della son entendidos por ella poco ni mucho de los otros, ni los otros dellos» (página x de la edición de R. Lapesa, 2008: 56).

¹⁵ Elcano había muerto dos años antes, Loyola estaba en París, Juan de Valdés leía el *Diálogo* a sus amigos italianos y el euskera no se había cultivado aún por escrito.

por la Inquisición, como la efigie del propio Antonio del Corro, razón por la cual, se lamenta Muñoz Molina, esta traducción no pudo ejercer influencia vivificadora alguna sobre la lengua española. En cambio, por fortuna, sí ejerció influencia sobre la lengua vasca la traducción bíblica de Johannes Leizarraga, promovida por Juana de Albret, a quien Pío IV llamó a capítulo «por utilizar el euskera en detrimento del latín» (lo que hoy no parece tan desatinado). Esta traducción fue vital para el vascuence y sirvió de modelo para enriquecer y ensanchar la lengua vasca hasta abarcar en ella el Nuevo Testamento (primero; después también se traduciría el Antiguo), y es justamente a partir de entonces cuando se crea la lengua vasca literaria. La traducción de la Biblia al euskera por Leizarraga en la corte calvinista no impidió que Antonio del Corro publicara en esa misma corte sus *Reglas gramaticales para aprender la lengua española y la francesa*: no eran, pues, para Juana de Albret estas dos últimas lenguas enemigas del vascuence o, quizás mejor, no eran las lenguas las enemigas de la lengua.

Siguiendo el orden de la historia, digamos que la polémica sobre los orígenes y antigüedad de la lengua vasca, y sobre su capacidad para ser tratada gramaticalmente o usada como lengua general y no como «dialecto», tuvo larga secuela entre apologistas y detractores de la lengua vasca (que no necesariamente eran vascos y no vascos, respectivamente), y fue el acicate que condujo tanto al uso escrito del vascuence en obras literarias cuanto a su formalización gramatical. Así, en el siglo XVIII, el propio Manuel de Larramendi escribirá *El imposible vencido* justamente para demostrar que sí era posible escribir *una* gramática de la lengua vasca válida para los hablantes de todos sus dialectos, lo que por aquel entonces no parecía hacedero; también escribió Larramendi un *Diccionario trilingüe castellano, vascongado y latín*. Frente a ello, el castellano continúa brillantemente por la senda que había emprendido Nebrija y se iba ampliando cada vez más la larga lista de gramáticos que lo han descrito. Paso por alto otros momentos estelares de ambas lenguas, mejor conocidos.

Lengua española y lengua vasca han ido de la mano en importantes empresas históricas: se ha mencionado a Elcano y a Loyola. Euskera y castellano han surcado juntos los mares: América, Filipinas, etc. Esta mención nos sirve de referencia para un último ejemplo: el franciscano Oyanguren, autor de un diccionario cántabro-tagalo-español hoy perdido. Oyanguren es autor también de una *Gramática japonesa* (titulada, más exactamente, *Arte de la lengua japon... según el arte de Nebrija*, 1738), en la que recurrió a la lengua vasca para explicar algunas características del japonés: vasco y español se aúnan en América y Filipinas, también al lado de otras lenguas. A partir del siglo XVIII comienza una relación institucional: la fundación de la Real Academia Española, por un lado, y la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, de otro, y, ya en el siglo XX, también el euskera tendrá su propia Academia de la Lengua Vasca-Euskaltzaindia.

7. RECAPITULACIÓN

Español y vasco son dos sistemas lingüísticos que, a lo largo de los siglos, se han relacionado intensamente, pero han estado siempre separados porque de su contacto no ha surgido o, al menos, no se ha consolidado una tercera lengua, aunque sus hablantes hayan estado vitalmente entrecruzados en la historia.

Es cierto que hay lenguas distintas entre sí y culturas múltiples, cuyo vehículo principal es la lengua, pero también es sabido que no hay lenguas puras. Hoy en día la lengua española y la lengua vasca están codificadas, institucionalizadas por la Real Academia Española y Euskaltzaindia, respectivamente, y gozan de reconocimiento jurídico, además de historia conocida, al tiempo que se transmiten como primera lengua.

El carácter de *koiné* parece ser inherente al español desde sus inicios: precisamente su situación central en la Península Ibérica en los orígenes románicos debió contribuir a que se constituyera en «lengua común que resulta de la unificación de ciertas variedades idiomáticas», tal como define *koiné* el *DRAE* (que, dicho sea de paso, escribe también con <k> este término). Y probablemente hay algo en su estructura que favorece su expansión. La fuerza comunicativa del español ha sido y es grande, como lo es la del *Quijote* en el terreno de la creación literaria, que no ha conocido fronteras culturales en su adaptación a otras lenguas: recordemos que hay también traducción a la lengua vasca (de finales del siglo xx) por la pluma de Pedro Berrondo, excepcional conocedor del vascuence.

Quizá el español haya heredado la fuerza que en este sentido tenía el latín. También el catalán, lengua asimismo románica, ha sido lengua de colonización: la Corona de Aragón llegó a y se propagó en Cerdeña, por ejemplo, de la mano de la lengua catalana. El gallego-portugués medieval, cuna de la lengua gallega y de la portuguesa, se expandió luego en forma no menos colosal por África y Asia. Y el francés lo hizo también por el Nuevo Mundo. Frente a ello, el euskera no es, ni parece haber sido en el pasado, lengua de colonización.

Se puede decir que hasta fines del siglo XIX el universo vasco y el castellano-español convivieron sin tensión social. Ya nadie puede modificar los avatares del siglo XX, pero sí interpretarlos con todas sus consecuencias, y quizás sea posible, mirando al futuro, imaginar una andadura al menos respetuosa, y mejor todavía si fuera integradora, de ambos mundos. Es cierto que nos movemos en un campo cargado de las más distintas emociones, pero no es menos cierto que las relaciones entre lengua española y lengua vasca no han conocido fronteras a lo largo de la historia. La lengua castellana, convertida luego en la lengua española común, y la lengua vasca, la más antigua de nuestro solar y de Europa, han vivido juntas durante muchos siglos llevando una vida entrelazada, vida que, de una u otra forma, seguirá su camino en la historia.

Recibido: marzo de 2015; aceptado: julio de 2015.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARREDA ALDÁMIZ-ECHEVARRÍA, Carlos (2002): *Nova IMAGO MUNDI. La imagen del mundo después de la primera navegación alrededor del globo*, Madrid: Gráficas Lormo.
- BATLLORI, Miquel (1994): «San Ignacio de Loyola ¿personaje medieval o renacentista?», en José Luis Orella (ed.), *El pueblo vasco en el Renacimiento*, Bilbao: Universidad de Deusto /Mensajero, 15-30.
- CARO BAROJA, Julio (1946): *Materiales para una historia de la lengua vasca en relación con la latina*, Salamanca: Universidad de Salamanca (hay una edición facsímil, que apareció en 1990, San Sebastián: Txertoa).
- CARO BAROJA, Julio (1969): «Un estudio de tecnología rural», en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1: 215-277.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (1980-1991): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico (DCECH)*, Madrid: Gredos, 6 volúmenes.
- COROMINES, Joan (1992-1995): *Diccionari Etimològic i Complementari de la Llengua Catalana (DE-CLCat)*, Barcelona: Curial, 9 volúmenes.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa (1997): «Castellano y lengua vasca en contacto: ¿Hubo una lengua criolla en Bilbao a fines del siglo XIX?», en *Analecta Malacitana*, 20, 1: 59-72.
- (2002): «Algunas consideraciones sobre conexiones románicas varias en la configuración del léxico vasco», *BENE, PULCHRE, RECTE. Homenaje a Fernando González Ollé*, Pamplona: Universidad de Navarra / EUNSA, 449-464.
- (2005): «A propósito de la confluencia vasco-románica circumpirenaica: los derivados de latín *SOROR*», en *Mélanges offerts au Professeur Lothar Wolf*. Centre d'Études Linguistiques Jacques Goudet, Lyon, 291-302.
- (2010): «Locuciones adverbiales de origen románico en la lengua vasca», en *Actes del XXV Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes* (Innsbruck 2007), Tübingen: Günter Narr, 1, 295-303.
- (2013): «Dialectos románicos y dialectos vascos en contacto en la protohistoria hispánica», *Aemilianense*, III, 23-45.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa, y GARCÍA-HERNÁNDEZ, Benjamín (2012): «Una adaptación hispánica de la *Regla de San Benito*», en *Actes du IX Colloque international de Latin vulgaire-latin tardif* (LVLT 9, Lyon, 2-6 septembre 2009), Lyon: Publications de la Maison d'Orient et de la Méditerranée, 457-472.
- ECHENIQUE ELIZONDO, M.^a Teresa, y SÁNCHEZ MÉNDEZ, Juan (2005): *Las lenguas de un Reino. Historia lingüística hispánica*, Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, Gonzalo (1851-1855[1535-1557]): *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, Madrid: Real Academia de la Historia: https://ia600405.us.archive.org/11/items/raha_103012/raha_103012.pdf.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando (1970): «Vascuence y romance en la Historia lingüística de Navarra», *BRAE* 50: 31-76.
- (2004): «Navarra, Romania emersa y ¿Romania submersa?», *Aemilianense*, 1: 225-270.
- GOYENS, Michèle y VERBEKE, Werner (eds.) (2003): *The Dawn of the Vernacular Languages*, Leuven: Mediaevalia Lovaniensia.

- IBÁÑEZ ETXEBERRIA, Alex (2009): *Santa María la Real de Zarautz (País Vasco): Continuidad y discontinuidad en la ocupación de la costa vasca entre los siglos V a.C. y XIV d.C.*, San Sebastián: Sociedad de Ciencias Aranzadi Zientzi Elkartea.
- LAPESA, Rafael (1981⁹ [1942]): *Historia de la lengua española*, Madrid: Gredos.
- (2008): El *Diálogo de la lengua* de Juan de Valdés (edición preparada y dispuesta para la imprenta por M.T. Echenique y M. Campa), Valencia: Tirant lo Blanch.
- MICHELENA, Luis (1960): *Historia de la literatura vasca*, Madrid: Minotauro.
- (1985): *Lengua e historia*, Madrid: Paraninfo.
- (2012 [1984]): «Los vascos y su nombre», en *Obras Completas* (al cuidado de Joseba A. Lakarra Andrinua e Íñigo Ruiz Arzalluz), San Sebastián / Vitoria: Diputación Foral de Gipuzkoa / Universidad del País Vasco, tomo v: 285-309.
- MICHELENA, Luise y SARASOLA, Ibon (1987-2004): *Diccionario General Vasco / Orotariko Euskal Hiztegia*, Bilbao: Desclée De Brouwer / Mensajero, 16 volúmenes.
- STEINER, George (1995): *Después de Babel*, México: Fondo de Cultura Económica.
- THUN, Harald y RADTKE, Edgar (eds.) (1996): *Neue Wege der Romanischen Geolinguistik*, Kiel: Westensee.
- VAN HOECKE, Willy (2003): «Les structures de la société médiévale et la fragmentation linguistique de l'Europe occidentale», en Michèle Goyens y Werner Verbeke (eds.) *The Dawn of the Vernacular Languages*, Leuven: Mediaevalia Lovaniensia, 71-106.
- VAN UYTFANGE, Marc (2003): «Le latin et les langues vernaculaires au Moyen Âge: un aperçu panoramique», en Michèle Goyens y Werner Verbeke (eds.) *The Dawn of the Vernacular Languages*, Leuven: Mediaevalia Lovaniensia, 1-38.
- VENNEMANN, Theo (2003): *Europa Vasconica-Europa Semitica*, Berlin / New York: Mouton / De Gruyter (en 2009 apareció, en español, una traducción de la parte alemana de «Europa Vascónica», con un añadido de dos artículos, traducido por Mila Salteráin, Dagmar Reuter, Arrate Mardaras e Iñaki Gaminde, Bilbao: M. Salteráin).
- WINKELMANN, Otto (1996): «La geolingüística pluridimensional y el análisis de situaciones de contacto lingüístico», en Harald Thun y Egdar Radtke (eds.) *Neue Wege der Romanischen Geolinguistik*, Kiel: Westensee, 342-353.

DISONANCIAS EN LA REIVINDICACIÓN DE ZAMBRANO COMO DISCÍPULA DE ORTEGA: SUS TEORÍAS OPUESTAS PARA EL ARTE

Enrique Ferrari Nieto
Fundación Escritura(s), Madrid

RESUMEN

En sus alusiones a Ortega, María Zambrano oculta o empequeñece con su tratamiento respetuoso las diferencias que los enfrentaron; también las distintas funciones que ambos le asignan al arte, que ella no contrapone con una crítica al escapismo que plantea la estética de la razón vital. De las motivaciones de su actitud, apunto como hipótesis el uso que hace Zambrano de Ortega como respaldo (involuntario) de su razón poética: para legitimar, con la continuidad que da a entender entre ambos, una metodología con la que la poesía reemplaza a la filosofía en sus funciones para ampliar los márgenes de lo cognoscible.

PALABRAS CLAVE: razón poética, razón vital, *Meditaciones del Quijote*, poesía, novela, María Zambrano.

ABSTRACT

«Dissonances in Zambrano's claim as a disciple of Ortega: their opposing theories for art». María Zambrano hides or diminishes the differences that confronted Ortega. Also, the different roles they assign to art: she does not make a critique of escapism that raises the aesthetics of vital reason. To explain the motivations for her attitude, I propose the hypothesis that Zambrano used Ortega in support (involuntary) of her poetic reason: to legitimize her idea, poetry replaces philosophy in its functions to expand the margins of the knowable.

KEY WORDS: poetic reason, vital reason, *Meditations on Quixote*, poetry, novel, María Zambrano.

1. ESPACIOS EN BLANCO EN EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

Se ha explicado el modo como Zambrano presenta a Ortega o su razón vital por las condiciones materiales en que la discípula tuvo que escribir de su maestro, sin sus apuntes ni muchos de sus libros en el exilio: lo que disculpa sus generalidades e incorrecciones o imprecisiones, más cómoda con el relato de sus recuerdos personales que con el análisis de su filosofía, de la que apenas apunta



unas pocas claves, sin una ambición analítica ni exhaustiva, ni contrastiva. Pero se ha dejado fuera de la explicación su tono justificativo o exculpatorio, el tratamiento excesivamente respetuoso de Zambrano con una propuesta que quiere ubicarse sin ambages dentro de la racionalidad, que renuncia a asomarse al espacio que tienta la razón poética. En su presentación elude los puntos débiles de la razón vital. No la interroga, rebuscando en aquellos postulados que ella no comparte. Le basta con una exposición liviana, con solo unas pocas líneas maestras para darlo a conocer: siempre con la misma estructura y la misma información en sus artículos y conferencias, en los que no alude nunca al desinterés de Ortega por la poesía (pieza básica en la razón poética): a su omisión cuando intenta darle a su pensamiento estético las coordenadas de su metafísica existencialia. Falta explicar qué rédito consigue Zambrano con sus presentaciones imprecisas, generales, de la razón vital: por qué no la critica concienzudamente, con un análisis ordenado; por qué no la enfrenta a su razón poética con un combate cuerpo a cuerpo, buscándoles las fricciones que están detrás de su cambio de dirección.

Lo propio de un discípulo que se aleja de su maestro es remarcar las diferencias para forjarse una posición propia, autónoma: un ejercicio de orientación, de reconocimiento de uno mismo, en el que los puntos principales del maestro pasan de ser las coordenadas en que se inscribe su pensamiento a ser el blanco contra el que apunta para desmarcarse. María Zambrano, discípula de Ortega al comienzo de su trayectoria intelectual, se aleja pronto de él: una distancia que el propio Ortega subraya en seguida, incómodo por el terreno en el que busca la razón poética. Pero ella, en sus alusiones (expresas) a Ortega, no destaca sus diferencias. A pesar de su alejamiento, de su voluntad de abrir un itinerario distinto, en todo momento se muestra en deuda con él. Lo que le escribe a Rosa Chacel en 1956: «La [Razón] vital [...] la he desenvuelto a mi modo. Eso no importa. Seré su discípula siempre» (Tejada, 2011: 27). No le cuesta hacer balance de lo heredado. No le gusta para sí el papel de pionero o de descubridor que practicó insistenteamente su maestro, poco dado a reconocerles antecedentes a sus hallazgos. Escribe en *Hacia un saber sobre el alma*, como síntesis temprana de su relación o su herencia:

Aunque haya recorrido mi pensamiento lugares donde el de Ortega y Gasset no aceptaba entrar, yo me considero su discípula. Por este salvar las circunstancias platónicamente (no para adaptarse a ellas como después se ha entendido), y por esta fidelidad al idioma que podría parecer una limitación y que es fidelidad al verbo que se nos ha entregado, al idioma español (Zambrano, 2000a: 14).

O en *De la Aurora*, haciendo más visibles las diferencias:

La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe de ser [sic], en modo alguno, atribuida a Ortega. Sin embargo, él, con su concepción del logos (expresa en el «logos del Manzanares»), me abrió la posibilidad de aventurarme por una tal senda en la que me encontré con la razón poética; razón, quizás, la única que pudiera hacer, de nuevo, encontrar aliento a la filosofía para salvarse —al modo de una circunstancia— de las tergiversaciones y trampas en que ha sido apresada (Zambrano, 1986: 123).

Una posición que ha resuelto la crítica con su condición de discípula heterodoxa, con el calificativo que usó primero Aranguren (y luego Cioran, Alain Guy, Savater y otros). Pero que no le plantea hipótesis al interés de Zambrano por vincularse a Ortega, o por no desvincularse luego de él: con esa condición de discípula como primer contexto para su obra que supone, para su reconstrucción, una primera premisa de su pensamiento al menos sobredimensionada, aunque se advierta luego —como matización o puntualización— de las divergencias, de la trayectoria original y divergente de Zambrano, que no tiene cabida para Ortega en filosofía. Porque razón vital y razón poética comparten solo esa misión general común (aunque dispersa) a principios de siglo de abrir alternativas a la filosofía decimonónica, aunque tengan ambas una perspectiva española.

2. HIPÓTESIS DEL USO DE ZAMBRANO DE SU VÍNCULO CON ORTEGA

En sus ensayos Zambrano recurre a menudo al recuerdo de su relación con Ortega, con un tono afectivo que suele ser de reconocimiento —o de defensa— para la figura del maestro, acrítico con su filosofía, despreocupado con las divergencias que alejan la razón poética de la razón vital. Una presentación cándida y amable, que oculta o empequeñece el enfrentamiento que hubo entre ambos, primero por la negativa de Ortega a reconocer la razón poética como consanguínea de la suya y luego por sus diferentes posiciones en la Guerra Civil. Pero que admite más lecturas que la obvia: entiendo que caben (al menos) tres hipótesis sobre el uso que hace Zambrano del relato del vínculo entre ambos.

Una primera, muy elemental, que lo justifica como elemento de su biografía: por su interés por explicar la génesis de su pensamiento desde su vida, como la suma de respuestas circunstanciales que luego coordina y subordina: Ortega como la personificación de su primer contacto (serio) con la filosofía, en quien descubre una propuesta razonablemente innovadora.

Una segunda, que lo explica como resultado de su desconocimiento (minucioso) de la filosofía (también de la que le es contemporánea), de su desinterés por estudiarla sistemáticamente: Ortega —al que conoce bien— le es suficiente como paradigma, como ejemplo de la filosofía que a principios del xx busca ampliar los márgenes de la racionalidad cuando necesita una referencia; no maneja una nómina extensa de filósofos, con sus particularidades, para precisar mejor las indicaciones.

Y una tercera, más sugerente, que avala las citas frecuentes a Ortega como el recurso de Zambrano para explicar su razón poética desde la lógica progresiva de un *télos* para la historia (como una serie de etapas que apunta a una meta): para esconder o disimular lo disruptivo de su propuesta la envuelve en una comprensión global para la historia de la filosofía (en Zambrano solo la intuición, no escribe de ello) que hace de la razón vital de Ortega el estadio anterior a su razón poética: el que la auspicia y la anuncia, pero que se queda atrás (como hizo Ortega con Husserl). Aprovechándose del ademán irreprimible de Ortega de reivindicarse como nueva

etapa en la filosofía, ubica la razón poética usándolo de parámetro, de punto de referencia, con un doble movimiento: uno primero, de aproximación o comunicación, y uno segundo, con el que marca las diferencias, aunque con un Ortega por lo general elidido, no nombrado¹. Lo usa para legitimar su razón poética al incluirla en la misma dinámica de esas filosofías que buscan a principios del xx una autoevaluación, con su crítica y su propósito de enmienda; aunque luego, en trabajos más minuciosos, le da a Ortega los rasgos (negativos) de la filosofía canónica, de la que entiende que no se ha llegado a librar del todo, que no es más que una última fase. Con lo que su presentación de la razón poética no le queda como una propuesta teórica de renuncia a la filosofía en favor de la poesía sino la constatación de un cambio de paradigma en el que se observa que las deficiencias de la racionalidad pueden solventarse con la poesía, con la conjunción de filosofía y poesía. Su propuesta es una reivindicación de los métodos no racionalistas para dar con aquello que la filosofía ha entendido como irracionalismo (o como indiscernibles, con Leibniz)², pero no quiere trasmitir una ruptura, o una voluntad de ruptura con lo anterior: como si lo entendiera como su origen, necesario, pero por sí mismo insuficiente.

No son incompatibles las tres hipótesis. Su tono biográfico en las alusiones a Ortega o el desconocimiento de otros filósofos son o pueden ser consecuencias de su voluntad de usar los principios de la razón vital de coordenadas para legitimar la razón poética como filosofía. Pero es este tercer uso el que posibilita otra lectura de la relación entre ambos, por el contraste en las presentaciones de sus propuestas: más ingenuo Ortega por hacer de su exposición un alegato visceral y malhumorado de su originalidad, con él de protagonista, obsesionado por aparecer como el explorador que desbroza por fin el terreno, o el luchador que se enfrenta cuerpo a cuerpo con los grandes nombres de la filosofía, sin intermediarios; sin caer en que quedaba así más expuesto, en que su gesto podía resultar paródico, por el patetismo con que se reivindicaba. Y más audaz Zambrano, por no querer mostrarse ostentosa con la ruptura: lo contrario del discípulo que se separa de su maestro, que quiere dejar clara su autonomía y su alejamiento. Por querer aprovechar de Ortega sus *flaquezas* irracionalistas, socavando la tensión entre sus intuiciones y sus reservas, que él no consigue resolver, con la poesía como alternativa metodológica menos pusilánime, menos remilgada o acobardada.

Se puede estudiar a Zambrano desde Ortega. Pero también a Ortega desde Zambrano. Cambiarles los papeles, con mi propuesta: darle la vuelta a la candidez de María Zambrano y al arrojo de Ortega en sus incursiones en una filosofía menos

¹ No renuncia a exponer en sus argumentaciones diferencias importantes con su maestro, pero la referencia a Ortega queda subyacente, discreta, sin la escenificación del enfrentamiento o del distanciamiento. Como en su segundo trabajo sobre Galdós, que soporta una propuesta ética que busca una actitud alternativa a la programación del individuo de su vida en el reverso de la concepción del hombre como ser futurizo (con su comprensión desde la novela, como personaje con un argumento).

² Cf. Zambrano, 1986: 35. Escribe en *De la aurora*: «Los indiscernibles lo son, se quedan en serlo, a causa de una estrechez de horizontes de una razón más establecida que vivida».

racionalista, con la determinación con que se posicionan ambos. Cómo Zambrano usa para la historia de la filosofía que le es reciente el marco de referencia que se construye para destacar su originalidad Ortega: no como la gratitud del discípulo a su maestro, o por creer que es Ortega el (único o principal) punto de inflexión para otra filosofía más cercana a la vida; sino como estrategia para darle a su propuesta, más osada, más iconoclasta con los principios básicos de la racionalidad, la legitimidad que parece llevar consigo esa continuidad, y también cierta ocultación personal, para evitar cualquier ostentación ella misma (como pionera o rupturista) que pudiera dañar la asimilación o aceptación del contenido y objetivo de su pensamiento como paradigma de una nueva dirección (más o menos) generalizada.

3. DISONANCIAS EN EL RELATO DE LOS HECHOS

La lectura que hace Zambrano de Ortega no es una argumentación minuciosamente reconstruida, sino el rescate de unas pocas intuiciones que no tienen (apenas) recorrido en la razón vital, lo que le facilita darle una significación propia, poco endeudada: una trayectoria independiente. Ortega, a pesar de que en su madurez abandona el vitalismo que subyace (más o menos latente) en sus primeras propuestas, vuelve a menudo a su sentencia de *Meditaciones del Quijote* para darle una fecha temprana a su hallazgo del yo como vida, con la suma de la circunstancia, para colocarse a la vanguardia del existencialismo; pero en sus alusiones obvia el sentido inicial del libro, o de la propia frase, en el contexto que la arropa en 1914: básicamente una metodología para el conocimiento teórico (juntos la racionalidad y el sensualismo mediterráneo), que tiene poco que ver con la carga existencialista con que la engorda después. Una estrategia que le sirve también a Zambrano, reformulándola: parece no querer mostrarse como investigadora, con un aparato analítico con el que someter a Ortega, con la discriminación de aquellos elementos que rechaza por inconsistentes y los que reconoce como valiosos para la filosofía de su tiempo. Prefiere una presentación más liviana, y más cálida, con la aparente continuidad de la reflexión de su maestro, sin mayores disquisiciones. Sin darle un aspecto técnico: solo con la narración del hecho (biográfico), con una trayectoria que construye como causal, como si viniera dada, escondiendo o disimulando sus ejercicios de rastreo y discriminación en la filosofía de Ortega, con su selección de unos pocos conceptos y teorías al tiempo que expresa una deuda con su maestro que da a entender al lector como más general, con el conjunto de su obra, por su propia vivencia como alumna suya y luego ayudante.

Aunque de Ortega Zambrano parece quedarse más bien solo con la actitud que pide este en las *Meditaciones* de 1914 y en sus aledaños. Algo muy general, poco preciso: los apuntes que Ortega escribe en su meditación preliminar: en torno al amor como método, en lugar del odio que percibe en los españoles (la filosofía como ciencia general del amor), y luego su atención a la circunstancia, muy cerca de la fenomenología. Como si Ortega le sirviera de marco o de referencia lejana. Lo que Ricardo Tejada, en su edición de los *Escritos sobre Ortega* de Zambrano, llama



el fondo sonoro de su melodía conceptual³. El ejemplo más cercano de esa réplica a los modos de la razón moderna. Propiamente el primer Ortega, el de *Meditaciones del Quijote*, no el segundo: porque Zambrano, que tuvo una relación estrecha con el Ortega adulto, el que trabaja ya la razón histórica⁴, solo reivindica el Ortega de los primeros años, el de ese vitalismo que merodea (a pesar de su contención y de las imposiciones que hace suyas) lo irracional: una disonancia importante en la influencia de Ortega en Zambrano, que Zambrano no explica: la confusión (temporal) del Ortega que ella conoce en los años treinta, el que forma parte de su vida, con el primer Ortega, que es al que alude con más frecuencia en sus textos, pero cuyo pensamiento tiene poco que ver con el desarrollo existencial e historicista de la razón histórica que trabaja desde 1924 (con la fecha que propone Eduardo Nicol)⁵. Que queda además vinculada a una segunda disonancia, que responde a los ámbitos de interés de Zambrano: sus referencias a Ortega apenas aluden a su pensamiento estético, ni a las notas dispersas de sus primeros años, que no llega a ensamblar pero con las que construye la atmósfera de esa razón que quiere más vital, ni a su intento de sistematizar una teoría del arte en un contexto mayor con las vanguardias en los años veinte, más allá de unas pocas líneas (Zambrano, 2000b: 88-89). Una carencia o una renuncia que no justifica, a pesar de buscar en el arte la alternativa para conocer lo que la filosofía ha ido descartando o apartando.

4. VÍAS MUERTAS DE LA RAZÓN VITAL

El arte, que en un principio le da el tono a la intuición de Ortega de una razón más comedida, más sensible con la vida, queda degradado cuando el filósofo madrileño cartografía esa intuición: con un papel secundario, solo el peldaño para hacer del arte síntoma de la nueva sensibilidad vital que cree percibir en su tiempo,

³ Escribe: «Ortega parecía situarse en los márgenes, en el margen de su pensar, o cuando menos, en un margen más musical que discursivo. Tal vez, también, no tanto un contrapunto, aunque algunas veces lo sea, como el fondo sonoro de su melodía conceptual» (Zambrano, 2011: 16-17).

⁴ Zambrano parece dar por bueno un Ortega partido en dos, con un corte que marca dos etapas (lo suficientemente) inconexas: una temprana, más deshilvanada, propiamente el desarrollo de su razón vital, recogida en las meditaciones de 1914; y otra posterior, de carácter historicista, mejor fundamentada, que a ella no le interesa: lo que él anunció como su segunda navegación, con su voluntad de sistematizar su filosofía con textos más compactos, en un equilibrio difícil (porque entiende que son dos períodos distintos, pero no renuncia a la continuidad que les da la vigencia del *yo soy yo y mi circunstancia* que enuncia en *Meditaciones del Quijote*) que parece resolver haciendo de las diferencias una cuestión solo de presentación, por el tono ensayístico, sin hondura, de sus primeros trabajos, obligado por el público y sus condiciones materiales, sobre todo la premura para publicar.

⁵ Eduardo Nicol entiende que la discontinuidad en Ortega es más profunda que una mera cuestión de presentación, con dos propuestas casi independientes, con una comunicación entre ambas muy menor a la pretendida por su autor. Él intenta salvarlo a partir de su razón histórica, porque entiende que con ese historicismo endereza su razón vital, irracionalista porque da por hecho que la realidad, antes de ser tratada por la razón, es irracional.

dándoles a las vanguardias (que entiende como un todo homogéneo) una estética que avala con su razón vital, que reordena y reubica la cultura. Sacrificadas sus otras funciones por esa condición de irreal que le asigna arbitrariamente al arte, sin llegar a justificarlo, para darle un pequeño desahogo al ser existente que no puede escapar de su propia vida, pero que tiene el recurso de entretenerte, de ensimismarse con una ficción para desatender por un momento sus quehaceres cotidianos. La suya es una estética de la inmersión con ínfulas metafísicas: una estética de la recepción, con la perspectiva del lector o espectador, intuitiva, ingenua, que se sirve de dicotomías para llevar la reflexión a terreno ontológico: hace de lo ficcional una cuestión espacial, reduciendo, primero, la experiencia estética a una cuestión temporal, como si fueran dos períodos las dos posibles ocupaciones o las dos actitudes (ante la vida y ante la ficción), cerca de la suspensión de la incredulidad de Coleridge en el segundo caso, para, con una nueva traslación, valiéndose del marco de un cuadro como separador, tomar el arte como un nuevo territorio diferente a lo real: lo que queda fuera de lo real, por tanto lo irreal. Sin preocuparse de lo ingenuo del planteamiento, ni de los saltos arbitrarios en su argumentación, que no demuestra las distintas oposiciones ni su equivalencia en sus traslaciones. No da una definición para lo real, ni explica tampoco la relación (necesaria) entre lo real y lo irreal, cuál es el origen de lo irreal si no es lo real, con un análisis riguroso de la mimesis para la deshumanización. Su lectura del arte nuevo atiende solo a una de sus funciones (obvia las demás): su capacidad para facilitar la *evasión* del lector o espectador, su potencial escapista. En sus primeros artículos alude a la capacidad del arte para transmitir un conocimiento específico, a menudo superficialmente, con los lugares comunes que el romanticismo alimentó o sobrealimentó, pero también con una teoría propia sobre el carácter ejecutivo de la presencia de las cosas en la obra de arte, cerca de la fenomenología: Planteamientos de los que no reniega, que no corrige, como si fueran compatibles o no hubiera contemplado que no pudieran serlo, pero que aparta en sus principales trabajos sobre el arte y la novela en los años veinte, cuando intenta dar con su estética una respuesta desde su teoría general de la razón vital (o histórica) como nueva sensibilidad de su tiempo.

María Zambrano, aunque no critica ni cuestiona expresamente esta reasignación de funciones para el arte, para su razón poética retoma solo las primeras coordenadas estéticas de Ortega: no quiere renunciar a su magisterio, pero para su propuesta toma solo su intuición, su reclamo de una mayor atención a la vida, no la estructura con que intenta sistematizarla. Evita darle relieve al enfrentamiento, pero con su apuesta por la poesía (relegada en la razón vital) para la comprensión del alma (prohibida en la razón vital) defiende un itinerario propio, con otra meta y otros medios. Con Ortega solo como una primera indicación, por haberle sugerido una apertura para la filosofía. Con el arte de nuevo en primera línea: un terreno que Ortega tiene vedado, por su insensibilidad para la poesía. Pero con un nombre que tuvo que resultarle al menos sugerente, con la evocación del griego *poieo* como creador, como un modo de reinventar el mundo a través de la palabra, frente al conocimiento que se tiene como mera adecuación. También por su preocupación por la inadecuación de las formas de su propuesta, que Zambrano, más liberada, trabaja mejor, más reflexiva con su propia escritura, con la expresión de la filosofía.

5. LA(S) ESTÉTICA(S) DE ORTEGA

Meditaciones del Quijote fue una respuesta precipitada, hecha de textos diversos que improvisan un libro mal armado, inconsistente, con un prólogo excesivamente largo (que quiere ser autónomo) y una meditación preliminar que, en lugar de funcionar de preámbulo para el cuerpo del libro, aislan, como si fuera solo un apéndice, lo que el lector espera como lo sustancial: lo que le queda como único capítulo, la meditación primera: en principio, por lo anunciado, un tratado sobre la novela, que se justificaría en el libro por su atención previa al *Quijote*, y también a Baroja y Azorín, como circunstancias españolas, pero que se diluye en una suma de temas dispares, de los que tira más la digresión que su participación de la idea central, sin una argumentación concienzuda detrás para unirlos. Una suma de ideas sugerentes, que expone como una presentación de sí mismo, como una declaración de intenciones, con la insinuación de una metodología o una deontología, que usa el *Quijote*, circunstancialmente, para ubicarse como autoridad en el debate intelectual de la España de principios de siglo, con su apuesta por Cervantes como réplica a Unamuno. Pero que más tarde convierte en la pieza clave de su relectura de su filosofía, cuando intenta ahormarla como un todo, darle una coherencia, con una nueva comprensión de la vida como eje de su propuesta. Ese aspecto fragmentario, improvisado, ecléctico, que responde en 1914 a las condiciones de su escritura, apresurada, circunstancial, Ortega lo va puliendo, ordenando, dándole otro contexto a su «yo soy yo y mi circunstancia», para convertir el texto en el anuncio rotundo de su razón vital, de su hallazgo de la vida como realidad radical para la filosofía, con la sustitución de la naturaleza del sujeto por su condición histórica, con su atención a lo circunstante. Hasta hacer de *Meditaciones del Quijote* casi el compendio de su pensamiento, de su propuesta existencialista. Como si las anticipaciones que sugieren estas pocas meditaciones previeran o configuraran ya en esa fecha las conclusiones metafísicas del Ortega maduro; como si hubiera una línea recta marcada desde el principio, no reconstruida luego. Un ejercicio de relectura y reinterpretación para apretar Ortega su pensamiento, para hacer de sus distintas propuestas un proyecto común, para darle más unidad.

Pero puede ser también un ejercicio de justificación para otras propuestas distintas a las que perfila luego Ortega, porque con esas pocas notas de *Meditaciones del Quijote*, tan maleables, pueden demostrar su filiación al proyecto de una razón vital sin tener que asumir un entramado minucioso de presupuestos: solo algunas cuestiones generales de esa intuición que recupera la vida como valiosa en sí misma. Lo que hace María Zambrano, con el libro de 1914 como su punto de partida. Porque, lejos de un análisis minucioso de las meditaciones, del texto en su conjunto, con los distintos frentes que asume Ortega, rescata solo unas pocas frases felices (fériles y flexibles) para asimilarlas en su argumentación, sacadas sobre todo del prólogo, que funciona de reivindicación —vaga o general— de otros modos más modestos de aproximarse a la filosofía que los de los grandes de la Modernidad. Zambrano rescata de él sus atrevimientos más iconoclastas: alude a su condición de profesor *in partibus infidelium*, su interés por los temas humildes, su apuesta por el amor frente al odio como metodología, su rechazo a la erudición (o el eruditismo), y a la cultura

hieratizada: un perfil que resume o concentra en su logos del Manzanares, que a ella la entusiasmó. De la meditación preliminar (que es el contrapeso del prólogo, con el reproche al hombre mediterráneo por renunciar al concepto) apenas saca nada. Su propuesta no quiere ese equilibrio, no busca una filosofía de compensaciones, una posición que no la deje fuera de la tradición filosófica («Yo no soy solo mediterráneo», remarca Ortega). No se interesa por la antítesis entre superficie y profundidad que propone su maestro como sustituta de la más asentada entre sus compatriotas entre claridad y confusión. O por la misión que le reconoce a la razón. O su crítica al concepto de realismo entre los españoles (que para él es sensualismo).

Pero Zambrano prefiere no mostrarse más atrevida que su maestro, ni rebelde o distante. No exhibe su propuesta de una razón poética como una vía alternativa para salvar al arte del papel irrisorio que Ortega acaba asignándole en su razón vital (e histórica), con la deriva argumental de sus *Meditaciones del Quijote*, donde propone la meditación⁶ también como método para desvelar la obra de arte, a la que asigna en el prólogo una capacidad específica para el conocimiento de la realidad, pero a la que devalúa después, en la meditación primera, para sostener, como premisa, su explicación de la novela como orbe irreal, un espacio distinto a la realidad cotidiana del lector (tesis que refuerza luego en trabajos más específicos). Escribe al principio que el secreto de una obra de arte genial no se entrega a la invasión intelectual: se resiste a ser tomada por la fuerza, solo se entrega a quien quiere; se rinde, si acaso, dice, al culto meditativo (Ortega, 2004: I, 761). Porque, como escribe luego, en la meditación preliminar, también tiene la obra de arte una misión esclarecedora, *luciferina*: «El artista se ha levantado sobre sí mismo, sobre su espontaneidad vital. [...] Descubrimos en él un fuerte poder de reflexión, de meditación» (Ortega, 2004: I, 789). Pero corta ahí su desarrollo, no lo continúa; retoma luego el tema del arte, pero desde otra perspectiva que minusvalora o al menos toma como cuestión secundaria su capacidad cognoscitiva. Alude en ese prólogo a Rembrandt, y a Azorín y Baroja (de los que apunta su tesis, que desarrolla en otros textos), y anuncia un estudio del *Quijote* como libro, para hacer frente a los estudios del Quijote solo como personaje. Como si previera para la estética un espacio importante en las meditaciones. Pero el tono deliberadamente ensayístico, con esa cercanía que el prólogo acentúa, que busca la complicidad y confianza en el lector, le permite una exposición menos rigurosa, solo de tanteo, sin tener que cerrar cada punto de su argumentación con conclusiones, solo con una nueva idea, que toma el relevo.

A pesar de la importancia del arte en la génesis de la razón vital, o al menos del tono de la razón vital, que toma de los escritores que leyó en su juventud, en su primer intento de sistematización de su propuesta filosófica lo escora asignándole

⁶ Define meditación en el libro: «La meditación es el movimiento en que abandonamos las superficies, como costas de tierra firme, y nos sentimos lanzados a un elemento más tenue, donde no hay puntos materiales de apoyo». O: «En la meditación, nos vamos abriendo un camino entre masas de pensamiento, separamos unos de otros los conceptos, hacemos penetrar nuestra mirada por el imperceptible intersticio que queda entre los más próximos, y una vez puesto cada uno en su lugar, dejamos tendidos resortes ideales que les impidan confundirse de nuevo» (Ortega, 2004: I, 789).

como función principal la evasión del lector o espectador: su inmersión en la obra de arte, un entretenimiento que lo lleva a olvidarse un rato de lo cotidiano: una especie de alucinación, escribe en «Amor en Stendhal». En la meditación primera Ortega toma como premisa su convencimiento de que Cervantes quiso en algunas de sus novelas ejemplares la inverosimilitud como tal inverosimilitud. De lo que deduce una primera definición para la novela: «Este género literario consiste en la narración de sucesos inverosímiles inventados, reales» (Ortega, 2004: I, 798). Aunque en otras de las novelas ejemplares observa lo contrario: que no son los personajes lo interesante, sino la representación que su autor da de ellos. Con lo que deja la pregunta abierta, o la traslada al mito, como origen de la ficción, para sumarlo a su tesis: «El mito es el representante de un mundo distinto del nuestro. Si el nuestro es el real, el mundo mítico nos parecerá irreal» (Ortega, 2004: I, 805). La mecánica psicológica del lector de patrañas, dice, que explica bien el retablo de maese Pedro en el *Quijote*, con los bastidores del teatro como la frontera de dos continentes espirituales: hacia dentro el retablo, el orbe fantástico, y hacia fuera el espacio de los espectadores. Como dos espacios diferenciados, a los que asigna sin ningún rigor diferentes estatutos ontológicos. Reemplazadas en la experiencia estética las coordenadas temporales por otras espaciales, para una explicación más intuitiva, para facilitar luego su transición hacia la metafísica, como la posibilidad (única, insatisfactoria) de escape para cada uno de su propia vida: trasladarse de un lugar a otro. Relegadas otras tareas para el arte que había ido apuntando en sus primeros trabajos, como medio para un conocimiento específico.

En «Moralejas», de 1903, advertía que para ser poeta no es suficiente con escribir bien: «No basta, no, para ser poeta peinar en ritmo y rima el chorruelo de una fuente que suena; hay que ser fuente, manantial, profunda veta de humanidad que resume santa energía estética» (Ortega, 2004: I, 97). Idea que repite en 1917, en «Azorín o primores de lo vulgar» (Ortega, 2004: II, 307-308). O, más explícito, en «Arte de este mundo y del otro», en 1911: «El arte no es un juego ni una actividad suntuaria: es más bien, como dice Schmarsow, una explicación habida entre el hombre y el mundo, una operación espiritual tan necesaria como la reacción religiosa o la reacción científica» (Ortega, 2004: I, 438). Hace suya estos primeros años esa ambición de los románticos para el arte, que solo a veces matiza, con su reflexión (somera, ceñida a «Ensayo de estética a manera de prólogo», de 1914) sobre el mecanismo que hace posible ese conocimiento peculiar, con la presentación de las cosas ejecutándose, mostrando su intimidad, su realidad ejecutiva (o pareciéndole al espectador que la muestra), frente a la narración, que, dice Ortega, hace de todo un fantasma, lo aleja, como mera alusión (Ortega, 2004: I, 670-678). De la tragedia de la ciencia nace el arte, escribe: frente a la abstracción y la generalización, la individualización y la concretación (Ortega, 2004: II, 67). Pero lo logra solo creando ese mundo virtual, un artificio (Ortega, 2004: II, 68). Con que abre Ortega esa otra vía para acoplar su estética a su metafísica, con dos líneas: primero como constatación también en el arte de la nueva sensibilidad vital de su época, en distinto plano que la vida, sin pretender ser ya trascendente; y luego como un recurso para el ocio (pero de implicaciones ontológicas) que fundamenta en «Meditación del marco», de 1921, como irrealdad:

Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño. Es la obra de arte una isla imaginaria que flota rodeada por todas partes. [...] Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda realidad de las paredes, boquetes de inverosimilitud a que nos asomamos por la ventana benéfica del marco (Ortega, 2004: II, 434-435).

Convierte el arte hermético o autónomo, de naturaleza diferente: lo reubica o degrada para usarlo de perspectiva para estudiar —y asimilar en su propuesta de una nueva actitud ante la vida— la disposición de los artistas jóvenes, que, dice, han desalojado el arte de la zona seria de la vida, lo han descargado de trascendencia: han entendido que el arte o la cultura no puede quedar por encima de la vida, que no puede competir con esta; por lo que han cambiado su colocación en la jerarquía de las preocupaciones del hombre (Ortega, 2004: III, 876). Lo que Ortega llama deshumanización, pero de lo que apenas puede escribir, por saber poco de pintura. Solo una nota mínima para justificar su estética, la técnica de los vanguardistas para su arte (que él unifica, homogeneiza, con un conocimiento superficial de sus materializaciones): ambiciosa, porque fundamenta esa humildad que cree percibir en los artistas (la paradoja que le funciona de punto de partida) con su teoría del conocimiento acerca de las limitaciones en la percepción de la realidad; pero que como epistemología queda sin recorrido, como una digresión que Ortega aparta nada más plantearla, como si entorpeciera su argumentación⁷. Le basta con advertir en el arte joven la asunción de la distancia entre la cosa y la idea, que es solo un esquema, el andamiaje para intentar llegar a la realidad; muy cerca de su petición de cautela con el conocimiento científico del racionalismo, que considera insuficiente para la vida.

Lleva luego la reflexión a la novela, mucho más cercana a él, para poder explayarse con ese mecanismo para cerrarla, para hacerla hermética (incomunicada con la realidad cotidiana del lector, que queda fuera, interrumpida, el tiempo que dura la lectura). En sus *Ideas sobre la novela*, que publica a continuación de *La deshumanización del arte*, señala las características del género para conseguir el objetivo que le marca: mantener la atención del lector con la ficción. Enumera las

⁷ Escribe: «La relación de nuestra mente con las cosas consiste en pensarlas, en formarse ideas de ellas. En rigor, no poseemos de lo real sino las ideas que de él hayamos logrado formarnos. [...] Pero es el caso que entre la idea y la cosa hay siempre una absoluta distancia. Lo real rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo. [...] Sin embargo, la tendencia natural nos lleva a creer que la realidad es lo que pensamos de ella, por tanto, a confundirla con la idea, tomando esta de buena fe por la cosa misma. En suma, nuestro prurito vital de realismo nos hace caer en una ingenua idealización de lo real. Esta es la propensión nativa, «humana». Si ahora, en vez de dejarnos ir en esta dirección del propósito, lo invertimos y, volviéndonos de espaldas a la presunta realidad, tomamos las ideas según son —meros esquemas subjetivos— y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro —en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas—, habremos deshumanizado, desrealizado estas. Porque ellas son, en efecto, irrealdad. Tomarlas como realidad es idealizar —falsificar ingenuamente. Hacerlas vivir en su irrealdad misma es, digámoslo así, realizar lo irreal en cuanto irreal. Aquí no vamos de la mente al mundo, sino al revés, damos plasticidad, objetivamos, *mundificamos* los esquemas, lo interno y subjetivo» (Ortega, 2004: III, 867).

reglas con las que da forma a su molde ideal: saturar, no definir, demorarse, incluir un mínimo de acción, etc., que justifica en la escasez de temas que le quedan a la novela por explotar⁸, lo que obliga al novelista a un mayor esfuerzo con los elementos propiamente estéticos, lo que no es la trama: con la descripción, que es lo artístico; no con lo descrito. Su tesis de partida es que la novela es un género moroso, con una acción muy breve en la que el escritor pone a vivir unas cuantas *almas interesantes* que deben saturar con su presencia al lector para lograr que se sumerja o evada en la ficción. Detrás de esa motivación más básica que da cuerpo al libro hay un objetivo último, en torno al conocimiento, al mensaje que transmite el escritor (cómo este es capaz de mostrar la *intimidad* de lo relatado), al que sirve que el lector esté abstraído con la historia. El novelista —dice— tiene que presentar la acción, no solo narrarla: mostrársela al lector, que la perciba inmediatamente, sin la mediación que supone referirla. Una cuestión de cercanía, para llevar la novela a donde antes había llevado las otras artes: para que presente lo narrado en su estado ejecutivo, en su propia acción, para que le muestre su intimidad (no solo su aspecto exterior, superficial) al lector. Lo que justifica como el mejor modo de conocer, como el término medio para dar con la mejor actitud para comprender el mensaje por ese mínimo de acción que le da el novelista al lector: esa misma equidistancia, dice, que hay entre el interés del labriego y del turista por la tierra (uno demasiado implicado, con una relación puramente interesada; otro demasiado poco, incapaz de enterarse bien de nada)⁹.

Pero es solo el fogueo (solo su mención en el desarrollo de su exposición), para mantener, aunque soterrada, la comunicación entre ambas funciones, para dejar al menos latente esa otra línea de investigación o reflexión, que queda fuera de la argumentación que le interesa entonces con la novela, como recurso metafísico para abstraerse de la vida propia. Diluida su teoría de la novela en su metafísica: la novela como el dispositivo que pone en marcha el mecanismo de evasión del lector, para dejar en suspenso su vida, para salir fuera de ella ensimismándose con la lectura. Con un planteamiento descaradamente ingenuo, por entender que el lector se sumerge en la ficción, olvidándose de su propia vida, y de la mediación

⁸ Escribe: «Como producción genérica correcta, como mina explotable, cabe sospechar que la novela ha concluido. Las grandes venas someras, abiertas a todo esfuerzo laborioso, se han agotado. Pero quedan los filones secretos, las arriesgadas exploraciones en lo profundo, donde, acaso, yacen los cristales mejores. Mas esto es faena para espíritus de rara selección» (Ortega, 2004: III, 905).

⁹ Escribe en el capítulo «Acción y contemplación»: «La situación prácticamente óptima para conocer —es decir, para absorber el mayor número y la mejor calidad de elementos objetivos— es intermedia entre la pura contemplación y el urgente interés». Y un poco más adelante: «Es evidente que el destino del hombre no es primariamente contemplativo. Por eso es un error que para contemplar la condición mejor es ponerse a contemplar, esto es, hacer de ello un acto primario. En cambio, dejando a la contemplación un oficio secundario y montando en el alma el dinamismo de un interés, parece que adquirimos el máximo poder absorbente y receptivo» (Ortega, 2004: III, 896). Una tesis que había apuntado ya en su «Ensayo de estética a manera de prólogo», con las dos potencias distintas en el expresar: la alusiva y la ejecutiva (Ortega, 2004: I, 678). Escribe en *Ideas sobre la novela*: «Esta distinción entre mera alusión y auténtica presencia es, en mi entender, decisiva en todo arte; pero muy especialmente en la novela» (Ortega, 2004: III, 882).

que supone inevitablemente la lectura. Reformulada la autonomía del arte o de la novela como categoría ontológica: como un nuevo espacio separado de la realidad (una abertura de irrealidad, un continente irreal, un horizonte irreal). Aunque no fija con precisión esa irrealidad que es el espacio del arte autónomo: no concreta ni el origen (necesariamente desde la realidad), ni la gestación, ni las formas y límites de esa irrealidad. Le basta con que exista ese espacio para poder trasladar al lector. Por su función de aislante del contorno vital, para aliviar esa *perpetua tensión* al olvidarse, por un momento, de su circunstancia: para retirarse del mundo (Ortega, 2004: III, 901-902). Lo que escribe mucho más tarde, en «Idea del teatro», de 1946:

La forma más perfecta de la evasión al otro mundo son las bellas artes [...] porque consiguen, en efecto, libertarnos de *esta* vida más eficazmente que ninguna otra cosa. Mientras estamos leyendo una novela egredia pueden seguir funcionando los mecanismos de nuestro cuerpo, pero eso que hemos llamado «nuestra vida» queda literal y radicalmente suspendido. Nos sentimos distraídos de nuestro mundo y trasplantados al mundo imaginario de la novela (Ortega, 2004: ix, 848).

6. LA REASIGNACIÓN DE FUNCIONES DE ZAMBRANO PARA EL ARTE

En su reflexión sobre la novela Zambrano ignora la teoría de Ortega, que solo menciona, sin vincularla a él, para refutarla: la novela, escribe, no sirve para evadir al lector; o al menos esa distracción que produce su lectura no implica la evasión a otro mundo distinto del real (como sí sucede con la poesía y la tragedia), porque su medida es la medida humana, no va más allá de los límites de la vida diaria: una verdadera novela nos mantiene siempre en este mundo, dice (Zambrano, 2011b: 687). La perspectiva con que la estudia no es la del lector (o la del autor pendiente del lector) que usa Ortega. Zambrano la plantea desde dentro, desde la realidad de la ficción, con su interés por el desarrollo de los personajes: «El personaje de novela se descubre a sí mismo», escribe en *El sueño creador* (Zambrano, 2011a: 1069).

Acepta de Ortega la imagen de la novela para la vida, o para un cierto tipo de vida. Por el carácter fantasmagórico de los personajes, por reducir la vida a lo que creen estos que es su vida o lo suyo de la vida (Zambrano, 2011c: 534): un extremo al que se orienta o se aproxima la persona que sacrifica su vida al ser¹⁰. Pero rechaza la ética que apoya Ortega en esa metafísica, por su simplificación de la vida como mero esquema, por querer reducirla a un programa previo, convertido el hombre, a un tiempo, en novelista y en personaje. Le da la vuelta (sin nombrar tampoco aquí a Ortega): renuncia a lo programático de la vida, a ese esquema para la vida que

¹⁰ Zambrano no busca una identificación, la correspondencia exacta, sino más bien una gradación o aproximación: «No puede una persona quedar en personaje de novela por muy novelesco que sea lo que le pase. Y la persona sí puede, plenamente, sacrificar la vida al ser y quedar con vida y siendo con un infinito riesgo» (Zambrano, 2011c: 532).

entiende que es reductor, con esa incitación al individuo, desde la ética, para perseguir un fin: una actitud reprobable, por ser el sacrificio de la vida a un esquema preconcebido reductor, al ser que uno cree ser: lo que Zambrano llama «novelería», lo que encuentra primero en esos personajes de ficción. En casi todos, menos unos pocos, que consiguen trascender esta condición (Zambrano, 2011c: 520), como Don Quijote o Benigna (o Nina), la criada de *Misericordia*, a la que toma en *La España de Galdós* como ejemplo de la actitud que propone como alternativa a la construcción programada de la vida, por llegar a ser anónima, casi nadie, invisible: por deshacer la novelería de su vida, al contrario que los demás personajes. Nina escapa de la ambigüedad inherente al personaje de ficción: una excepción con la que Zambrano desliga su propuesta ética del marco general de la metafísica existencial para la que los personajes funcionan de término de la comparación, para mostrar la naturaleza de las personas a partir de la hipérbole de la ficción. Para ella una verdadera historia es la que no noveliza la vida, la que alguien se va construyendo por necesidad, sin sacrificarse a ningún ser proyectado: «Donde el sacrificio mismo no sea ni tan siquiera sabido. Un sacrificio no contaminado de ansia suicida» (Zambrano, 2011c: 536). Con su trasfondo metafísico, con su oposición entre el ser y la vida, porque la vida, piensa, es la propia confusión de las criaturas vivientes (Zambrano, 2011c: 539-540). Escribe de conclusión, sobre la verdad de la vida, cuando ya no se depende de la idea que uno tiene de sí mismo:

Solo Nina vive la vida. La vida más que su vida, pues el que vive *su vida* es justamente el que está viviendo una novela, la vida encumbrada y decaída en novela. Encumbrada por tener un argumento ostensible, revelado ya a ese que lo vive, que así sabe lo que está viviendo y a ello se va acomodando insensiblemente, y a ello se va *reduciendo*, abstrayéndose también del resto, es decir, de la vida propiamente, manteniéndola fuera de ese lugar por donde camina su esquema. El personaje de novela y los que en realidad viven así *su vida* sacrifican la vida reduciéndola a un esquema, a una abstracción. Se diría que sacrifican la vida al ser que creen ser (Zambrano, 2011c: 531).

Toda novela es didáctica, escribe Zambrano en *El sueño creador* (Zambrano, 2011a: 1071): Por esa ambigüedad del hombre al inventarse a sí mismo que ella encuentra en la novela, no en la filosofía (Zambrano, 2011b: 692). Como el género que puede integrar por fin a la filosofía y la poesía. Lejos también aquí de Ortega: por la función que le asigna (expresamente), pero también por buscar en el realismo —que Ortega despreció, sobre todo de joven— ese otro modo de enfocar la realidad que rehúye la filosofía (canónica): el realismo español como forma de conocimiento, una forma de estar en el mundo, de mirar el mundo admirándose sin pretender reducirlo a nada (Cf. Savignano, 2005: 19), la del enamorado, dice (Zambrano, 1996: 35), que funciona de alternativa a la violencia que todo sistema filosófico impone a lo conocido (el método como una cacería o una tortura). Su paradigma es Galdós (al que Ortega dedica solo unas líneas, una necrológica el 5 de enero de 1920), porque en él, escribe, la fascinación de la vida ha triunfado sobre el poder de las ideas, sobre su prometedora fuerza de avasallar la realidad (Zambrano, 2011c: 574). Se detiene en la vida hasta desmenuzarla, y descubrir su secreto, desde lo cotidiano y lo anónimo,

humildemente, transparente, sin delimitarse previamente. Como la razón que ella reclama: una razón —escribe— «esencialmente antipolémica, humilde, dispersa, misericordiosa» (Zambrano, 2011c: 572-573), que sabe que la vida es ante todo confusión, que nada vivo es en principio claro y distinto (Zambrano, 2011c: 539-540). Con esa pasividad en la contemplación (Zambrano, 1991: 13) que Zambrano reconoce también en el poeta: «El poeta se abre a todas las cosas, se ofrece íntegramente sin ofrecer resistencia a nada, quedándose vacío y quieto para que todas las criaturas aniden en él; se convierte en simple lugar vacío donde lo que necesita asentarse y vaga sin lugar encuentre el suyo y se pose» (Zambrano, 1996: 48). Lo que persigue ella con su razón poética, que intenta una síntesis o simbiosis, una reconciliación, entre la filosofía y la poesía, como pedía Antonio Machado (Cf. Ramírez, 2004: 86), volver a su origen, cuando estaban juntas —en íntima, esencial y viva unidad (Zambrano, 1996: 55)—, y llegar con revelaciones poéticas donde no llega la filosofía que ha querido para sí ser sistemática: volver a escudriñar en las entrañas, en los inferos del alma, con sus palabras. Un logos espermático, germinativo, cordial. Una razón intuitiva, íntegra, creadora (Cf. Zambrano, 2007: 11-12), que sabe que camina entre sombras, en penumbra: más modesta, de menor alcance, como un balbuceo. Pero que pretende ser acogida por la vida y aceptada, no flotar desasida (Zambrano, 1996: 73-77). En *De la Aurora* la presenta como acto primordial de la vida:

La Razón, todo menos diosa, divina, sí, hasta dejar de ser visible, hasta dejar de existir convertida en órbita que no apresa y que sostiene sin darlo tanto a entender, un tanto invisible en ese su salir y entrar, penetrándolo todo, sin ser notada; lo que no ha podido hacer hasta ahora sino muy raramente, y cuando lo ha hecho sin lograr una entusiasta acogida. Ya que la Razón, que no es diosa, no es tampoco invulnerable ni insensible a lo humano. Y lo humano, más que los dioses, pide sacrificio (Zambrano, 1986: 13).

Poética porque, sin dejar de ser razón, se acoge al sentir originario, sin coacción (Zambrano, 1986: 30); libre de los marcos conceptuales establecidos, tan rígidos (Cf. Revilla, 2005: 117 y Cerezo, 2005: 21-34).

7. EJERCICIOS DE ORIENTACIÓN

El suyo es un ejercicio de honestidad, que es también de autoexclusión, de saberse fuera de la tradición filosófica, en cierto modo liberada, exonerada de las imposiciones que toma para sí quien se considera filósofo, como Ortega, cómodo con su rol de catedrático de Metafísica. Busca en los espacios que han quedado sin cubrir, o se han cubierto en falso, convirtiendo la metodología en una deontología, que salva el método filosófico (o racional) con la revalorización de lo lírico como vía de escape.

Zambrano plantea su distanciamiento de Ortega como una ley natural. El discípulo no debe quedarse en las primeras ideas, que no son tanto suyas como de su maestro, escribe, firme pero sin aspavientos:



Más tarde, quizá mucho más, surgen los propios problemas, los de nuestra vida y los de nuestro pensamiento. Hemos entrado entonces en la vida original, auténtica. Hemos de pensar desde nosotros mismos y, al hacerlo, no es con los pensamientos del maestro, sino desde el orden y la claridad que ellos dejaron desde la autenticidad para la que nos había preparado (Cf. Lapiedra, 1997: 63-74).

Compatible su reivindicación de independencia con su actitud acrítica, de gratitud, con Ortega: «Si hemos sido, en verdad, sus discípulos, quiere decir que ha logrado de nosotros algo al parecer contradictorio; que por habernos atraído hacia él hemos llegado a ser nosotros mismos» (Zambrano, 2011d: 87). Con la distancia que impone además el exilio. Pero Zambrano renuncia a escribir una reflexión metateórica sobre la construcción de su pensamiento a partir de su oposición a los puntales de la filosofía de Ortega, como antítesis de muchos de los postulados de la razón vital.

La razón poética está hecha (o puede reconstruirse al menos) a partir de estas oposiciones en las que Zambrano se extiende con la reflexión, con la comparativa, aunque deja a Ortega, como referente, elidido, sin nombrar (al contrario de lo que sucede con las alusiones expresas a Ortega, en las que es más parca y repetitiva). Lo que ha visto también Ricardo Tejada: cómo dice menos de Ortega cuando lo cita que cuando no lo cita, y cómo entonces es menos crítica, con ese carácter approximativo de sus referencias, que facilita que pueda asimilarlo en su pensamiento, como experiencia vital, más que desde el análisis (Tejada, 2011: 16-17). Su orientación a la poesía, la síntesis que quiere entre filosofía y poesía, las entrañas o el alma como mecanismo para salir del escenario de la vida de la razón vital, o la razón poética como metodología (algo así como una hermenéutica que busca en las intuiciones poéticas), tuvo que planteárselas como una provocación, o considerar al menos que podrían ser tomadas por Ortega como una provocación, con el precedente de su enfado con su primera tentativa de buscar una voz propia. Pero queda todo matizado o minimizado por el énfasis que puso en ser vista (y entendida) como discípula suya: por querer mostrar su relación desde un orden causal, no adversativo. Enmendándole los límites a su maestro (su recato), para acercárselo, aunque tenga que recurrir solo a impresiones, por la resistencia de Ortega a dar un paso en falso fuera del marco de su razón. Escribe en «Unidad y sistema en la filosofía de Ortega y Gasset», en 1956:

Recuerdo que en una de las clases primeras de uno de sus cursos sobre «Principios de la Razón Vital» distinguió la filosofía de la poesía; tras del pensamiento filosófico está la responsabilidad del filósofo; no así en la poesía. No entro ahora en el fondo de la cuestión; la recuerdo solo porque tuve instantáneamente la impresión de que era el resultado de sus luchas con el ángel... Pienso que debió de costarle trabajo, sacrificio más bien, que tuvo lugar ante el imperativo de claridad. No le parecía claro sino aquello de que pudiese dar cuenta, dar cuenta en forma de dar razón (Zambrano, 2011d: 160-161).

BIBLIOGRAFÍA

- CEREZO, Pedro (2005): «El alma y la palabra. Bases para una antropología pneumática en María Zambrano», en Pedro Cerezo (ed.), *Filosofía y literatura en María Zambrano*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- LAPIEDRA GUTIÉRREZ, Guillermo (1997): «Una comparación entre Razón Vital y Razón Poética. María Zambrano y la filosofía de la religión», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones* 2: 63-74.
- ORTEGA Y GASSET, José [1903] (2004a): «Moralejas», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 13-17.
- [1910] (2004b): «Adán en el Paraíso», *Obras completas*, II, Madrid: Taurus, 58-76.
- [1911] (2004c): «Arte de este mundo y del otro», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 434-450.
- [1914] (2004d): «Ensayo de estética a manera de prólogo», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 664-680.
- [1914] (2004e): «Meditaciones del Quijote», *Obras completas*, I, Madrid: Taurus, 747-825.
- [1917] (2004f): «Azorín o primores de lo vulgar», *Obras completas*, II, Madrid: Taurus, 291-322.
- [1921] (2004g): «Meditación del marco», *Obras completas*, II, Madrid: Taurus, 431-436.
- [1925] (2005): «La deshumanización del arte» e «Ideas sobre la novela», *Obras completas*, III, Madrid: Taurus, 847-916.
- [1946] (2009): «Idea del teatro», *Obras completas*, IX, Madrid: Taurus, 827-849.
- RAMÍREZ, Goretti (2004): *María Zambrano, crítica literaria*, Madrid: Devenir.
- REVILLA GUZMÁN, Carmen (2005): *Entre el alba y la aurora*, Barcelona: Icaria.
- SAVIGNANO, Armando (2005): *María Zambrano: la razón poética*, Granada: Comares.
- TEJADA, Ricardo (2011): «Zambrano y Ortega: más allá del magisterio y de la herencia», en María Zambrano, *Escritos sobre Ortega*, Madrid: Trotta, 9-59.
- ZAMBRANO, María (1986): *De la aurora*, Madrid: Turner.
- (1991): *Los bienaventurados*, Madrid: Siruela.
- (1996): *Pensamiento y poesía en la vida española*, Madrid: Endymion.
- (2000a): *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid: Alianza.
- (2000b): *La agonía de Europa*, Madrid: Trotta.
- (2007): *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Trotta.
- (2011a): *El sueño creador*, en *Obras completas*, III, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2011b): *España, sueño y realidad*, en *Obras completas*, III, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2011c): *La España de Galdós*, en *Obras completas*, III, Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2011d): *Escritos sobre Ortega*, Madrid: Trotta.



DE NUEVO SOBRE LA APÓCOPE EXTREMA. OBSERVACIONES A LA HIPÓTESIS DE LEMA (1997)*

Carlos Folgar
Universidad de Santiago de Compostela

RESUMEN

El objetivo de nuestro artículo es presentar y discutir la explicación que sobre la apócope, tanto normal como extrema, ofrece el romanista mexicano Lema (1997). Lema asume como punto de partida de su hipótesis la ruina del sistema declinativo del latín clásico y la consolidación románica de la íntima asociación entre la vocal final y el género gramatical (*/-a/* = femenino, */-o/* = masculino). Él opina que la ausencia de valor morfemático, en lo que respecta a la categoría de género gramatical, de la */-e/* provocó necesariamente su pérdida en posición final absoluta de palabra. Intentaremos mostrar que el razonamiento de Lema no es aceptable por varias razones. Nuestra idea sigue siendo que la correcta explicación de la apócope medieval ha de partir de parámetros fonéticos, en la línea expositiva desarrollada por Lapesa, no morfológicos.

PALABRAS CLAVE: apócope, género gramatical, función morfológica, castellano medieval.

ABSTRACT

«About extreme apocope again. Notes on Lema's hypothesis (1997)». The aim of our article is to expose and discuss the explanation offered by Lema (1997) for vocalic apocope in Medieval Spanish. Lema assumes that the starting point is the loss of Classical Latin declension system, which gives rise to the strong Romance association between final vowel and grammatical gender (*/-a/* = feminine, */-o/* = masculine). He thinks that */-e/*, because of its lack of morphological function as regards to grammatical gender, dropped, in word final position, in all instances, with no exception. We'll try to show that Lema's theory is unacceptable for several reasons. On the contrary, we consider that the adequate understanding of Old Spanish apocope depends on phonetic –not morphological– criteria, according to Lapesa's hypotheses.

KEY WORDS: apocope, grammatical gender, morphological function, Old Spanish.

1. INTRODUCCIÓN

La comprensión de un proceso lingüístico tan enigmático como es la apócope extrema del castellano medieval debe mucho al artículo de Lapesa (1951), publicado en fecha ya lejana pero que sigue siendo aún hoy una guía indispensable en el estudio y análisis de tan importante fenómeno de la fonética histórica castellana. En ese artículo Lapesa sentó las bases de la consideración científica de la apócope extrema como un proceso autóctono de la fonología castellana medieval, en el que, no obstante, se ha de percibir también la influencia galorrománica (actuante desde lenguas como el francés o el provenzal, tendentes a la desaparición de las vocales átonas finales). El honorable filólogo valenciano amplió y matizó alguna de sus ideas sobre el tema en un artículo bastante posterior (1975), en el cual seguía manteniendo sus postulados básicos, es decir, carácter autóctono de la apócope extrema e intervención galorrománica en el desarrollo de algunas de las fases por las que atravesó el proceso.

Como habitualmente sucede en el ámbito científico de las humanidades, donde la discrepancia es algo intrínseco a nuestra propia actividad, las exposiciones de Lapesa acerca de la apócope no han gozado de la aceptación de todos los investigadores que se ocupan de la historia de nuestra lengua. Algunos de los puntos de vista defendidos por el maestro han sido discutidos o incluso abiertamente rechazados¹. Ahora es desaconsejable, claro está, desarrollar ese tema, pero sí es nuestra intención referirnos a una hipótesis sobre la apócope extrema que, sin presentarse explícitamente como contraria a las tesis lapesianas², sí se basa en unos presupuestos decididamente diferentes. Nos referimos a la explicación que ofreció Lema (1997) en un artículo relevante —aunque muy discutible, como veremos—, que no ha tenido la repercusión científica que cabría esperar³, acaso por haber aparecido publicado en un

* La redacción de este artículo se ha beneficiado de las observaciones y las indicaciones bibliográficas que nos ha hecho nuestro colega Alexandre Veiga, siempre dispuesto a interrumpir cualquiera de sus múltiples ocupaciones para atender nuestras consultas acerca de la apócope medieval, fenómeno complejo y hasta enigmático como pocos hay en la historia fonológica de nuestra lengua. Los miembros del Consejo de Redacción de la *Revista de Filología* y los evaluadores externos han realizado también algunas indicaciones y sugerencias al texto de nuestro artículo, gracias a las cuales ha mejorado la versión final que ahora se publica. Naturalmente, los errores o las incongruencias que queden en el texto del trabajo son solo imputables a su autor.

¹ Cfr., por ejemplo, las aportaciones de Catalán (1971), Harris-Northall (1991), Moreno Bernal (1993), Torreblanca & Blake (2002) y Tuten (2003: 160-173). También se refiere a la apócope medieval la exposición de Perona (2003), si bien con un alcance muy diferente.

² De hecho, en las referencias bibliográficas recogidas en el trabajo donde se presenta esa novedosa hipótesis los artículos de Lapesa ni siquiera aparecen citados.

³ En cualquier caso, de la importancia que la filología hispánica puede otorgar al artículo de Lema da buena cuenta el hecho de que Pons Rodríguez (2010: 164), en su útil libro de orientación práctica sobre la historia del español, cite ese trabajo como una de las contribuciones relevantes acerca de la apócope extrema medieval.

volumen de autoría colectiva en el cual todos sus capítulos, a excepción precisamente del de Lema, tratan temas de sintaxis y semántica diacrónicas de la lengua española⁴.

Antes de entrar propiamente en materia, comenzaremos con la siguiente observación. Acaso no sea improcedente que nos preguntemos por qué es la vocal /e/ y no otra la más proclive a desaparecer en posición final absoluta, ya desde el siglo xi. Si no estamos equivocados, Lapesa no llega a formularse esta pregunta —o, al menos, no la contesta explícitamente en sus trabajos sobre la apócope— y, sin embargo, entendemos que este interrogante, lejos de ser ocioso o redundante, puede arrojar luz sobre algunos aspectos concretos del tema que estamos estudiando. A nuestro juicio, lleva razón Ariza Viguera cuando señala: «Puesto que /a/ y /o/ son vocales morfemáticas, necesarias para la indicación del género, no nos debe extrañar que se suelan conservar; por el contrario, que la /e/ —no marcada genéricamente— pueda caer» (1989: 65)⁵. En efecto, dada la asociación, en la morfosintaxis románica, entre la posición final de palabra y la expresión de las categorías gramaticales, es natural que los cambios fónicos operantes en tal posición no queden insensibles a las necesidades impuestas por las oposiciones del sistema gramatical.

Pensamos, por tanto, que hay un factor morfológico actuante en la tendencia innovadora a la caída de /-e/, pero queremos ya desde ahora precavernos ante una posible mala interpretación de esta afirmación: lo único que queremos decir es que si una palabra como *puente* (< PONS, -TIS, masculino en latín clásico, pero trasvasado al femenino en algunas variedades geográficas del latín vulgar) es de género masculino y otra palabra (de estructura fónica idéntica) como *fuente* (< FONS, -TIS, también masculino en el latín clásico, pero que pasó al femenino en latín vulgar) es femenina, resulta indudable que el fonema vocalico final no tiene pertinencia morfológica y, en este sentido, su caída no genera inconvenientes morfológicos. No queremos ir más allá con esta afirmación y por ello no defendemos que la tendencia a la pérdida de /-e/ sea de raíz morfológica. Creemos que la ausencia de función morfemática para la vocal /-e/ no es la causa de su caída, sino en todo caso una circunstancia que la posibilitó, y es evidente que esa caída es producto de una tendencia de índole fonética, ya que si así no fuese resultaría inexplicable por qué la apócope normal se da solamente tras consonantes dentales o alveolares no agrupadas.

⁴ Aclaremos, por otra parte, que la contribución escrita por Lema analiza no solo la apócope extrema, sino otros hechos de fonética y morfología históricas del español, que ahora no vienen al caso para nuestra exposición. Aquí aludiremos únicamente a las ideas de Lema acerca del vocalismo átono final.

⁵ La misma idea expresa Bustos Tovar (2004: 283-284).

2. EXPOSICIÓN DE LAS IDEAS DE LEMA (1997)

El único investigador que entiende la apócope de /-e/ como un fenómeno de naturaleza morfológica es Lema (1997: 173-182), y ahí radica precisamente el carácter novedoso de su propuesta⁶. Lema analiza el asunto⁷ desde la perspectiva generativista y toma como punto de partida la existencia, ya en castellano preliterario y medieval, de tres temas morfológicos en el sustantivo, que son producto, como bien se sabe, de la reducción de las cinco declinaciones latinas y de la ruina del subsistema de casos que tenía la lengua de Roma. En su opinión, al haberse asociado /-o/ al género masculino y /-a/ al femenino, /-e/ quedaba desprovista del valor de vocal temática que poseía en la 3.^a declinación latina⁸, es decir, carecía ya de función morfemática

⁶ A este respecto habría que mencionar aquí, siquiera de pasada, el importante trabajo de Torreblanca & Blake (2002), quienes, en oposición a Lapesa, intentan una explicación de la apócope extrema medieval desde la perspectiva morfológica. La diferencia con la propuesta de Lema estriba en que esos dos filólogos están interesados por explicar no la génesis de la apócope extrema sino solamente su resolución y eliminación (proceso que, como es obvio, implicó en la enorme mayoría de los casos la reposición de la vocal final). En el artículo de Folgar (2005) se podrá encontrar una crítica bastante detallada de una —pero solamente una— de las ideas centrales de Torreblanca & Blake (2002), a saber, su rotunda negativa a admitir la influencia ultrapirenaica en el desarrollo y desaparición de la pérdida vocalica extrema. En un próximo trabajo tenemos la intención de exponer y valorar críticamente la hipótesis morfológica de estos dos romanistas acerca de la apócope; en esta ocasión, lógicamente, no hay lugar para ello.

⁷ No sin algún que otro error en los datos referidos al castellano medieval. Por ejemplo, la voz *palafré*, que Lema (1997: 181) localiza en el verso 1967 del *Cantar de Mio Cid*, no presenta en posición final vocal átona, sino tónica. Es, por supuesto, la variante medieval del sustantivo actual *palafrén* ‘caballo manso, especialmente apto para ser montado por damas, príncipes o reyes’, palabra que, según informan Corominas & Pascual (1980-91: s.v. *palafrén*), entró en el castellano medieval desde el catalán *palafrè*, lengua que a su vez lo tomó del francés antiguo *palefrei* (< PARAVEREDUS). Este sustantivo, en consecuencia, nunca ha tenido en castellano terminación vocalica átona, no pudiendo entonces ser traído a colación a propósito de la apócope. Otro lapsus de Lema (1997: 179) se encuentra en su afirmación de que el pronombre indefinido que significa ‘ausencia de personas’ tal como se expresa en el *Cantar de Mio Cid*, esto es, *nadi*, se origina mediante pérdida de la /-e/ de *nadie*. La explicación correcta resulta ser justamente la contraria. La variante *nadie*, que se localiza por primera vez a finales del siglo xv, es tardía y cabe suponer que su diptongo /ie/ átono se deba a influencia analógica procedente del pronombre relativo *quién*. En todo caso, la forma medieval *nadi*, que es cronológicamente anterior a su otra variante concurrente, puede explicarse como resultado etimológico de NATÍ (en origen, nominativo masculino plural del participio del verbo NASCI ‘nacer’). Aun así, esta etimología, aceptada habitualmente por los tratadistas, no deja de presentar algunos problemas: en primer lugar, hay que considerar que, en palabras declinadas por el modelo de la 2.^a declinación latina, como es el participio NATUS, el origen románico suele estar, en plural, en el caso accusativo y no en el nominativo; en segundo lugar, la ecuación fonética NATÍ > *nadi* tampoco se libra de objeciones, puesto que, si el sustantivo SÍTI(M) —enunciado en el caso oblicuo del latín vulgar, de la 3.^a declinación— da sed, NATÍ tendría que haber dado **nad* (o, a lo sumo, sin apócope vocalica, *nade*, forma esta muy rara en castellano medieval, cfr. VÍGINTÍ > veinte, FÉCÍ > cast. med. *fize*). Sea como fuere, lo que nos interesa ahora era descartar que *nadi* surgiese por apócope de *nadie*.

⁸ Y también en sustantivos de la 5.^a declinación latina que terminaron por asimilarse a aquella, como FACIES, -EI > faz.

en castellano, y esta inutilidad morfológica la hizo desaparecer sistemáticamente en posición final de palabra. A este respecto, Lema se expresa así:

En términos generales, al perderse el sistema de casos latino, las vocales /a/, /o/ y /e/ perdieron su función temática, el papel de /a/ y /o/ se redujo al de marcas de género. La desaparición del género neutro fortaleció la correlación entre /o/ y el rasgo de masculino, la /a/ ya estaba claramente correlacionada con el femenino. Ante esta situación, la /e/ del acusativo de la tercera declinación perdió la única función morfológica que poseía en latín, la de vocal temática, y no entró en ninguna correlación en el sistema de género. Al no tener una función morfológica en la gramática del castellano, el morfema /e/, de manera equivalente a las marcas de caso del latín y a la marca /a/ de los acusativos plurales neutros, debió perderse (1997: 177).

Lema quiere destacar que la caída de la /-e/ es un hecho cuya causa es de naturaleza morfológica. Por eso afirma sin vacilaciones: «No es un proceso motivado fonológicamente» (1997: 177-178) y, en consonancia con esa afirmación, hace hincapié en que «la consecuencia de formular la pérdida del tema /e/ como proceso morfológico implica que este elemento debe desaparecer en todas las formas provenientes de la tercera declinación» (1997: 178).

Solamente en aquellas palabras cuyo final consonántico resultaba entonces inadmisible para la fonotáctica castellana medieval se restituyó —según Lema— /-e/ como vocal de apoyo (epentética, en terminología de este autor), pero ese es ya un proceso radicalmente distinto, pues no es sino «una reposición fonética⁹, producto de la extensión del proceso de epéntesis» (1997: 179).

Para aclarar mejor lo dicho en el párrafo precedente, merece la pena indicar que las posibilidades teóricas de reposición fonética de la /-e/ dan origen, a juicio de Lema (1997: 180-181), a tres circunstancias diferentes¹⁰:

- a) Cuando la consonante implosiva final de palabra es simple (esto es, no agrupada con otra consonante) y está tolerada por las reglas fonotácticas de nuestra lengua medieval, no hay nunca reposición de la vocal final: *VERITATE > verdad, MALE > mal, HABERE > aver*, etc.
- b) La segunda posibilidad coincide inicialmente con la primera, expuesta en el apartado precedente, pero la situación cambia tras un «breve período» (1997: 180) de tiempo, que no es sino la etapa que, con la terminología de Lapesa, llamamos la época de la apócope extrema. Sigue ahora que ciertas consonantes simples y algunos grupos consonánticos dejan de ser admitidos en posición final de palabra por la fonotáctica castellana medieval, de

⁹ No morfológica, por tanto.

¹⁰ También Moreno Bernal (1999: 267), a pesar de sus reticencias iniciales a considerar ventajosa la distinción entre apócope normal y apócope extrema, reconoce la existencia de esas tres posibilidades en el castellano medieval.

manera que la epéntesis de la /-e/ se torna imprescindible: NOCTE > *noch* > *noche*, PONTE > *puent* > *puente*, GRANDE > *grand* > *grande*, FORTE > *fuert* > *fuerte*, por ejemplo. De acuerdo, pues, con la idea del romanista mexicano, en palabras como *noche* o *monte*, pongamos por caso, habría ocurrido la pérdida de /-e/ en tanto que elemento morfológico y su restitución posterior, cronológicamente no inmediata, en tanto que elemento fonológico.

- c) En el caso de palabras que, si quedasen desprovistas de vocal final, pasarían a presentar en posición implosiva una consonante simple o —más frecuentemente— un grupo consonántico que la lengua medieval no consintió nunca, en ningún momento de su historia, en tal contexto fonotáctico, ocurre, en opinión de Lema, que «el cambio de la vocal temática /e/ por la vocal epenética [e] fue automático» (1997: 181). Acontece esto, por ejemplo, en CARNE > *carne* (sin posibilidad alguna de una fase intermedia **carn*, absolutamente rechazable según las normas de la combinatoria de fonemas en castellano), latín vulgar *FAMINE > *fambre*, el occitanismo *mensaje*, etc.

3. ALGUNAS CRÍTICAS

Hasta aquí hemos pretendido resumir, de la forma más exacta que nos ha sido posible, la hipótesis de José Lema sobre la apócope, normal y extrema, del castellano de la Edad Media. A continuación tenemos que pasar a exponer nuestra valoración personal de los planteamientos de este investigador, y ya adelantamos que no siempre será positiva.

En primer lugar, nos parece necesario manifestar que la explicación que ofrece Lema es obviamente parcial, pues está pensada desde las clases de palabras de tipo nominal (sustantivo y adjetivo) pero no es aplicable sin más al verbo o al adverbio, en los que la categoría de género carece de funcionalidad. Este problema no le puede haber pasado inadvertido a Lema, pues él mismo cita, de entre los testimonios de caída de /-e/ que ha extraído del *Cantar de Mio Cid*, adverbios como *apart* (< AD PARTE), *anoch* (< AD NOCTE) o *adelant* (< latín vulgar AD DE INANTE)¹¹, a los que podemos añadir incluso otra palabra no flexiva, como es el numeral cardinal *nuef* (< NOVEM)¹². En elementos léxicos como esos cuatro es evidente que la desaparición de la /-e/ no tiene nada que ver con el género gramatical. Se hace inevitable, entonces, pensar en una explicación de otra índole, ya sea de tipo fonético, ya sea por obra de la analogía. Si Lema hubiese dado al verbo la consideración que esta clase de palabras

¹¹ Es verdad que los dos primeros adverbios citados se forman en latín vulgar sobre sendos sustantivos, pero el tercero no.

¹² Aparte de esto, convendría anotar que la realidad textual del *Cantar de Mio Cid*, obra de la que ha obtenido Lema sus datos, es bastante compleja en lo que se refiere al tratamiento de la /-e/, según advierte Franchini (2004: 333). Lo mismo sucede en otros textos del Medievo, como el *Auto de los Reyes Magos*, tal como comprueba Ariza (2009: 118). En cualquier caso, ni Lema en su artículo ni nosotros en el nuestro tenemos intención de tratar de forma pormenorizada esta cuestión filológica.

se merece, su teoría morfológica de la apócope de /-e/ habría tomado, sin lugar a dudas, un rumbo muy diferente. Decimos esto en el sentido de que el verbo es la clase léxica en la que se ha producido el mayor número de casos de pérdida, tanto «normal» como incluso «extrema», de la /e/ final absoluta¹³, desde luego con una frecuencia clarísimamente superior a la que muestran el sustantivo o el adjetivo, por ejemplo. Los datos son elocuentes: *todos* los lexemas verbales castellanos procedentes del latín, fuese cual fuese la conjugación a la que perteneciesen, experimentaron la caída de /-e/ en el infinitivo (incluidos aquellos verbos que en la lengua clásica de Roma eran irregulares, pero que se regularizaron por analogía en latín vulgar, como POSSE → POTERE) y en la segunda persona plural del modo imperativo, cfr. AMARE > *amar*, TIMERE > *temer*, VENDERE > *vender*, SENTIRE > *sentir*, junto a AMATE > *amad*, TIMETE > *temed*, VENDÍTE (> latín vulgar hispánico *VENDĒTE) > *vended* y SENTITE > *sentid*¹⁴. Por tanto, se hace preciso concluir que una explicación de la apócope desde una base morfológica debería, en todo caso, partir del verbo, en vista de que el número de sustantivos o adjetivos dotados de /-e/ en el étimo latino es notoriamente más reducido. Si Lema hubiera tenido esto en cuenta, no habría concedido tanta importancia a la oposición de género gramatical. Ahora bien, como Lema no dice nada al respecto, es mejor que dejemos ahora el tema en suspenso. Bástenos dejar claro que la utilización del género gramatical como factor explicativo de la pérdida de /-e/ es, a todas luces, insuficiente.

Hay un aspecto donde sí entendemos que Lema ha obrado con acierto. Se trata de la mención que él hace de una clase especial de palabras, que no siempre han sido tenidas en cuenta en la debida medida a la hora de analizar la apócope vocálica. Son palabras del tipo *alegre, carne, octubre, lumbre, diciembre, vientre, siempre, cumple...*, que tienen antes de la vocal final un grupo de dos o tres consonantes. Las reglas fonotácticas de la lengua castellana no permiten, ni han permitido nunca, que tales grupos consonánticos queden en posición final absoluta. Esto implica que, si nos expresamos en los términos manejados por Lapesa, tales palabras han estado excluidas siempre de la apócope extrema medieval. Hace bien Lema, por tanto, en recalcar este hecho, pero, a decir verdad, la explicación que ofrece el profesor mexicano nos parece manifiestamente mejorable: en lugar de afirmar, como él hace, que el elemento /-e/ se pierde e inmediatamente se restituye, ¿no sería más razonable decir simplemente que se ha conservado sin interrupción? Si no ha habido variaciones en el significante, ¿qué ventaja se obtiene de defender que la vocal final se recupera inmediatamente después de haber caído? Esta es precisamente la objeción que a Lema le formula Pellen (2000: 181): puesto que el corpus textual medieval confirma la conservación de la /-e/ en palabras como las mencionadas, resulta poco verosímil,

¹³ Cfr. García-Macho & Penny (2001: § 9.1.4).

¹⁴ A ello hay que sumar otras formas verbales, a veces dependientes de la conjugación concreta a la que se asigne el verbo, que pueden igualmente sufrir apócope, normal o extrema, en el castellano del Medievo. No procede ahora, claro está, referirse a dichas formas.



desde el punto de vista diacrónico, la afirmación de que dicha vocal final se perdió en un determinado momento de la historia.

Por otra parte, la base en que se sustenta la hipótesis de Lema no nos parece tan convincente como él cree: que un elemento haya perdido su función morfológica no implica necesariamente que tenga que ser eliminado¹⁵. Este es, quizás, el punto más importante de nuestro artículo, y a él nos referiremos ahora mismo con más detalle, incorporando los ejemplos oportunos.

El hecho de que un elemento del significante quede desprovisto de su función morfológica previa lo hace, como es lógico, más vulnerable al proceso de pérdida fonética, pero no lo condena automáticamente a la eliminación. En la historia de la lengua española hay ejemplos que dan fe de ello. Así, podemos recordar lo ocurrido con la vocal /-a/ en los adjetivos calificativos con moción de género integrantes de adverbios en *-mente*: puesto que el sufijo adverbial era en su origen el ablativo del sustantivo femenino MENS, -TIS, la terminación /-a/ venía requerida por la concordancia en género, número y caso entre adjetivo y sustantivo. La gramaticalización de *-mente* como elemento formador de adverbios y su desconexión con respecto al sustantivo originario hicieron que la vocal /-a/ del adjetivo quedase privada de su función morfológica, pero ello no implicó, en absoluto, la desaparición fonética de tal vocal, cuya presencia —sin posibilidad de cambio— ha sido y sigue siendo obligada cuando a un adjetivo con marca específica de género femenino se le añade el sufijo adverbial (v.gr. *lentamente*, pero no **lentomente*). Otro ejemplo ilustrativo a este respecto nos lo proporcionan los nombres de los días de la semana *martes*, *jueves* y *viernes*, que proceden de genitivos latinos que actuaban, en un sintagma nominal, como modificadores de un sustantivo que, por consabido, se elidía: [DIES] MARTIS, [DIES] JOVIS, [DIES] VENERIS; una vez perdida en romance la funcionalidad de la categoría caso, la /-s/, que era marca de genitivo en los sustantivos latinos de la 3.^a declinación, no solo se mantuvo, sino que incluso se extendió analógicamente a *lunes* y *miércoles*, cuyos étimos latinos ([DIES] LUNAE y [DIES] MERCURI) no presentaban /-s/ en el genitivo por pertenecer a otras declinaciones. Como se puede apreciar, la conservación de /-a/ en los adjetivos o de /-s/ en los sustantivos citados no depende de razones morfológicas, sino exclusivamente de causas fonéticas, que no son otras que el mantenimiento, en la lengua española, de la vocal /a/ en cualquier posición átona y de la consonante /-s/ final absoluta de palabra.

Un tercer ejemplo, quizás un poco menos evidente que los anteriores, nos lo proporcionan los numerales cardinales *dos* y *tres*. Como es bien sabido, sus étimos latinos son los accusativos DUOS (distinto del nominativo DUO, en cuya terminación se percibe un resto del dual indoeuropeo) y TRES (coincidente con el nominativo TRES, puesto que este cardinal se flexionaba según el modelo de la tercera declinación).

¹⁵ Reparemos en la sutil pero relevante diferencia entre la afirmación de Ariza (1989: 65), mencionada al principio de este trabajo, y la de Lema (1997: 177-178). Mientras que el catedrático de la Universidad de Sevilla dice que la /-el/ *puede* caer, el romanista mexicano manifiesta que *tiene que* caer. Esta segunda postura es más drástica y, según intentaremos demostrar, menos precisa y menos ajustada a la realidad de los hechos históricos empíricamente comprobables.

Al desaparecer la flexión casual en los numerales románicos, la consonante /-s/ castellana de *dos* y *tres* dejó de tener funcionalidad morfológica como marca de caso, por supuesto, pero tampoco servía para marcar el número plural, por dos razones: a) porque estos numerales, por su propia naturaleza semántica, no poseen oposición gramatical de número, y b) porque esa /-s/ no es imprescindible en los cardinales que expresan cantidades superiores a la unidad, según evidencian *cuatro*, *siete*, *diez*, etc., que presentan otras terminaciones consonánticas o vocálicas. Pues bien, pese a que la /-s/ de *dos* y *tres* ya no tenía valor morfológico en la lengua castellana, no resultó eliminada, ni mucho menos, sino que se ha conservado hasta nuestros días. Una vez más se puede comprobar con absoluta claridad que el mantenimiento de esa /-s/ (al igual que la /-s/ de *martes*, según ya hemos manifestado) no está condicionado en modo alguno por circunstancias morfológicas sino por parámetros fonéticos (en este caso, la tendencia del español, como idioma perteneciente a la Romania Occidental, a la conservación de tal consonante en posición implosiva final de palabra).

A lo sumo, ha de aceptarse que la eliminación de elementos cuya funcionalidad morfológica haya desaparecido es posible —o necesaria— cuando esos elementos generan inconvenientes morfológicos graves. Esto es lo que ha sucedido con la /-s/ de los sustantivos procedentes de neutros latinos cuyo nominativo-acusativo terminaba en /-us/ (v.gr. CORPUS > *cuerpos*, TEMPUS > *tiempos*, PECTUS > *pechos*): la /-s/ de esos sustantivos románicos, inicialmente en número singular por proceder de formas latinas en singular, resultaba molesta y tendía a ser interpretada como alomorfo de plural, de modo que la solución consistió en suprimir la /-s/ del singular y crear un singular antietimológico terminado en vocal (*cuerpo*, *tiempo*, *pecho*). Aquí ha sido la conveniencia de mantener clara, en el plano de la expresión, la oposición gramatical de número el factor que ha desencadenado la supresión de la consonante final del singular, por encima de la tendencia evolutiva de la fonética castellana a conservar /-s/ en posición final absoluta de palabra. Pero en ausencia de problemas morfológicos (como en la formación de adverbios en *-mente* o en los nombres de los días de la semana) no suele recurrirse a la eliminación del segmento que haya dejado de funcionar como significante de un morfema gramatical.

A parte de todo esto, a la hipótesis de Lema sobre los fenómenos de apócope normal y extrema puede formulársele una objeción más grave, de alcance general, que es la siguiente:

El haber prestado atención a la cronología de estos fenómenos, y el no haber limitado sus datos a un solo texto medieval y a la estructura silábica actual, tal vez hubiese disuadido a Lema de defender una teoría basada en la pérdida generalizada de /e/ en todos los contextos y en la equivalencia de ese proceso y los de la pérdida de la flexión casual y de la pérdida de la /a/ del neutro¹⁶. Si esto hubiese sucedido como Lema propone, la pérdida morfológica de la vocal temática /e/ hubiese sido simultánea a

¹⁶ Se trata, claro está, de cambios como la sustitución de CORNUA (neutro plural) → *cuerños* (masculino plural), donde la /-a/ del neutro ha desaparecido al pasar ese sustantivo al género masculino. Por el contrario, si el sustantivo neutro plural latino se reubica en el género femenino



la pérdida de la flexión casual, lo cual significa que el proceso se habría consumado en latín vulgar y estaría documentado en esa etapa, donde se presentarían tanto las consonantes que hoy son finales en español como los grupos consonánticos duros en final de palabra. Como mucho, las primeras manifestaciones romances registrarían algunos de esos grupos y la «reparación silábica» de los mismos se habría consumado, en cualquier caso, antes del siglo XII (Rivas, 1998: 419).

En efecto, es patente que los datos de la historia lingüística latina y románica desmienten las suposiciones en que se basa Lema. La crítica planteada por Rivas nos parece, pues, plenamente acertada y justificada, y estamos de acuerdo con esta investigadora en que la hipótesis de Lema carece del necesario apoyo de los hechos empíricos. No vemos, en fin, ninguna razón concluyente para hacer depender directamente la apócope vocálica del desmantelamiento del sistema latino de declinaciones.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, a nuestro modo de ver, en la caída de /-e/ se superpone una causa fonética a un condicionamiento morfológico que hizo posible el proceso fonético: si la /-e/ hubiese desempeñado un papel morfológico, no habría estado en disposición de perderse, pero si realmente se perdió fue porque las consonantes que entonces quedaban en posición final de palabra eran ya admitidas en posición final de sílaba interior, de modo que la estructura fonotáctica castellana se mantenía inalterada.

En este sentido, parece más lógica la sugerencia de Veiga (2002: 91), que relaciona la apócope de /e/ con su carácter de elemento no marcado en el subsistema vocálico del español: /e/ es [-grave] (por no ser de articulación central ni velar, frente a /a/, /o/, /u/) y es [-difuso] (porque no es de abertura mínima, frente a /i/)¹⁷. El carácter no marcado es precisamente el factor que, en su opinión, permite que sea este el fonema vocálico más propenso a la desaparición según las leyes de la fonética histórica, pero también propenso a procesos aparentemente contrarios, como el surgimiento, en calidad de vocal protética, en posición inicial absoluta (v.gr. *SCRIPTU* > *escrito*, *SPICA* > *espiga*, *STARE* > *estar*, etc.) o su empleo como vocal paragógica¹⁸. Lo importante de esta explicación, creemos nosotros, es que no se basa en motivos de naturaleza morfológica, que son válidos para unas determinadas clases de palabras pero no lo son para otras. Al fundamentar su explicación en la estructura interna del sistema fonológico, el mencionado lingüista queda libre de las críticas que hemos expuesto a autores como Lema. Claro es que las posibilidades de aparición o

en romance, entonces la /a/ se mantiene, identificada sin dificultad con la vocal final que marca precisamente el femenino, v.gr. *LIGNA* (neutro plural) → *leña* (femenino singular).

¹⁷ Para mayores aclaraciones puede verse el gráfico con que el mismo Veiga (2002: 93 y también 2011: 65) representa el subsistema vocálico de nuestra lengua.

¹⁸ Hace alguna aclaración sobre esto Rodríguez Guzmán (2011: 145-146).

desaparición de /e/ no son ilimitadas, sino que se encuentran condicionadas por las reglas fonotácticas castellanas y por la propia actuación de las leyes fonéticas, pero debemos admitir, de acuerdo con Veiga, que las otras vocales del castellano han mostrado y muestran una capacidad muchísimo menor de inserción o pérdida que la de la vocal palatal de abertura media. Insistimos, por consiguiente, en que la tendencia a la apócope de /e/ no tiene origen morfológico, sino fonético-fonológico.

Nuestra opinión, pues, es que sigue siendo válida la interpretación que en su día dio Lapesa (1951) de la apócope de /-e/ como un proceso explicable en términos estrictamente fonéticos, no ligado a condicionantes de tipo morfológico¹⁹. Naturalmente, esto no niega que ciertas clases de palabras ofrezcan algunas peculiaridades en el tratamiento de la /-e/ latina, tanto en la apócope normal como en la pérdida extrema, pero, en todo caso, el arranque y la explicación del fenómeno que estamos analizando dependen, a nuestro juicio, de parámetros fonéticos.

Recibido: marzo de 2015; aceptado: mayo de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZA VIGUERA, Manuel (1989): *Manual de fonología histórica del español*, Madrid: Síntesis.
- (2009): *La lengua del siglo XII (Dialectos centrales)*, Madrid: Arco/Libros.
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de (2004): «La escisión latín-romance. El nacimiento de las lenguas romances: el castellano», en Rafael CANO (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 257-290.
- CATALÁN, Diego (1971): «En torno a la estructura silábica del español de ayer y del español de mañana», en Eugenio COSERIU & Wolf-Dieter STEMPFL (eds.), *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier zum 65. Geburtstag*, Múnich: Wilhelm Fink, 77-110.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio (1980-91): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 6 vols.
- FOLGAR, Carlos (2005): «Lenguas en contacto en la Castilla medieval: la apócope extrema y la influencia de los francos», *Res Diachronicae* [revista digital] 4: 5-22 (<http://www.resdi.net>).
- (2014): «Nuevas aclaraciones sobre la apócope extrema medieval a la luz de la ‘jerarquía de la apócope’», en José Luis RAMÍREZ LUENGO & Eva Patricia VELÁSQUEZ UPEGUI (eds.), *La historia del español hoy. Estudios y perspectivas*, Lugo: Axac, 27-32.
- FRANCHINI, Enzo (2004): «Los primeros textos literarios: del *Auto de los Reyes Magos* al mester de clerecía», en Rafael CANO (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona: Ariel, 325-353.

¹⁹ Como es bien sabido, Lapesa (1951) analiza también la influencia que los pobladores franceses ejercieron en el desarrollo de la apócope extrema, defendiendo la hipótesis de que dicha influencia no es la causa del surgimiento de la pérdida vocalica extrema sino, simplemente, de la gran intensidad que el fenómeno alcanza en los siglos XII y XIII. La cuestión del influjo franco ha sido tratada con cierto detalle en Folgar (2005), artículo que tiene su continuación en el breve trabajo de Folgar (2014).

- GARCÍA-MACHO, María Lourdes y PENNY, Ralph (2001): *Gramática histórica de la lengua española: morfología*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- HARRIS-NORTHALL, Ray (1991): «Apocope in Alfonsine texts: a case study», en Ray HARRIS-NORTHALL & Thomas D. CRAVENS (eds.), *Linguistic Studies in Medieval Spanish*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 29-38.
- LAPESA, Rafael (1951): «La apócope de la vocal en castellano antiguo. Intento de explicación histórica», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid: CSIC, vol. II, 185-226.
- (1975): «De nuevo sobre la apócope vocálica en castellano medieval», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 24/1: 13-23.
- LEMA, José (1997): «Reparación silábica y generalización de ‘e’ en castellano», en Concepción COMPANY (ed.), *Cambios diacrónicos en el español*, México: UNAM, 169-196.
- MORENO BERNAL, Jesús (1993): «Les conditions de l’apocope dans les anciens textes castillans», en Maria SELIG et al. (eds.), *Le passage à l’écrit des langues romanes*, Tübingen: Niemeyer, 193-206.
- (1999): «Contribución al estudio de la apócope de la vocal final en la *General Estoria IV*», *Revista de Filología Española* 79/3-4: 261-289.
- PELLEN, René (2000): «Compte rendu de Concepción Company (ed.), *Cambios diacrónicos en el español*, México: UNAM, 1997», *Revue de Linguistique Romane* 64: 167-182.
- PERONA, José (2003): «La venganza del estado latente: los anglicismos en español y el retorno de la apócope extrema», en José Luis GIRON ALCONCHEL et al. (eds.), *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, Madrid: Editorial Complutense, vol. I, 185-195.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola (2010): *La lengua de ayer. Manual práctico de Historia del Español*, Madrid: Arco/Libros.
- RIVAS, Elena (1998): «A propósito de *Cambios diacrónicos en el español*, Concepción Company ed., Universidad Autónoma de México, 1997», *Verba* 25: 401-423.
- RODRÍGUEZ GUZMÁN, Jorge (2011): «Morfología de la onomatopeya. ¿Subclase de palabra subordinada a la interjección?», *Moenia* 17: 125-178.
- TORREBLANCA, Máximo y BLAKE, Robert (2002): «De morfológica histórica española: la apócope de -e en la época medieval», en María Teresa ECHENIQUE ELIZONDO y Juan SÁNCHEZ MÉNDEZ (eds.), *Actas del V congreso internacional de historia de la lengua española* (Valencia, 31 de enero-4 de febrero de 2000), Madrid: Gredos, vol. I, 431-443.
- TUTEN, Donald N. (2003): *Koineization in Medieval Spanish*, Berlín/Nueva York: Mouton de Gruyter.
- VEIGA, Alexandre (2002): *El subsistema vocálico español*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- (2011): «Commutabilité de traits et hiérarchie d’oppositions phonologiques», *La Linguistique* 47/1: 63-73.

MITO E HISTORIA: INCURSIONES EN LA LEYENDA CANARIA *LA PARED DE ROBERTO*

Sonia Petisco

Universidad de Granada

Manuel Poggio Capote

Real Sociedad Cosmológica, Santa Cruz de La Palma

RESUMEN

Una de las manifestaciones relativas a la literatura de tradición oral de la isla de La Palma (Canarias) que se encuentra pendiente de estudio es la referida a las leyendas. Durante la segunda mitad del siglo XIX, un destacado grupo de escritores rescató media docena de estas narraciones y las formalizó en algunas versiones impresas. Desde entonces, las mismas han quedado fijadas como el canon de leyendas «clásicas» de La Palma. Una de ellas es la que toca con la Pared del Diablo o de Roberto, en la Cumbre de los Andenes, en el borde superior del parque nacional de la Caldera de Taburiente. En la actualidad esta leyenda se mantiene como un relato trufado de contenidos románticos. Con el fin de profundizar en las raíces y la evolución de esta leyenda se realiza una descripción, inventario y análisis de las distintas versiones localizadas que abren nuevos horizontes de reflexión sobre cuestiones fundamentales en torno a conceptos como mito e historia, lengua y escritura, individuo y pueblo.

PALABRAS CLAVE: leyendas, literatura de tradición oral, diablo, Pared de Roberto, La Palma, islas Canarias.

ABSTRACT

«Myth and history: expeditions into the Canary legend *Roberto's wall*. One of the manifestations related to the oral literary tradition of the island of La Palma (Canaries) which remains under study is the legendary genre. During the second half of the nineteenth century, an outstanding group of writers rescued half a dozen of these stories and formalized them in some printed versions. Since then, they have been set up as the canon of «classical» legends of La Palma. One of them deals with the wall of the Devil or the wall of Roberto, at the Cumbre de los Andenes, on the upper edge of the National Park Caldera de Taburiente. Today this legend continues to be a story charged with romantic nuances. In order to deepen into the roots and evolution of this legend, we have carried out a description, inventory and analysis of the different discovered versions, opening new horizons of reflection on fundamental questions regarding concepts such as myth and history, language and writing, individual and people.

KEY WORDS: legends, oral literary tradition, devil, the Wall of Roberto, La Palma, Canary Islands.



Y nosotros, que pensamos en una felicidad
creciente, sentimos la emoción
que casi nos anonada
cuando algo feliz se derrumba

Rilke, *Elegías de Duino*, x, 110-114

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia, una enorme e impresionante pared, quebrantada por su mitad y que simula estar construida de sillares, ha demandado la atención de los vecinos de La Palma (Canarias). Emplazada en un lugar estratégico, en las cumbres de la isla, en medio de un camino que transita entre la ciudad capitalina y las jurisdicciones del norte, la Pared de Roberto o del Diablo (como también se ha conocido, ver foto 1) ha sido siempre, inclusive desde los tiempos prehispánicos, un sitio de señalada observación. En un espacio desértico, peligroso y abrupto, parece que debe su nombre a la morfología del lugar, asociado, al igual que otros muchos sitios de apariencia similar, al Demonio o al averno. En las inmediaciones de este punto brotaba una planta a la que la cultura popular ha atribuido propiedades de enamorar o cautivar corazones. Según las noticias literarias procedentes del siglo XIX, este extraño vegetal presentaba forma de garra, apareciendo su marca grabada en alguno de los bloques de aquel misterioso muro. Con estos componentes (materiales, infernales y mágicos) subsiste un relato tradicional acerca de esta extraordinaria pared y su levantamiento por soplos diabólicos¹.

Como es bien sabido, una leyenda es una narración, transmitida celosamente de manera verbal y de generación en generación, en la que se recoge un suceso generalmente de breve extensión. La característica general de las leyendas es que se refieren a lugares precisos, bien localizados en el entorno, aunque ocurridos en un tiempo indeterminado. Además, normalmente, registran hechos e historias fantásticos, en ocasiones sobrenaturales, pero que se dan como ciertos o verídicos entre la población local². En este sentido, un estudio acerca del género legendario como el que pretendemos abordar a lo largo de estas páginas nos remite siempre a una situación mítica que favorece la recreación poética del mundo, adoptando forma rítmica y liberándonos del tiempo real, ese tiempo medido de los relojes y calendarios que se superpone a ese otro tiempo quizás más verdadero, un «ahora» inconcebible que escapa al cómputo y a la definición³.

¹ Agradecemos la colaboración en la preparación de este artículo a Francisco J. Martín Pérez, José G. Rodríguez Escudero, Ernesto Méndez Bravo, José Pablo Vergara Sánchez, Arnoldo Santos Guerra, Luis Regueira Benítez y Juan Gómez-Pamo Guerra del Río.

² Sobre estos conceptos véase: DÍAZ VIANA, 2008: 13-35; GARCÍA DE DIEGO, 1958: 3-61.

³ BUBER, 1949: 18; PUERTO, 2011: 23.



Foto 1. La Pared de Roberto o del Diablo.

Partimos por tanto del reconocimiento de que no solo existe una «memoria histórica», consistente en el registro de los hechos en sucesión, sino que hay también otro tipo de memoria que podríamos denominar «memoria mítica»⁴. Esta última emerge como recuerdo vivo de un estado paradisíaco donde no había ideación o espacialización del tiempo, donde no había futuro ni muerte, sino un continuo fluir o correr del tiempo semejante al flujo o devenir de los ensueños. Las leyendas en su origen parecen querer evocar esta segunda clase de memoria que, a su vez, entronca con la tradición oral, el sitio donde hablan cosas como la poesía antes de convertirse en literatura, o cosas como mitos, pre-historia, de los cuales, ya desde antes de Freud, se había establecido la comparación con los sueños⁵.

En la actualidad, en la isla de La Palma se conserva un notable conjunto de relatos legendarios. Casi en cada rincón de su geografía es posible oír alguna narración de esta clase. No obstante, desde mediados del siglo XIX, la fortuna literaria

⁴ GARCÍA CALVO, 1983: *in totem*.

⁵ La teoría psicoanalítica sobre la relación entre sueños, mitos y subconsciente se desarrolló con posterioridad en las obras de Carl Gustav Jung, Karl Kerényi, Otto Rank o Joseph Campbell; GARCÍA GUAL, 2014: 128.

ha dictaminado que solo media docena de ellos se hayan fijado en el imaginario colectivo, pasando a convertirse en mitos históricos, descritos o narrados, quedando el resto de referencias a esta saga en un segundo plano. Se trata de las leyendas de *La luz de El Time* (Tijarafe); *El salto del enamorado* (Puntallana); *La pared de Roberto* (Garafía); *Los dos brezos* o *La vuelta de los hermanos* (El Paso), más modernamente reelaborada en *Los dragos gemelos* de Breña Alta; *El alma de Tacande* (El Paso); y la isla de San Borondón. Ello se debió a la labor de una serie de poetas, eruditos e historiadores románticos como Antonio Rodríguez López (1836-1901), Juan B. Lorenzo Rodríguez (1841-1908), el folclorista peninsular Eugenio de Olavarriá y Huarte (1853-1933), Pedro J. de las Casas Pestana (1856-1927), Elías Santos Abreu (1856-1937) y Antonino Pestana Rodríguez (1859-1938), que pusieron en letra impresa los expresados relatos y algún otro que, como anotábamos, no alcanzó a disfrutar de esta aceptación general⁶.

La leyenda de *La Pared de Roberto* es así ampliamente conocida en la isla de La Palma, utilizada invariablemente en publicaciones o excursiones turísticas, en numerosos sitios webs o, incluso, en reportajes televisivos⁷. En la práctica totalidad de las ocasiones la versión expuesta es idéntica, un resumen del texto que en 1900 publicó el médico y entomólogo Santos Abreu. De forma muy concisa la interpretación de Santos rememoró las citas amorosas en la cumbre de La Palma entre un indígena del cantón de Tagaragre (Barlovento) y una doncella perteneciente al partido de Aceró (Caldera de Taburiente). Sin embargo, una mañana, los jóvenes se vieron sorprendidos porque en lo alto de la isla, en el sendero que conducía a sus encuentros se había erigido, para su desconcierto y en tan solo una noche, una recia muralla. Al no conseguir traspasar el muro y suponiendo que aquella obra solo podía provenir del Diablo, el joven exclamó sin ningún efecto «¡Va el alma por pasar!», a lo que siguió el grito más comprometedor de «¡Va el alma y el cuerpo por pasar!». En ese instante, la pared se abrió y del seno de la tierra fluyeron elementos incandescentes que envolvieron al mancebo en una bola de fuego que atravesó la pared y rodó hasta el abismo. La joven también murió, siendo enterrada en las inmediaciones del lugar por unos pastores.

El relato publicado por Santos Abreu se revela como una versión excesivamente elaborada, a todas luces fuera de los esquemas de las narraciones tradicionales⁸. Su extensión, su excesiva trama y su cálido (o cándido) final convierten el texto de Santos en un cuento más que en una pieza del género legendario. Se contempla, incluso, más como una creación literaria de autor que como el registro de una tradición oral. Además, el texto, en su mismo vocabulario, parece alejarse del lenguaje

⁶ Sobre las leyendas canarias, véase MONROY CABALLERO, 2010; TRAPER, 2000b.

⁷ Consultese, solo a modo de testimonio, la guía turística realizada por María Victoria Hernández (El País-Aguilar, 1994, p. 132) o los audiovisuales de Antonio González (http://bienmesabe.org/bms/?q=tv_ejemplar&id=690) y Álvaro Morales (<https://www.youtube.com/watch?v=pNmdm2kO3Uc>).

⁸ Acerca de la reelaboración literaria de las leyendas durante el Romanticismo, véase JURASTI, 1986: 11-43.

popular que suele inspirar esta clase de narraciones, pues se sustenta en un discurso filosófico de sesgo platónico que mantiene la dicotomía entre «cuerpo» y «alma», nociones categóricas que son el fundamento del concepto de individuo (el *self*, como dicen los anglosajones) sobre el que se erige todo el pensamiento moderno occidental pero que de forma implícita le convierten en mito ya domesticado, infiel a la voz del pueblo⁹. Por todo esto se antojaba perentoria una depuración del relato que condujese a versiones más primitivas, emanadas de esa aludida «memoria mítica» o pre-histórica.

El propósito de este artículo es, por tanto, el de acometer un primer análisis de la leyenda de *La Pared de Roberto* ofreciendo la descripción y edición de las interpretaciones o versiones que se han logrado recoger de la misma, todas ellas pertenecientes al siglo XIX. A la par, se glosarán estos textos, estableciendo sus aportaciones e introduciendo algunas apostillas que ayuden a comprender la evolución de la leyenda hasta la versión que disfrutamos en la actualidad. El resultado únicamente intentará ofrecer una panorámica de este antiguo relato, uno de los más divulgados y señalados del patrimonio inmaterial de Canarias y que nos secundará en este itinerario de indagación en el universo mítico del archipiélago.

2. EL MARCO GEOGRÁFICO: LA CUMBRE DE LOS ANDENES

Al igual que la gran mayoría de las narraciones legendarias, *La Pared de Roberto* se desarrolla en un lugar muy específico. En la actualidad, el muro o lienzo al que se refiere el relato puede observarse partido en dos; se trata de una cresta basáltica de unos 165 centímetros de espesor y entre unos seis y diez metros de altura y que presenta la imagen de una muralla levantada con bloques artificiales. Cabría recordar que la isla de La Palma ofrece un territorio muy escabroso y accidentado. Con una superficie de tan solo 708 km², las cumbres isleñas alcanzan una altura de 2426 metros. En el tercio norte de la isla se localiza una gran depresión de origen erosivo, la Caldera de Taburiente, de la que parte una cordillera dorsal que divide La Palma de norte a sur, denominadas Cumbre Nueva y Cumbre Vieja.

La pared de Roberto se encuentra en el borde norte de la mencionada Caldera de Taburiente, en uno de los ejes viales vertebradores de la isla. En concreto, en el camino real que transitaba entre la capital insular y las jurisdicciones municipales de Garafía, Puntagorda y, en menor medida, el término de Tijarafe. Hasta bien entrado el siglo XX, en el que se construyeron las modernas carreteras, el camino de la cumbre era casi el único (el más corto y más cómodo) entre Santa Cruz de la Palma y los partidos del norte y noroeste de la isla. Incluso, esta intrincada orografía de La Palma invitaba a que, con frecuencia, las comunicaciones interiores se efectuaran por mar, en una navegación de cabotaje tanto de pasajeros como de mercancías. El camino hasta los términos de Garafía y Puntagorda transcurría, pues, irremediablemente

⁹ BREDLOW, 2003: 9.

por medio de la pared, convirtiéndola en un hito natural de obligada referencia. En este punto, además, el trazado del camino se aproximaba al borde interior de la Caldera de Taburiente, revistiendo su tránsito de cierta peligrosidad.

A comienzos del siglo xix, el historiador y naturalista José de Viera y Clavijo (1731-1813) describía dicha silueta en los siguientes términos: «No es menos admirable aquella muralla o pared que la Naturaleza fabricó en el filo de la misma cumbre que divide la isla en dos declivios. Parece hecha de piedra suelta, bien tajada y bien encadenada teniendo en partes como dos varas de ancho; y a no ser un portillo natural, no se podría transitar fácilmente de una banda a otra»¹⁰. Ya en su periplo científico a Canarias en 1867 impresionó al geólogo y paleontólogo alemán K. von Fritsch (1838-1906) y, más tarde, a la viajera británica Olivia M. Stone (1855-*ca.* 1895), quien en 1887 la glosó como «la formación más curiosa de todas y que tiene que haberle resultado misteriosa a la mente de los isleños ya que la llaman “Pared de Roberto”, es una pared inmensa que desciende hacia La Caldera, de entre un pie y medio y dos pies de grosor; (...) podría ser la Idafe que adoraban los antiguos habitantes»¹¹.

Por último, importa subrayar que el anecdotario de esta leyenda se ha mantenido activo hasta fechas recientes. Así, la remembranza de Román Pérez Sánchez, cabrero de profesión, relata cómo en una ocasión, hacia 1940, en su recorrido por este lugar oyó el «rugir de unas lajas»; aunque el incidente no tuvo más trascendencia, el informante señala que aquel ruido le sobresaltó, provocándole miedo «por cuentos oídos de muchacho referentes a la Pared de Roberto»¹².

3. ANTECEDENTES, VERSIONES Y COMENTARIOS

Llegados a este punto, debe recalarse que aparte del texto reseñado más arriba, de Santos Abreu, ampliamente difundido en la actualidad, la leyenda de *La Pared de Roberto* ha contado con cerca de media docena de versiones expedidas a lo largo del siglo xix, redactadas por algunas de las personalidades locales más relevantes (literatos, científicos, eruditos e historiadores). El contenido de todas ellas es como sigue a continuación¹³.

¹⁰ VIERA Y CLAVIJO, 1942: 155-156, v. i.

¹¹ STONE, 1995: 367, v. i. En el original inglés, Olivia M. Stone la denomina «Para de Roberto». Todo parece apuntar a que el traductor se ha tomado la licencia de corregir este error ortográfico que probablemente se deriva de una fallida asimilación fonética por parte de la autora inglesa del término español.

¹² ARCHIVO GENERAL DE LA PALMA, Fondo Néstor Pellitero Lorenzo, Encuesta sobre pastoreo en la Cumbre (ref. 4b). El informante, Román Pérez Sánchez, nació el 28 de febrero de 1922; el hecho relatado sucedió mientras efectuaba el servicio militar obligatorio.

¹³ Consultese para cada uno de los textos el apéndice que cierra este artículo.

a) BENIGNO CARBALLO WANGÜEMERT (1862)

El antecedente más remoto de la actual leyenda de *La Pared de Roberto* se debe al economista y escritor Benigno Carballo Wangüemert (1826-1864). En 1862, en su libro *Las Afortunadas: viaje descriptivo a las islas Canarias*, Carballo recoge algunas noticias de un romance perdido relativo a los afectos de los príncipes indígenas Tanausú y Acerina junto a las pretensiones amorosas de un tercero, Mayantigo¹⁴. Compila este profesor de la Escuela de Comercio de Madrid que, encontrándose Acerina en la cumbre de la isla, morando en una cueva, en unión de sus padres, hicieron allí los dos enamorados indígenas el pacto de que el rechazado no se alzaría en guerra contra el elegido. Así las cosas, Acerina levantó la mano de Tanausú, anotando Carballo que el romance puntualizaba las emotivas lágrimas de Mayantigo, cuya gotas cayeron hasta el fondo de La Caldera. Aunque no se trata de versión alguna de la leyenda de la Pared de Roberto, no cabe duda que los datos y detalles aportados por Carballo evidencian algunos vínculos con la versión citada de Santos, desglosada en las líneas de introducción.

b) ANTONIO RODRÍGUEZ LÓPEZ (1863)

El primero de los registros auténticamente referidos a la leyenda, no obstante, fue el hilvanado por el poeta, dramaturgo, periodista y ensayista Antonio Rodríguez López. En las páginas del periódico local *El Time*, entre el 16 y el 23 de agosto de 1863, dio a conocer el relato¹⁵. La tradición recogida por Rodríguez señala que una noche Satanás y un diablo llamado Roberto comenzaron a construir una pared en este paso de la cumbre con el fin de cerrar el acceso a los vecinos de La Palma. La llegada del día, sin embargo, truncó la empresa debiendo ambos demonios tener que abandonar el muro. Satanás, rabioso, imprimió la huella de una de sus garras en la pared como si se tratase de arcilla blanda para dejar testimonio de su presencia.

Las explicaciones que proporciona Rodríguez López para la plausible credibilidad que entre los campesinos tenía entonces la leyenda se encontraban en varios elementos: el efecto de la luz que hacía palidecer la tez a unas determinadas horas y aumentaba el terror de los caminantes: «Pavorosas visiones de caballeros convertidos en alimañas»; o la libresca búsqueda del nombre de Roberto dado que no aparece en la demonología cristiana y que atribuyó a la leyenda medieval del hijo del Duque de Normandía. Finalmente, Rodríguez López menciona algunas cualidades mágicas de la historia cuando menciona que en los alrededores del muro crece una planta con apariencia de garra (de Diablo) que tiene la propiedad de apasionar a los individuos.

¹⁴ PÉREZ VIDAL, 1987; TRAPERO, 2000a.

¹⁵ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1863. Reproducida por Juan B. Lorenzo Rodríguez en *Noticias para la historia de La Palma*; véase LORENZO RODRÍGUEZ, 1975-2011: 293-294, v. III.

c) JUAN ANTONIO CARPINTERO MOURILLE (1863)

Mucho más pragmática es la versión del religioso de origen gallego Juan Antonio Carpintero Mourille (*ca.* 1806-1872), reflejada en una misiva fechada el 29 de agosto de 1863 y dirigida a Antonio Rodríguez López, pocos días después de la publicación de las dos partes de su artículo en *El Time*. Señala el padre Carpintero, antiguo miembro de la orden seráfica y último guardián del convento franciscano de la Inmaculada Concepción de Santa Cruz de la Palma, antes de la desamortización y supresión definitiva en 1835, que había tomado los datos enviados a Rodríguez de un papel llegado a sus manos. Cabe recordar, asimismo, que una vez exclaustrado, Carpintero Mourille fue beneficiado de la parroquia de Puntagorda (término en el que, además, compró una hacienda) y cura párroco de la iglesia de san Blas de la Villa de Mazo, a cuya feligresía arribó en 1858 y donde permaneció hasta el año de su muerte, 1872. En Mazo, por ejemplo, en 1869, fue miembro de la Junta Local de Primera Enseñanza. Persona leída y portador de un buen bagaje cultural, el padre Carpintero conoció en Mazo el artículo sobre la Pared de Roberto de Rodríguez López, un paso que frecuentó con asiduidad durante una veintena de años en sus viajes hasta la jurisdicción de Puntagorda.

En su explicación, Carpintero no identifica ningún hecho extraordinario limitándose a referir dos anécdotas. La primera es que el nombre de Roberto se debía simplemente a un pastor que, como alarde de sus habilidades, se paseaba de un extremo a otro por el borde superior del muro. La segunda es que el muro se encontraba cerrado y que fue abierto de orden del alférez Sebastián Lorenzo del Castillo por varios peones. A tenor de la nota examinada por Carpintero, tras el nombramiento de Sebastián Lorenzo como alcalde de Los Llanos, debió trasladar su domicilio desde Puntagorda hasta el valle de Aridane, dejando en el término norteño a su mujer. En ocasiones, cuando debía acudir a Santa Cruz a tratar diferentes asuntos, una vez solventados, tomaba la ruta de la cumbre para ver a su esposa, debiendo atravesar Los Andenes. Como la Pared de Roberto se hallaba clausurada y debía ayudarse en su tránsito de dos peones para su paso, optó hacia 1700 por el derribo del muro.

d) ANTONINO PESTANA RODRÍGUEZ (*ca.* 1895)

La tercera de las versiones examinadas se debe al funcionario, historiador y papelista Antonino Pestana Rodríguez, quien, debido a su cargo de secretario del Ayuntamiento de Garafía, conoció a través de los vecinos este tema de primera mano. Cabría recordar que Pestana llevó a cabo un ingente trabajo de copista que le permitió, por ejemplo, disponer de una compendiosa colección de traslados documentales desde el siglo xv hasta inicios del xx. En este terreno, Antonino Pestana compiló extractos y transcripciones de documentos eclesiásticos, municipales y privados o dejó notas que abarcaban ámbitos temáticos como sociedad, economía, literatura, historia o las tradiciones. Así lo evidencian los datos relativos al origen de la leyenda de la Pared de Roberto. Dice Pestana, muy lacónico, que la leyenda se inspira en una joven que fue a buscar a aquel lugar algunas matas de la planta

namoradera con el fin de conseguir cautivar a un joven, pero que lamentablemente resbaló y se precipitó matándose al fondo de La Caldera. El erudito historiador elude todo comentario sobre el nombre u origen de la Pared de Roberto, siendo lo más probable que se limitase a registrar el relato escuchado a vecinos de Garafía, no contradiciendo tampoco la versión de Rodríguez López.

e) ELÍAS SANTOS ABREU (1900)

Por último, consta la versión del médico y entomólogo Elías Santos Abreu y que parece ser una refundición de muchos de los textos mencionados con anterioridad. El relato, publicado inicialmente en la prensa local de Santa Cruz de la Palma en 1900, se volvería a editar un año después en La Orotava y, al menos, como cita Manuel Henríquez Pérez, también en 1928, en Madrid, en una revista de la comunidad canaria¹⁶. En la actualidad, el relato expuesto por Santos (descrito en el epígrafe introductorio) goza de un enorme éxito.

La historia de Santos explica los amores de un indígena de la facción del cantón de Tagaragre (Barlovento) y una joven procedente del de Aceró (Caldera de Taburiente) y cuyos encuentros frecuentaban la cumbre de La Palma. Recordemos que un día, los amantes se encontraron con la erección de un gigantesco muro que les cortaba el paso. Al verse incapaz de franquear aquella barrera e infiriendo ser obra del Diablo, el joven gritó «¡Va el alma por pasar!». Al no surtir efecto, gritó de nuevo, «¡Va el alma y el cuerpo por pasar!». En ese momento, la pared se abrió por su mitad, fluyendo materiales incandescentes, muriendo el muchacho y atravesando la pared en una masa de fuego que cayó por el precipicio. La joven indígena apareció muerta, siendo sepultada por unos pastores que la enterraron en las inmediaciones. Sobre el lecho de la infortunada doncella surgió la flor el *pensamiento de la Cumbre* o *Viola palmensis*, cuyos pétalos, anotó el célebre entomólogo, eran del mismo color azul que los ojos de la joven.

La fortuna de esta flor ha querido que, desde 1975, el escudo del cabildo insular incluyera en su borla la representación de cinco *violas palmensis*. Se trata de un endemismo de La Palma, una pequeña planta de alta montaña (crece entre los 1900 y 2400 metros) que únicamente se localiza en la zona que bordea la Caldera de Taburiente. La floración en tonos malvas y amarillos es entre finales de abril y mayo¹⁷. Aunque fue citada por primera vez en 1836 por Webb y Berthelot en su *Histoire Naturelle des Îles Canaries*, es indudable el interés de Santos Abreu por la botánica local. Como señaló Henríquez Pérez, su biógrafo, «la isla patria le atrae con llamada impaciente y misteriosa para ofrendarle el tesoro de su flora y su fauna más diminuta, aún por estudiar y clasificar»¹⁸.

¹⁶ HENRÍQUEZ PÉREZ, 1956: 11-33.

¹⁷ SANTOS GUERRA, 1983: 223.

¹⁸ HENRÍQUEZ PÉREZ, 1956: 11-33.

4. DESGLOSE DE LA LEYENDA SEGÚN LOS AUTORES LOCALES

Hasta aquí el resumen de las cinco versiones o interpretaciones localizadas de la leyenda, algunas de las cuales ven ahora por vez primera la letra impresa. De un modo sintético las aportaciones de cada uno de estos autores podrían secuenciarse de la siguiente manera:

a) BENIGNO CARBALLO WANGÜEMERT (1862)

- 1.º) Los príncipes indígenas Tanausú y Mayantigo se enamoran de Acerina.
- 2.º) Acerina está viviendo en una cueva en la cumbre la isla.
- 3.º) Entre los dos enamorados acuerdan un pacto pacífico para acatar la elección de Acerina.
- 4.º) Acerina escoge a Tanausú.
- 5.º) Las sentidas lágrimas del rechazado Mayantigo llegan al fondo de la Caldera de Taburiente.

b) ANTONIO RODRÍGUEZ LÓPEZ (1863)

- 1.º) Satanás y Roberto comienzan la construcción de una pared.
- 2.º) El fin de este muro es impedir el paso de los transeúntes.
- 3.º) Amanece y deben dejar la obra inconclusa.
- 4.º) Satanás, enfadado, dejó su garra grabada en la pared como huella de sus intenciones.
- 5.º) En los alrededores del muro crece una planta en forma de garra.
- 6.º) Esta planta tiene la propiedad de enamorar.

c) JUAN ANTONIO CARPINTERO MOURILLE (1863)

- 1.º) Roberto es un acrobático pastor que atraviesa la pared de un lado a otro.
- 2.º) El alférez y vecino de Puntagorda Sebastián Lorenzo del Castillo es nombrado alcalde de Los Llanos.
- 3.º) Sebastián Lorenzo debe acudir en ocasiones a Santa Cruz de la Palma.
- 4.º) De vuelta a Los Llanos pasa por Puntagorda para visitar a su esposa.
- 5.º) En este trayecto Lorenzo debe transitar por el peligroso desfiladero que existe junto a la Pared de Roberto.
- 6.º) Ordena el derribo de aquella pared conocida por el nombre del pastor-equilibrista Roberto con el objetivo de pasar por aquel punto con mayor seguridad.

d) ANTONINO PESTANA RODRÍGUEZ (*ca.* 1895)

- 1.º) Una joven de Garafía se halla enamorada de un joven pero no es correspondida.
- 2.º) La joven busca la planta namoradera en la cumbre de La Palma para cautivar a su pretendido.
- 3.º) En la cumbre, la joven resbala y se mata precipitándose a la Caldera de Taburiente.

e) ELÍAS SANTOS ABREU (1900)

- 1.º) Un joven indígena de Barlovento y una joven proveniente de la Caldera de Taburiente citan sus encuentros amorosos en la cumbre.
- 2.º) Una mañana, los jóvenes se ven sorprendidos por la construcción de una pared.
- 3.º) Al considerarlo demoníaco, el joven vende su alma para vencer aquel obstáculo y encontrarse con su amada.
- 4.º) Al no conseguir nada, el joven vende su alma y su vida (su cuerpo) por traspasar el muro.
- 5.º) La pared se abre y una bola de fuego arrastra al joven muerto hasta el fondo de la Caldera de Taburiente.
- 6.º) La joven muere ese mismo día en los alrededores y es enterrada por unos pastores.
- 7.º) Sobre la tumba de la doncella brota la flor *Viola palmensis* o *pensamiento de la Cumbre*. Los pétalos de esta flor son del mismo color de los ojos de la desdichada joven.

5. EL RELATO: UNIDAD Y CONTRASTE

Consideradas las cinco versiones que emanan de la leyenda (incluyendo los datos aportados por Carballo y que no se centran de modo concreto en la misma), es conveniente abordar un estudio de sus elementos cardinales: el emplazamiento en el que se desarrolla, el enigmático nombre de Roberto, las diversas interpretaciones que se le han atribuido o la evolución de la narración entre los autores palmeros.

-El lugar

En primer término, el sitio en el que se ubica la Pared de Roberto, en la cumbre de Los Andenes, ha sido un punto clave en la economía de La Palma y en el que deben tenerse presentes dos aspectos. De una parte, que es un lugar estratégico en la comunicación interior de la isla. Según el padre Carpintero, ello fue lo que propició su derribo hacia 1700 por el alférez Sebastián Lorenzo del Castillo. De otra, este sitio y las propias singularidades geológicas de la pared lo han convertido en una referencia tanto geográfica como cultural para los isleños de todos los tiempos. La pared, incluso, como se ha subrayado, ofrece la envoltura de una construcción artificial.



Un aspecto muy interesante es el apelativo con el que se designa al Diablo y, por consiguiente, a la leyenda: *Roberto*. El expresado nombre parece relacionarse, como establece Rodríguez López, con la leyenda medieval de Roberto I de Normandía (1004-1035), también conocido como *Roberto el Liberal*, *Roberto el Diablo* o *Roberto el Magnífico*¹⁹. A grandes rasgos, la leyenda de *Roberto el Diablo* recoge la historia de Huberto, duque de Normandía, casado con una hija del duque de Borgoña. Se cuenta que el duque Huberto, desesperado por la esterilidad de su esposa, prometió al Demonio que si consiguiese descendencia le entregaría su primer hijo. Al poco, nació un niño a quien llamó Roberto. Desde su infancia, el heredero del ducado se mostró violento e irascible y, cuando su padre, cansado de tanta maldad, optó por su persecución y castigo, el joven Roberto arregló una escurridiza banda de ladrones y asesinos. Más tarde, la duquesa le contó a su hijo el origen infernal y el pacto familiar con el Demonio. Abatido, Roberto marchó a Roma, donde confesó, se arrepintió de las vilezas cometidas y durante la penitencia impuesta llegó a salvar al emperador de los musulmanes, casándose con una hija de aquel. La leyenda concluye con el retorno pacífico de Roberto y su esposa a Normandía²⁰.

En cierta manera, Roberto, como heterónimo del Diablo, quedó fijado en la cultura europea²¹. Tras la conquista del archipiélago canario, la historia bien pudo arribar desde múltiples y variados canales. Recuérdese, por ejemplo, que los primeros conquistadores junto a algunos de los primigenios colonos de Canarias procedían de Normandía. Entre 1402 y 1405, una expedición normanda liderada por Jean de Béthencourt (1362-¿1425?) y Gadifer de la Salle (1340-1415) y conformada por caballeros, religiosos y otros auxiliares conquistó para la corona castellana las islas de Lanzarote, Fuerteventura y El Hierro²².

Lo cierto es que el nombre propio de Roberto es en extremo muy raro en La Palma. La cuestión señalada por el clérigo Carpintero Mourille en relación con el derribo hacia 1700 y origen del nombre de la pared es una incógnita. De momento poco se puede aportar a este interrogante. Se sabe que Sebastián Lorenzo del Castillo era un alférez de milicias. Aparece, por ejemplo, catorce veces como testigo en el libro segundo de matrimonios de la parroquia de los Remedios de Los Llanos. Sin embargo, no ha sido posible localizar su posible matrimonio ni en Puntagorda, ni en otra feligresía de la isla. Únicamente se ha podido fijar con los mismos apellidos a Lucía Lorenzo del Castillo (1688-1747), mujer de José Fernández de Medina (1686-

¹⁹ RODRÍGUEZ LÓPEZ, 1863: II, 3-4.

²⁰ Una versión periodística de la leyenda normanda contemporánea a los escritores locales de La Palma puede consultarse en: «Roberto El Diablo». *Semanario pintoresco español*, núms. 109-110 (Madrid, 1838), 544-545 y 555-556.

²¹ Existe una ópera titulada *Robert Le Diable* (1831), con música de Giacomo Meyerbeer (1791-1864) y libreto en francés de Eugène Scribe (1791-1861) y Casimir Delavigne (1793-1843) que, aunque basada en la leyenda normanda, guarda pocas similitudes con la misma.

²² LE CANARIEN 1959-1965.

1755), fundador de la ciudad de Montevideo. De la existencia del cabrero Roberto no hay prueba documental. Dicho nombre solo se ha podido consignar en un par de ocasiones durante el siglo XVII. Se trata de Roberto Fernández de Aguiar (1607-?) y de su hijo Juan Roberto Fernández de Aguiar Escudero (1635-?), pertenecientes a las clases acomodadas y que ningún vínculo guardan con los oficios pastoriles. Quizás, en el caso de ser cierta la versión o parte de la noticia de Mourille, se tratase de un apodo o *nombrete*, tan comunes en La Palma²³.

En igual modo al nominativo de Roberto, cabría conjeturar sobre los nombres que pudo portar la pared. En este sentido, es factible que con anterioridad, de manera paralela a la designación de Roberto, el paso o desfiladero haya recibido la denominación de «Diablo» u otra similar. De ello proporciona tangencial testimonio Viera y Clavijo al denominarla «Pared de Roberto del Diablo»²⁴. También, el mencionado viajero y científico germano K. von Fritsch había llevado a cabo una descripción de la pared aludiendo a ella con el epíteto de «Diablo» (die Teufelswand)²⁵. Importa resaltar que, generalmente, en la interpretación popular de la geografía, un accidente natural, grande e «impenetrable» se imputaba a causas del averno. Por contraste, las zonas más placenteras y sin peligro eran debidas a influencias benignas. Todo ello ha sido producto de la lógica judeocristiana en la que la percepción del mundo se hallaba en una confrontación entre las fuerzas favorables-celestiales y las desfavorables-infernales. Así, con frecuencia, los topónimos de *Diablo*, *Infierno* y otros similares califican a accidentes orográficos caracterizados por su aspereza y peligrosidad. Acantilados, riscos y cuevas importantes se suponían «gobernados» por fuerzas malignas. De ahí los nombres, en Tenerife, de barranco del Infierno (Adeje) o Muralla del Diablo, designación primitiva del acantilado Los Gigantes (Santiago del Teide). En La Palma, por su parte, una cueva de la costa de Puntagorda era llamada, al menos desde finales del siglo XVII, como del Infierno²⁶ y otra, con idéntica denominación en el litoral de La Galga (Puntallana).

Queda, de esta manera, esbozada la cuestión del empleo del prosopónimo Roberto para referirse al Diablo. No en vano, tanto pudiera tratarse de una denominación arcaica, introducida por los colonos normandos y enlazada a la célebre leyenda de su recordado duque o, por el contrario, en igual forma, podría relacionarse con una formulación más reciente y de temperamento culto²⁷.

²³ En la base de datos de genealogía Genlapalma, que dirige el profesor Francisco J. Martín Pérez (con la ficha de casi 75 000 individuos), durante el siglo XVII el nombre de Roberto solo aparece las dos veces mencionadas.

²⁴ VIERA Y CLAVIJO, 1942: 155, v. I.

²⁵ FRITSCH, 2006: 77 y 236. En la nota aclaratoria confróntense la descripción que los traductores realizan de la leyenda de *La Pared de Roberto* dado que es errónea.

²⁶ POGGIO CAPOTE, MARTÍN PÉREZ y LORENZO TENA, 2014: 114-115.

²⁷ En la villa de Betancuria (Fuerteventura), cuyo nombre toma del mencionado caballero normando Jean de Béthencourt, se localiza una leyenda que cuenta cómo san Diego de Alcalá (1400-1463), durante su estancia en la isla, fue tentado por el diablo, a quien más tarde consiguió atar pero que, posteriormente, un imprudente vecino desató. Sin embargo, en ningún momento el Diablo es llamado Roberto. Véase: CULLEN DEL CASTILLO, 1984: 191-192.

Como se ha comprobado, las narraciones que se le han proporcionado a la leyenda han sido varias y contradictorias. Tres interpretaciones se conjugaron por los autores locales decimonónicos. La primera sería el cariz fantástico o diabólico, expuesto por el literato romántico Antonio Rodríguez López y el científico Elías Santos Abreu, y que dan fe de la credulidad de los palmeros en los poderes sobrenaturales de la figura demoniaca ya desde la época indígena. Este último, además, enriqueció y extendió el relato inspirándose en algunos datos publicados por Carballo Wangüemert o su propias investigaciones botánicas sobre la flora insular (de ahí la referencia al *pensamiento de la Cumbre*). En segundo término, se dispondría de la vertiente evasiva, irónica y práctica. Se trata de la consignada por el párroco Juan Antonio Carpintero, que, llanamente, afirma que este muro fue derribado de una manera intencionada y debía su nombre a un pastor llamado Roberto. Por último, quedaría la versión interpretativa que realiza el papelista e historiador Antonino Pestana, quien quizás, dado su positivismo, se sujetó a los testimonios orales oídos en Garafía, donde vivió como secretario municipal.

Es necesario, además, tener presente que en el archipiélago canario, más que con las leyendas, las capas populares de la sociedad se han deleitado con las historias contenidas en los romances²⁸. Ya fueran recitados o cantados, los romances han servido como un libro oral para describir hechos y sucesos, pero también como un intento de hacer resucitar —a través de la música, el ritmo, o el verso— algo de aquello que podía haber de recordación viva, de reminiscencias de lo tal vez nunca vivido, de eso que estaba por debajo del dominio de las ideas históricas²⁹. Mejor que las leyendas o los cuentos, en Canarias, los romances han contribuido a avivar la imaginación de niños y adultos. Si por algo nos fascinan es por su estrecha vinculación con la vida misma de la palabra antes de su sometimiento a la escritura y, por ende, al esquema temporal marcado por la propia linealidad del discurso. Las diferencias entre unos y otros son sustanciales: mientras en el romance la «creación» depende directamente de la «ejecución», las leyendas, en contraposición, disponen de un «objeto» alrededor del cual se teje una «narración». En cualquiera de los dos casos, en ninguno existe garantía de fidelidad (que es para lo que nace la letra escrita), pudiendo presentar, tanto los romances como las leyendas, muy distintas variantes. El pueblo, indefinido e incontable, es el que habla. Ese sería el caso de *La Pared de Roberto*.

²⁸ CATALÁN, 1969: 1, 3-46; PÉREZ VIDAL, 1987: 9-57.

²⁹ Ya Heidegger afirmaba que poetizar es «recordar». Una rememoración, la *anamnesis*, que se preocupa por sustraerse del tiempo humano y que es del orden del instante, no de la sucesión. No podemos olvidar que tanto «re-cordar» como «a-cordarse» albergan la sílaba *cor* —o el *Ker* griego—. Albergan el «corazón» y remiten al «recordar original» que es el «recordar del origen». MUJICA, 1995: 29 y 120.

-Evolución narrativa

En igual manera, es conveniente detenerse, aunque sea someramente, en el proceso mutativo de la narración. El nombre de Roberto aparece registrado por vez primera en el *Diccionario de historia natural* de Viera y Clavijo, en las primeras décadas del siglo XIX. Más tarde, el primero de los autores que deja su contenido fue el poeta y ensayista romántico Rodríguez López, quien en 1863 habló de la construcción diabólica para impedir el paso de los palmeses dejando la firma de su obra en una garra grabada en el muro y, quizás, en una planta que crece en las inmediaciones y que posee la virtud de enamorar. Ese mismo año, en respuesta privada al artículo de Rodríguez, Carpintero ofrece una perspectiva lógica, eliminando cualquier vestigio diabólico y limitándose a reseñar que se trató de una intervención técnica la que abatió el muro. A finales del siglo XIX, Pestana Rodríguez, con una visión positivista, simplifica aún más el relato de Rodríguez López, eliminando las alusiones al Diablo. No obstante, Pestana recoge la desdicha de una joven enamorada que se precipitó al abismo. Finalmente, el botánico y escritor Elías Santos Abreu toma datos del romance recogido por Carballo en 1862, así como de las versiones aportadas por Rodríguez López y Pestana para componer su relato.

No cabe duda, de esta manera, que el relato publicado por Santos se emparenta con los textos de otras leyendas que desde Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) circulaban por entonces en la península. Se trata de un texto cargado de romanticismo, en el que se pretende poner la narración de *La Pared de Roberto* a la altura literaria (por ejemplo, en los intérpretes, trama o extensión) de los relatos que entonces se publicaban como leyendas en la España continental, inspirados a su vez en los cuentos de hadas (*Märchen*) que en esta época, y ya desde el siglo XVIII, proliferaban entre los círculos literarios europeos, especialmente en Francia y Alemania³⁰. Incluso, Santos retrotrae la historia a la época idílica de los indígenas, en cuyas estampas gustó de recrearse el romanticismo canario.

De forma secuencial, las raíces del relato publicado por Santos pueden observarse de la siguiente manera:

- 1.º) Un joven indígena de Barlovento y una joven de la Caldera de Taburiente enamorados se citan en la cumbre de La Palma.
[a] Carballo: 1.º) Tanausú y Mayantigo enamorados de Acerina; 2.º) Acerina está viviendo en una cueva en la cumbre de la isla].

³⁰ Baste con recordar los cuentos de hadas de Perrault, la condesa de Aulnoy, J.A. Musaeus, o los *Kinder und Hausmärchen*, de los hermanos Grimm, publicados en 1814. Dos años después de la aparición de esta colección de cuentos, los Grimm definirían el *Märchen* como «narración poética» frente a la saga o «narración histórica». Véase JUARISTI, 1998: 68.

- 2.º) Una mañana se ven sorprendidos por la construcción de una pared.
[b) Rodríguez López: 1.º Satanás y Roberto construyen una pared; 2.º El sentido del muro es impedir el paso de los transeúntes].
- 3.º) Al considerarlo demoníaco, el joven vende su alma para pasar; y 4.º) Al no conseguir nada, el joven vende su alma y su vida (su cuerpo).
[b) Rodríguez López: cita al hijo del Duque de Normandía, Huberto, quien prometió al Diablo su primer hijo a quien llamó Roberto].
- 5.º) La pared se abre y una bola de fuego arrastra al joven muerto hasta el fondo de La Caldera.
[a) Carballo: las lágrimas del inconsolable Mayantigo llegan al fondo de la Caldera de Taburiente].
- 6.º) La joven muere ese mismo día en los alrededores y es enterrada por unos pastores.
[d) Pestana: 3.º) la joven enamorada tiene un accidente y muere despeñada en el fondo de La Caldera].
- 7.º) Sobre la tumba de la doncella brota la flor *Viola palmensis* como el color de sus ojos.
[e) Santos Abreu: aportación de Santos Abreu, botánico y entomólogo de reconocido prestigio e investigador de la naturaleza de La Palma].

En definitiva, Santos Abreu, que no es historiador (aunque es un reputado científico), no busca la autenticidad o la verdad de la leyenda. Tan solo pretende reflejar un relato atractivo a la par de los libros de leyendas que se publicaban por aquellas fechas³¹. Su objetivo es meramente literario. La construcción de una narración encantadora se inserta así en la recuperación de otras tradiciones que desde mediados del siglo XIX habían realizado diferentes personalidades locales como Félix Poggio y Alfaro (1795-1865) o el resto de autores mencionados. Con este fin, Santos tomó y mezcló noticias aportadas por Carballo Wangüemert, Rodríguez López, Pestana Rodríguez o sus propias pesquisas botánicas a fin de elaborar un dulce relato teñido de matices novedosos y pasionales.

En la actualidad, la leyenda de *La Pared de Roberto* es conocida, casi de forma exclusiva, bajo el formato y la recreación emanada de Santos Abreu en 1900³². Dicho

³¹ Buen ejemplo podrían ser los trabajos sobre folclore y los relatos tradicionales del militar y escritor citado en la introducción de este artículo Eugenio de Olavarriá y Huarte (1853-1933), destinado a Santa Cruz de la Palma a finales del siglo XIX. Olavarriá dejó preparado un manuscrito acerca de las leyendas de La Palma e, incluso, llegó a publicar alguno de sus relatos en la prensa regional. Véase sobre la faceta de folclorista de este eruditio OLAVARRÍA Y HUARTE, 1880, 1884 y 1886.

³² El sitio web del Ayuntamiento de Garafía (<http://www.garafia.es/leyendas>), por ejemplo, expone una versión distinta a todas las analizadas en este artículo, que resulta una recreación contemporánea debida al erudito local Vicente García López. Dice así el texto: «Según reza la tradición

registro lleva más de una centuria de indudable fortuna, no quedando rastro en la memoria insular del resto de las versiones desbrozadas en este artículo. En el trabajo de campo realizado, por ejemplo, únicamente afloró alguna versión que tampoco guardaba relación alguna con los registros expuestos. Buena muestra es la recogida en San Andrés y Sauces que afirma que «fue Roberto el Diablo quien con sus cuernos tiró la pared para que los dos jóvenes enamorados se encontraran y pecaran»³³.

6. LA FIGURA DEL DIABLO EN LA TRADICIÓN CANARIA: ETIMOLOGÍA DEL TÉRMINO Y SIMBOLOGÍA DE LA PARED

A través de nuestro análisis de las diferentes versiones de *La Pared de Roberto*, dos de ellas (Rodríguez López y Santos Abreu) presentan unas connotaciones explícitamente diabólicas o demoníacas. Ambos registros, además, podrían enmarcarse en el tipo de relatos universales en los que una persona vende un alma humana al diablo a cambio de alguna prebenda, en especial en la construcción de un puente³⁴. Todo ello nos induce a pensar que en el espacio cultural canario, y más concretamente palmense, esta figura infernal sigue gozando de cierta popularidad. En especial la versión de Santos Abreu.

Desde un punto de vista histórico, la creencia de los isleños en seres infernales se remonta a la época prehispánica. La presencia del Diablo en la geografía de La Palma ha estado muy presente desde tiempo inmemorial. Los indígenas creían en un perro lanudo de carácter demoníaco al que denominaban *Iruene*³⁵. Incluso, la interpretación que los moradores de La Palma han otorgado a los primitivos pobladores de la isla ha derivado en varias connotaciones malignas. Sirva de muestra el hecho de que hacia 1891, el viajero francés René Verneau (1852-1938) recogió algunos testimonios a este respecto. Según relata el explorador, el dueño de la cueva de Belmaco (Mazo) le confesó que los guanches «eran herejes, y por consiguiente,

aquí se daban cita una pareja de enamorados bajo la luz de las estrellas; ella era una bella indígena de Garafía y él de Barlovento. El amor que ambos se profesaban despertó la codicia del mismo demonio. Se cuenta que el diablo creó este paredón pétreo en una sola noche con la intención de separar a los amantes, pero el valiente mancebo logró superarlo y en su esfuerzo cayó hacia los abismos de La Caldera de Taburiente. El maligno quiso hacer suya a la triste joven, pero ella le despreció y lanzó su cuerpo al vacío para reunirse con su amado. La obra del diablo fue inútil y en su rabia partió en dos el dique de piedra basáltica que engendró esta trágica historia de amor».

³³ Informante: Antonio Hernández Hernández (San Andrés y Sauces, 1931). Entrevista realizada en San Andrés y Sauces el 15 de octubre de 2012.

³⁴ DÍAZ VIANA, 2008: 139-144; GARCÍA DE DIEGO, 1958: 242-243, v. I., MERINO, 2010: 167-169; PUERTO, 2011: 897-900. También MARTOS NÚÑEZ, 2001: 51-58; este autor cita el tipo 1191 de la clasificación de cuentos populares de Thompson (véase: Thompson, S. *Motif-Index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Ed. rev. y aum. Bloomington & Indianapolis: Copenhague, 1955-1958). Una variante como cuento tradicional en NOIA CAMPOS, 2010: 547.

³⁵ MARTÍN RODRÍGUEZ, 1992: 81-88; PAÍS PAÍS y TEJERA GASPAR, 2010: 109-112.

tenían un pacto con el diablo, así que, como éste es tan poderoso, podía muy bien hacer estos milagros. El cura le había contado historias muy extraordinarias, y no se puede dudar de la palabra de un padre»³⁶.

Tras la conquista castellana, la presencia «física» del Diablo se reveló, si cabe, aún más intensa. Debe subrayarse que, a finales del siglo xv, La Palma fue sometida y nominada bajo el celo protector de san Miguel, cuya iconografía suele plasmarse con el Demonio abatido a sus pies (*Apocalipsis 2, 7-1*). Desde el siglo xvi hasta el xix han sido numerosísimas las representaciones del arcángel en su isla: *San Miguel de La Palma*, designada de esta manera desde antes del inicio de la colonización europea. Tanto en la heráldica como en escudos públicos, imaginería, lienzos, indumentaria, menaje sacro o elementos decorativos, la figura del ángel celestial (y con frecuencia un monstruoso ser) ha disfrutado de un empaque y difusión sobresaliente en el territorio insular³⁷.

En un breve recorrido por la tradición folclórica palmense debe aludirse a la iconografía de san Bartolomé, advocación que cuenta en La Palma con dos representaciones escultóricas, ambas con el Demonio asido a sus pies (ermita de San Bartolomé, en La Galga, y santuario de Las Nieves, en Santa Cruz de la Palma). En igual modo al resto de la cultura hispánica, a lo ancho de la isla siempre ha estado presente la creencia de que el 24 de agosto (onomástica del santo), el demonio se liberaba a su antojo y causaba molestias entre los lugareños y sus faenas rurales. Los vecinos garantizaban su propia seguridad a través de un efímero confinamiento doméstico y, también, a base de recetas compuestas de ajos y lazos, estas últimas con el fin de atarle los testículos al maligno. Sin embargo, quizás lo más llamativo es que en el referido pago de La Galga (Puntallana), en cuyo oratorio se localiza una de las dos efigies escultóricas del santo, se asegura la localización en la costa, a unos 15 metros de profundidad «en dirección al fuego eterno», de la cueva del Infierno (una recóndita oquedad submarina en la que piratas y otros bandidos guardaban a buen recaudo los bienes saqueados). En su oscuridad, el imaginario local afirmaba que en ella vivía el diablo, quien, durante la citada onomástica de san Bartolomé, se liberaba de las cadenas que lo oprimían de la escultura venerada en su ermita de La Galga, bullendo a lo largo y alto de la pedanía³⁸.

Por último, cabe citar una leyenda vinculada a la Virgen del Socorro, titular de la ermita homónima perteneciente a la parroquia de Breña Alta y cuya imagen, realizada hacia 1700³⁹, presenta a sus pies las efigies de reducidas dimensiones de una

³⁶ VERNEAU, 1996: 261 y 266-267. El mismo viajero recogió testimonio de las creencias populares acerca de la casa del Alma de Tacande, y cómo en La Orotava (Tenerife), en una vivienda también de apariciones fantasmales se le puso el nombre de *Casa del Diablo*.

³⁷ MARTÍN SÁNCHEZ, 1991: *in totem*.

³⁸ Como veremos a continuación, esta superstición popular generalizada hasta hace muy poco ha derivado en la creación de una breve obra teatral, *Diálogo entre el Bien y el Mal*, que se representa durante las fiestas estivales, teniendo como uno de sus protagonistas principales al demonio, también conocido como perro maldito.

³⁹ PÉREZ MORERA, 1994: 92-93.

niña y un diablo. Estas figuras se encuentran asociadas a una narración conocida como *La pezuña del Diablo* y que concierne al rapto de una joven de corta edad por parte del Maligno. La leyenda, recogida de la tradición oral más contemporánea, sostiene que una madre que tenía una hija muy traviesa le repetía con frecuencia: «Ojalá el Diablo te lleve, ojalá el Diablo te lleve». Una mañana en que la señora se encontraba en las faenas propias del campo se percató de que la infanta había desparecido. Tras buscarla por todos los rincones posibles no apareció. Al poco, los vecinos del lugar hallaron en una gran piedra o laja, en el lecho del barranco del Socorro, una pezuña, que se supuso fue la firma del Diablo en aquel secuestro invocado de manera inconsciente por la desconsolada campesina.

El ámbito festivo insular nos remite a la creación a lo largo del siglo xx de cuatro muñecos infernales o ignitivos que amenizan con su gracia y vigor los festejos patronales de varios municipios de la isla de La Palma durante los meses de agosto y septiembre. Nos referimos a la famosa danza del Diablo (Tijarafe)⁴⁰, el Demonio de Miranda (Breña Alta), el Borrachito Fogatero de Lodero (Villa de Mazo) y el mencionado Perro Maldito de La Galga (Puntallana), el más joven de los seres del averno (2007). Todas estas festividades se celebran en honor a Nuestra Señora de la Candelaria, san Miguel Arcángel, la Virgen de los Dolores y san Bartolomé respectivamente, desarrollándose en ámbitos rurales que se caracterizan por la omnipresencia de la religión católica en la vida cotidiana. Como manifestaciones del sentir religioso del pueblo, hunden sus raíces en las antiguas procesiones del *Corpus Christi* de Santa Cruz de La Palma (recordemos los llamados «diabletes» que aparecen documentados como parte del cortejo eucarístico de la capital hasta el último cuarto del siglo xviii) y giran en torno a varios personajes de naturaleza grotesca e incandescente, los cuales podrían, metafóricamente hablando, ser considerados como los herederos de la estirpe de Belcebú, el linaje de Roberto⁴¹.

No podemos olvidar que en el resto de las Islas Canarias contamos también con la presencia de figuras diabólicas o infernales. En primer lugar destacan los diabletes de Teguise (Lanzarote) que son una costumbre ya tradicional en el carnaval lanzaroteño y provienen también del universo religioso del *Corpus hispánico*, si bien presentan algunos rasgos locales. De hecho en el Teguise del siglo xvii los Diabletes se vestían con cueros de cabras y máscaras de macho cabrío al igual que lo hacían los aborígenes *mahos*. Además, se detectan ciertas aportaciones subsaharianas en la danza de estos seres infernales como es el acompañamiento de un tambor tocado por un esclavo negro o el colorido a base de rojos y blancos de sus trajes que evocan la vestimenta de muñecos bereberes del siglo xv. Junto a estos diabletes, nos encontramos al Perro Maldito de Valsequillo (Gran Canaria), motivo central de las fiestas patronales en honor a san Miguel Arcángel. Siguiendo la descripción de Martín

⁴⁰ Consultese MARTÍN CRUZ, 2013: 83-119.

⁴¹ Curiosamente, entre los nombres con los que se conoce el demonio tijarafeño («Cataclismo», «Sinforiano», el tradicional «Diablo», «el Maligno») figura también el de «Roberto», probablemente en razón de la leyenda insular. Véase POGGIO CAPOTE y LORENZO FRANCISCO, 2014: 5.

Cruz, sus orígenes se remontan a principios del siglo XIX, a una talla de san Miguel realizada por Luján Pérez en la que a los pies del arcángel yace un horrible perro negro de afilados dientes sujeto por una cadena, del que se decía que en la noche de la víspera del santo corría suelto por las calles de Valsequillo⁴². Por otro lado, en el noroeste de Tenerife son famosas las danzas de Libreas de El Palmar durante la fiesta de la Virgen de la Consolación, relacionadas también con las procesiones del *Corpus* pero que han evolucionado hacia nuevos significados vinculados al ritual de las cosechas. Se trata de representaciones del conflicto entre las fuerzas malignas y benévolas encarnadas por dos personajes: el Diablo y la Diabla, que danzan el tajaraste junto al resto de los vecinos con el rabo en chispas. Finalmente, no podemos olvidar a los Carneros de Tigaday (El Hierro), una de las manifestaciones más arcaicas y originales del carnaval canario, en la que cincuenta carneros siniestros, malvados y deformes persiguen a los espectadores para tiznarles el rostro con betún negro, especialmente a los más revoltosos.

Más allá de lo anecdótico y en nuestra preocupación por dotar a la presente investigación de cierto carácter interdisciplinar, consideramos pertinente realizar un breve comentario dentro del campo de la lingüística diacrónica. Recordemos que desde un punto de vista etimológico «Diablo» se deriva del vocablo griego «diábolos» (διάβολος), de «diaballo» (separar)⁴³, y originalmente hace alusión a una moneda que dos amigos dividían en dos partes cuando tenían que distanciarse o viajar a otro lugar distinto del habitual. Cada uno de ellos se quedaba con una de las dos mitades, y acordaban que con el paso del tiempo, si la fortuna o el destino propiciaban un nuevo encuentro entre ambos, estos se reconocerían juntando ambas partes de la moneda y probando si coincidían y encajaban. De modo que, desde su origen etimológico, la palabra «Diablo» incluye esta connotación de separación o corte⁴⁴.

Tanto en la versión de Rodríguez López como en la variante de Santos Abreu nos encontramos con una imponente y asombrosa pared construida por el diablo que se alza como una barrera infranqueable, que bien obstaculiza el paso de los transeúntes de un lado al otro del camino, o bien separa trágicamente a los amantes impidiendo sus citas amorosas. No obstante, creemos que es importante atender al hecho de que en la realidad geográfica concreta de la isla, esta pared aparenta ser una construcción artificial hecha por el hombre a base de sillares. Este simple hecho podría llevarnos a sugerir una posible interpretación del muro (al menos en la última y más actual de las versiones de la leyenda, la de Santos Abreu) como constructo social, no natural, a la vez que como símbolo real de esa ruptura de la unidad originaria entre

⁴² Inspirados en esta tradición, en 1987 un grupo de jóvenes del municipio creó un espectáculo teatral que simbolizaba la lucha entre el bien y el mal, en el que un actor vestido de negro y atado a unas sogas es perseguido por unos cazadores. El evento ha seguido perfeccionándose con el transcurrir del tiempo, incluyendo nuevos componentes de iluminación, sonido y efectos pirotécnicos, si bien la fiesta fue suspendida durante dos años (2011-2013) debido a un accidente que causó un par de muertos y una treintena de heridos. Consultese MARTÍN CRUZ, 2013: 142.

⁴³ MOLINER, 1991: 986, v. i.

⁴⁴ Véase MARÍAS, 1979; GARCÍA MORENTE, 2009.

los hombres producida por la división en dos clases sexuales enfrentadas: hembras y varones. De este modo quedaría vinculada la Pared de Roberto, la identidad a través de la diferencia, esa distancia aparentemente insalvable entre «tú» y «yo», que antes de convertirnos en un hombre y una mujer reales éramos solo eso: «tú» y «yo», libres de definición, e intercambiables el uno por el otro en el acto de hablar, de razonar, de sentir, de gozar, de amar.

Entiéndase, pues, que es justamente el reconocimiento de esa naturaleza artificiosa, ese carácter marcadamente mental o ilusorio de *La Pared de Roberto*, lo que debería aspirar sin exageración a un título «revolucionario». En verdad, no hay nada de natural en el *sexus* o clasificación social entre hombres y mujeres. Se trata solo de un saber ideal y, como todo ideal, falsificador en su pretensión de ser verdadero. ¿No es este descubrimiento ya de por sí un instrumento de acción demoledora?

7. CONCLUSIONES

Es de celebrar que el romanticismo insular favoreciera la creación de leyendas basadas en una exaltación de lo indígena. Entre los autores más destacados de este periodo se halla Elías Santos Abreu, cuya versión de la leyenda *La Pared de Roberto* es la más extendida en la actualidad. Según hemos podido comprobar a lo largo del presente estudio, no se trata de una narración única y aislada sino una refundición de notables variantes surgidas a partir de mediados del siglo XIX y que se caracterizan por esa fascinación romántica ante los elementos naturales y sobrenaturales, la complacencia por toda situación emocional límite y el gusto por lo fantástico, lo atemporal o extramundano en permanente oración.

En efecto, si por algo se diferencia el género legendario de la novela histórica, es por su despreocupación ante la veracidad o no veracidad de los hechos históricos que en él se narran. Así, la leyenda puede incorporar un buen número de componentes mágicos y efectistas, sin por ello hacer violencia a su propia estructura interna. Esta ausencia de referencias históricas concretas, unida a cierta vaguedad cronológica y a una fuerte carga simbólica, insertan felizmente al lector en un tiempo mítico o pre-histórico que le libera de la condena a la sucesión temporal, al paso de las horas, los años y los siglos, sumergiéndole en una especie de ensueño colectiva ajena al acontecer propiamente histórico.

De forma inexorablemente necesaria la leyenda nace como narración poética que hunde sus raíces en el folclor y en las tradiciones orales, rescatando la sabiduría ancestral que habla por boca del pueblo. Tras nuestro análisis de las diferentes versiones de *La Pared de Roberto*, observamos que la mayor parte de ellas se basan en historias maravillosas, transmitidas de forma oral, ya fuese en la modalidad de verso o en la de prosa. Sin duda, es el caso de la narración de Carballo Wangüemert, inspirada en un poema romance cantado por pastorcillos en la Caldera de Taburiente, pero también la más reciente de Santos Abreu, pues, dado el contexto espacial y otros pormenores comunes, cabe interpretar que en su relato se entremezcla el tema de los amores entre Tenacen y Acerina, transmitido hasta entonces en versión romancística, a la vez que utiliza el argumento presentado por Rodríguez López.

Asimismo, todo parece apuntar que la versión de este último y la de Pestana Rodríguez se nutren directamente de los relatos proferidos de *viva voz* por los vecinos de Garafía y alrededores.

Una duda sigue perturbándonos: ¿Hasta qué punto son las versiones de *La Pared de Roberto* fieles a la tradición mítica? ¿En qué medida nos remiten a una situación verdaderamente ante-histórica? Un primer acercamiento a las diferentes variantes nos induce a concluir que estas narraciones pudieran estar en cierto modo sometidas a las ideas, imaginaciones o creencias dominantes, es decir, que hubiese en ellas cierto componente de sumisión a la realidad, entendida como conocimiento puramente humano acerca de las cosas. Muchas son, en efecto, las ideas pre-establecidas que gobiernan el contenido de estos relatos: *i.e.*, el amor entendido como propiedad y elección excluyente en el caso del relato de Carballo; el empleo de las facultades superiores (inteligencia, memoria y voluntad) por parte de una doncella para conseguir cautivar a su amado que no la corresponde en la versión de Pestana Rodríguez; la fe en nociones filosóficas como alma y cuerpo o incluso la venta de ambas para facilitar el reencuentro entre los amantes separados en la narración de Santos Abreu. Solo por citar algunos de los ejemplos más sobresalientes.

No obstante, nunca se verán cumplidas o satisfechas definitivamente las diversas lecturas de *La Pared de Roberto*, pues los mitos están para escucharlos, no de una sino de mil maneras posibles permitiendo a su vez que entre ellas puedan casar o pelearse entre sí. Ha sido nuestro propósito en este artículo rescatar algo de aquello para lo que intuimos que esta leyenda en su variante más moderna debió surgir: como canto o evocación de ese amor placentero, «fluido y puro» del que nos hablaba el padre Lucrecio; ese gozo paradiálico, anterior a la historia y a la conflagración de los sexos, que es tierra fecunda para el pensamiento, para la vida de la razón y el corazón.

Estamos, sin duda, ante un periplo iniciático, un viaje raro contra las murallas o límites del mundo conocido en ese perpetuo devenir realmente desconcertante. Allí está la muerte pero también el límite transfigurado.

Recibido: marzo de 2015; aceptado: septiembre de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- BREDLOW, Luis (2003): «Vivir sin alma ni cuerpo: Sobre algunos aspectos del pensamiento griego arcaico». *Revista Manía*, núm. 9, 9-17.
- BUBER, Martín (1949): *Moisés*. Buenos Aires: Ediciones Imán.
- CANARIEN (1959-1965): *Le Canarien. Crónicas francesas de la conquista de Canarias*. Edición de Elías Serra y Alejandro Cioranescu. La Laguna: Instituto de Estudios Canarios; Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 3 vols.
- CARBALLO WANGÜEMERT, Benigno (1862): *Las Afortunadas: viaje descriptivo a las islas Canarias*. Madrid: Imp. de Manuel Galiano, 251-253.

- CATALÁN, Diego (ed.) (1969): *La flor de la marañuela: romancero general de las islas Canarias*. [Santander]: Seminario Menéndez Pidal; [Madrid]: Gredos, 2 vols.
- CULLEN DEL CASTILLO, Pedro (1984): *La rosa del Taro: miscelánea majorera (algunos romances, composiciones varias y leyendas de Fuerteventura)*. Las Palmas de Gran Canaria: [s.n.].
- DÍAZ VIANA, Luis (2008): *Leyendas populares de España: históricas, maravillosas y contemporáneas: de los antiguos mitos a los rumores por Internet*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1958): *Antología de las leyendas de literatura universal*. Barcelona (etc.): Labor, 2 vols.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1983): *Historia contra tradición: tradición contra historia*. Zamora: Editorial Lucina.
- GARCÍA GUAL, Carlos (2014): *Mitología*. Madrid: Turner Publicaciones.
- GARCÍA MORENTÉ, Manuel (2009): *Lecciones preliminares de Filosofía*. 3.^a ed. Madrid: Encuentro.
- FRITSCH, K. von (2006): *Las islas Canarias: cuadros de viaje: con tres mapas grabados en cobre de El Hierro, La Gomera y Gran Canaria*. Traducción, estudio y notas de José Juan Batista Rodríguez y Encarnación Tabares Plasencia. La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- HENRÍQUEZ PÉREZ, Manuel (1956): «Don Elías Santos Abreu (1856-1937)». *Revista de Historia (Canaria)*, año 29, t. 22, núms. 113-114 (enero-junio), 11-33.
- HERNÁNDEZ PÉREZ, María Victoria (2001): *Guía de leyendas*. Santa Cruz de La Palma: Patronato de Turismo del Cabildo de La Palma, 15-16.
- JUARISTI, Jon (1986): *La tradición romántica: leyendas vascas del siglo XIX*. Pamplona: Pamiela.
- (1998): *El linaje de Aitor*. Madrid: Taurus.
- LORENZO RODRÍGUEZ, Juan Bautista (1975-2011): *Noticias para la historia de La Palma*. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma. 4 v.
- MARÍAS, Julián (1979): *Historia de la filosofía*. Madrid: Revista de Occidente.
- MARTÍN CRUZ, José Policarpo (2013): *Bailando con fuego: la Danza del Diablo de Tijarafe*. La Palma: Cartas Diferentes Ediciones.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Ernesto (1992): *La Palma y los auaritas*. [La Laguna]: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- MARTÍN SÁNCHEZ, Miguel Ángel (1991): *Miguel, el arcángel de Dios en Canarias: aspectos socio-culturales y artísticos*. [Santa Cruz de Tenerife]: Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo de Tenerife.
- MARTOS NÚÑEZ, Eloy (2001): *Álbum de mitos y leyendas de Europa*. [s.l.]: Junta de Extremadura, Presidencia (etc.).
- MERINO, José María (2010): *Leyendas españolas de todos los tiempos: una memoria soñada*. Madrid: Siruela.
- MOLINER, María (1991): *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- MONROY CABALLERO, Andrés (2010): «La tradición oral del cuento popular de Canarias». *Garoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, núm. 10, 147-157.
- MUJICA, Hugo (1995): *La palabra inicial: la mitología del poeta en la obra de Heidegger*. Madrid: Trotta.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010): *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral*. Vigo: Universidade de Vigo, Servizo de Publicacións.

- OLAVARRÍA Y HUARTE, Eugenio de (1880): *Tradiciones de Toledo*. [s.l.: s.n.]. (Madrid: Estab. Tip. de M.P. Montoya y Compañía).
- (1884): «El folk-lore de Madrid». En *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. Sevilla: Alejandro Guinchot y Compañía, v. 2, 5-100.
- (1886): «Folk-lore de Proaza». En *Biblioteca de las tradiciones populares españolas*. Madrid: Librería de Fernande Fe, v. 8., 103-310.
- PAÍS PAÍS, Felipe Jorge y TEJERA GASPAR, Antonio (2010): *La religión de los benahoaritas*. Santa Cruz de La Palma: Fundesculp.
- PÉREZ MORERA, Jesús (1994): *Silva: Bernardo Manuel de Silva*. [Las Palmas de Gran Canaria; Santa Cruz de Tenerife]: Viceconsejería de Cultura y Deportes.
- PÉREZ VIDAL, José (1987): *El romancero en la isla de La Palma*. Santa Cruz de la Palma: Cabildo Insular de La Palma.
- POGGIO CAPOTE, Manuel y LORENZO FRANCISCO, Belén (2014a): «La leyenda de la Pared de Roberto». *Diario de Avisos* (Santa Cruz de Tenerife, 2 de febrero), 33.
- (2014b): «El linaje de Roberto: diablos e imaginería festiva de fuego en la isla de La Palma». *Revista de Folklore*, núm. 384, 4-23.
- POGGIO CAPOTE, Manuel, MARTÍN PÉREZ, Francisco J. y LORENZO TENA, Antonio (2014): *¡Ah de la nave!: historia y cultura del corso berberisco en la isla de La Palma*. Breña Alta: Cartas Diferentes Ediciones.
- PUERTO, José Luis (2011): *Leyendas de tradición oral de la provincia de León*. León: Diputación de León.
- RODRÍGUEZ FARIÑA, Agustín (1993): *Los caminos de La Palma*. Madrid: Ediciones La Palma, 192-195.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, Agustín (1863): «La cumbre de los Andenes y la Pared de Roberto en La Palma» (I y II). *El Time: periódico literario, de instrucción y de intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 16 de agosto de 1863), [3-4]; (Santa Cruz de La Palma, 23 de agosto de 1863), [3-4].
- SANTOS ABREU, Elías (1900): «La pared de Roberto: tradición palmense». *La defensa: periódico político y de intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 27 de abril), 2-3.
- (1901): «La Pared de Roberto: tradición palmense». *La Orotava: revista decenal, literaria y de intereses generales*, núm. 1 (La Orotava, 2 de marzo), 6-10.
- (1928): «La Pared de Roberto». *Las Canarias* (Madrid, 31 de agosto de 1928).
- SANTOS GUERRA, Arnoldo (1983): *Vegetación y flora de La Palma*. Santa Cruz de Tenerife: Editorial Interinsular Canaria.
- STONE, Olivia M. (1995): *Tenerife y sus seis satélites [1887]*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria. 2 vols.
- TRAPERO TRAPERO, Maximiano (2000a): *Romancero general de La Palma*. Con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández; transcripciones musicales, Lothar Siemens Hernández. [Santa Cruz de La Palma]: Cabildo Insular de La Palma.
- (ed.) (2000b): *Relatos orales de Canarias: (romances, historias, cuentos y leyendas)*. [1 disco compacto]. Las Palmas de Gran Canaria: Consejería de Turismo y Transportes del Gobierno de Canarias: Canarias 7.
- VIERA Y CLAVIJO, José de (1942): *Diccionario de historia natural de las islas Canarias: (índice alfabético, descriptivo de sus tres reinos: animal, vegetal y mineral) [1866]*. Santa Cruz de Tenerife: Imp. Valentín Sanz. 2 vols.

APÉNDICE

1

CARBALLO WANGÜEMERT, Benigno (1862): *Las Afortunadas: viaje descriptivo a las islas Canarias*. Madrid: Imp. de Manuel Galiano, pp. 251-253.

Muy cerca de nosotros pasan dos pastores, y nos saludan quitándose las monteras; invitámosles a almorzar y aceptan después de algunas excusas.

Los pastores, que son muy jóvenes, traen por fortuna su tamboril, por lo cual a nuestras instancias entonan uno de esos sabrosos romances a que son tan aficionados. Unese al grupo de los cantadores uno de los guías, y el que lleva el romance, canta los amores del último rey guanche de la Caldera. Es precisamente este incidente lo único que nos faltaba para que fuera completa la expedición y dejara indeleble y eterno recuerdo en nuestra memoria. No está lejos la gruta donde, según el contexto del romance, se albergaba con sus padres la hermosa joven guanchinesca, codiciado objeto de la pasión del rey, ni lejos tampoco el lugar donde todas las mañanas al rayar el día, venían a verse y platicar los dos amantes. La noche del desposorio brillaron las montañas de la Caldera con las llamas de infinitas hogueras, festejo y celebración acomodada a las usanzas de aquellos tiempos.

El afortunado Tenacen (Tanausú), que así se llamaba el rey, había tenido un rival temible en Mayantigot, rey de Aridane, esto es, de los Llanos, Argual y Tasacorte. Por mucho tiempo compitieron los dos rivales, sin lograr ni el uno ni el otro arrancar una elección a su altiva Acerina; mas al fin, habiéndolos convocado para que concurriesen juntos en la meseta de Taburiente, allí, solo los tres, y empeñada la palabra de que cada uno de los pretendientes, se resignaría con la suerte que le tocase, sin recurrir a la guerra ni a ningún otro género de violencia, levantó en alto la mano y colocándola encima del hombro de Tenacen, declaró que era él el que prefería su corazón. Mayantigot se retiró aparentemente tranquilo y sereno, mas al verse solo, gruesas lágrimas que brotaban de sus ojos, fueron a perderse en el abismo.

Los ecos repiten y llevan de loma en loma la voz de los cantadores; las montañas mismas parece que se animan a medida que el romancero canta su narración, y los arroyos y las aguas suspenden o amortiguan la rapidez de su corriente, absortos por el recuerdo de unos sucesos que los transportan a los tiempos de su edad dorada.

Terminada la fiesta nos despedimos de los pastores, y retornamos a los Llanos, conduciéndonos nuestros guías por el desfiladero a Agamansís.

2

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Antonio (1863): «La cumbre de los Andenes y la Pared de Roberto en La Palma» (I y II). *El Time: periódico literario, de instrucción y de intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 16 de agosto), pp. [3-4]; (Santa Cruz de La Palma, 23 de agosto), pp. [3-4].

I

Hacia algunas horas que habíamos dejado atrás la región de los brezos.

Cruzábamos un dilatado bosque de pinos, cuyas ramas estendidas horizontalmente revelaban que nos encontrábamos a una gran elevación; porque las nevadas, mas frecuentes en las alturas de los montes, oprimen hacia la tierra los gajos de los árboles.



Esta inclinación del ramaje se hacía cada vez más ostensible, hasta que llegamos al fin de aquella selva, a cuyos últimos árboles llaman *los pinos gachos* por la notable dirección descendente de sus ramas hacia la tierra en aquel sitio donde crecen los últimos de su especie, y que han debido sustentar el peso de muchos inviernos.

Nos sentamos a la sombra de aquellos viejos habitantes de la soledad, y muy pronto recibimos la agradable sorpresa de ver que se acercaba a nosotros un pastor que nos había visto sin duda desde su cabaña, la cual distinguimos entonces no muy lejos de nosotros. El pastor (que me recordó la hospitalidad de los antiguos patriarcas) nos ofreció riquísima cuajada, a la que hicimos los debidos honores; y después de un pequeño descanso, dejamos los últimos pinos y proseguimos por el árida cumbre, en donde ya no había más vegetación que un viejo cedro, único en aquel lugar, (tal vez contemporáneo de los indígenas isleños), y una mancha de cedesos, pequeños arbustos cuya amarilla flor es muy olorosa.

Pasamos por fin aquella especie de matorral, y entramos en el desierto de la cumbre, (donde es raro encontrar señal de vegetación), con los rayos del sol de julio cayendo a plomo sobre nuestras cabezas, pues había llegado ya al cenit. El calor por lo tanto ahogaba mi respiración.

Debajo de mis pies se desarrollaba una alfombra de apiñadas nubes como copos de algodón, que se extendía hasta el horizonte, sobre el cual levantaba en lontananza el Teide su elevada frente. En aquella nube inmóvil se reflejaba el sol, y el calor se hacía cada vez más sofocante, sin que en aquel desierto de pequeñas piedras encontrásemos ni una roca que nos prestara alguna sombra. En verdad, era una temeridad proseguir nuestra marcha en una hora tan ardiente; pero no nos detuvimos. Confieso que a pesar del cansancio que me rendía, temiendo que llegase a faltarme la respiración y sobreviniese la asfixia, y aún por esa misma circunstancia, yo gozaba! En aquella soledad, donde no había más que aridez, donde las nubes con su inmovilidad parecían anunciar una paralización de toda existencia, herida por los rayos del sol que caía como una cascada de fuego sobre mi frente, había una imponente sublimidad que conmovía mi alma. Tenía las nubes a mis pies, y me parecía hallarme en una región desconocida a los mortales que habitan la tierra. Ningún rumor turbaba el silencio... la naturaleza que yo había contemplado antes, no existía allí: en aquel desierto no había más que silencio, soledad y misterio. Era necesario sentir el vago terror y pensar en Dios! Desgraciado el que al cruzar aquellos solitarios sitios como yo los crucé, no dirija su pensamiento al cielo; porque eso sería señal de que su alma se halla completamente dormida.

Una circunstancia particular me hizo más imponentes aquellos lugares.

Allá, a alguna distancia, en medio de la árida llanura se elevaba una cruz, y a su pie, (cosa singular), había una piedra que vista desde el punto en que me hallaba, tenía la completa apariencia de una persona arrodillada en oración. Aquella solitaria cruz y aquella estatua labrada por la naturaleza deben encerrar una historia que en vano he procurado descubrir. Además, yo no puedo jurar que aquello fuese una piedra... pues no me acerqué a ella; los que hayan pasado más de una vez por aquellos lugares, lo sabrán... Para mí la ilusión fue completa; y hasta creía escuchar la ferviente plegaria de aquella misteriosa figura.

Al fin encontramos una roca que daba alguna sombra, y allí nos detuvimos. Aquel punto dicen que es exactamente la mitad de la cumbre y se llama el *Escotillón*, no sé por que: aquella roca forma parte del borde de la famosa *Caldera*, cuya vista panorámica fue objeto de mi viaje, y de la que nada pudimos ver porque se hallaba cubierta por la nube de que he hablado. Solo de trecho en trecho, por en medio de aquella blanca alfombra de copos de algodón, asomaba un pico peñascoso; lo que me hacía adivinar los elevados monolitos que arrancando de la *Caldera* llegaban hasta esconderse en las nubes. Pero ya que estas nos impedían ver el delicioso panorama de los Reinos de *Tanausú* y *Mayantigo*, pues dicen que

de los *Andenes* se descubre el valle de la *Banda*, pude contemplar otra de las curiosidades geológicas de la isla.

En efecto, desde allí descubrimos no muy lejos la célebre *Pared de Roberto*.

II

La *Pared de Roberto* es una cresta al parecer basáltica, producto sin duda de antiguas erupciones de los volcanes que han abierto en mitad de esta isla la profunda sima de la Caldera, en cuyos bordes se halla.

Las crestas de que hablamos, de uno dos pie de altura, y perpendicularmente cortada por ambas caras, presenta a la vista la apariencia de un verdadero trozo de muralla hecha con piedra sillar, y desmoronada por el tiempo, pues las grietas que la cruzan en todas direcciones forman como las junturas de los cantos de que fuera fabricada la extraña Pared, que atravesada en mitad de la Cumbre de los *Andenes*, como para cerrar el paso (si no tuviese en su centro una brecha que la separa en dos trozos), cabalmente cerca del sitio en que la Cumbre apenas presenta un filo de escasa anchura a la planta del caminante, me recordaba el terrible puente *Sirath de Mahoma*.

Sin embargo, no pudimos ver ese peligroso paso en todo su horror, porque la nube ocultaba los abismos abiertos a ambos lados.

Cuentan que al pasar a ciertas horas por la brecha⁴⁵, abierta como providencialmente en mitad de aquel muro, se observa una circunstancia singular. Tan luego como la planta del caminante se acerca al umbral de aquella abertura que franquea el paso de la Cumbre, su tez palidece visiblemente, y no recobra el color natural hasta que no se halla al otro lado de la Pared.

Tal vez este fenómeno de la física, alimentando el terror, ha engrendado las supersticiosas tradiciones unidas a la *Pared de Roberto*. Háblase de pavorosas visiones y de caballeros convertidos en alimañas; y se dice que aquella fue obra del mismo Satanás y de otro compañero, que sin duda era el tal Roberto que da nombre a la muralla.

Esto me hizo recordar al célebre *Roberto el Diablo*, que según las leyendas normandas era hijo del duque Huberto, quien desesperado con la esterilidad de su esposa, prometió que daría al diablo el primer hijo que tuviese ella. Nació Roberto un año después de esta impía promesa para aterrizar a la Normandía con sus excesos y cruelezas, de que dio claras muestras desde su más tierna infancia, pues se dice que «cuando estaba Roberto en mantillas, mordía de tal modo el pecho a las nodrizas que se le ponían, que ninguna quería ya darle de mamar, y fue preciso servirse de un cuerno para alimentarle».

Es probable que la imaginación popular preocupada con este leyenda, supusiese que ese extraño personaje llamado *Roberto el Diablo*, transmitido a los *Andenes* por un prodigo de su diabólico poder, ayudó a Satanás en la construcción de nuestra célebre Pared, que se nombra unas veces la *Pared de Roberto*, y otras la *Pared de Roberto el Diablo*, y también la *Pared del Diablo*.

Veamos ahora lo que cuenta la tradición acerca de su fábrica.

⁴⁵ Digo *cuentan*, pues no habiendo pasado de las rocas del *Escotillón*, de cuyo punto contemplamos la Pared, ayudados de un anteojito que llevábamos, no pude observarlo por mí mismo. Advertiré aquí, por si ha llamado la atención que hable unas veces en singular y en plural, que este último caso me refiero a mis compañeros de viaje.



Principiaron Satanás y su compañero en medio de las sombras de la noche a erigir la pared, cada uno por de sus estremos, para cerrar el paso de la Cumbre. Ya cada uno por su parte llevaba adelantada la obra, y apenas mediaba un espacio como de seis pies para unir los dos trozos, cuando les sorprendió el canto del gallo que anunciaba el día. Los misteriosos artífices tuvieron entonces que suspender la obra, y huyeron precipitadamente, quedando sin cerrar el centro, y dejando Satanás, al huir, la huella de su mano en uno de los frentes de la Pared. En efecto, se asegura que los accidentes del basalto presentan en un punto ciertas profundidades, como si estando la roca en consistencia de arcilla blanda, se hubiese estampado en ella la mano de un hombre.

No concluiré sin añadir a estas consejas una que entre algunos campesinos pasa como verdad inconclusa. Al pie de la extraordinaria Pared dicen que vegeta una planta, cuyas hojas de cinco puntas presentan la apariencia de una garra, y cuyo jugo tiene la virtud de encender en los corazones la pasión del amor.

Todas estas leyendas que la superstición ha unido a la *Pared de Roberto*, han hecho que este nombre ha adquirido popularidad tal, que no se puede hablar de la Cumbre de los *Andenes*, sin consagrarse a aquella extraña muralla.

A...

3

CARPINTERO, Juan Antonio: *Carta del presbítero fray... a don Antonio Rodríguez López* (Villa de Mazo, 29 de agosto de 1863). Copia manuscrita de Antonino Pestana Rodríguez. El Museo Canario (Las Palmas de Gran Canaria), Fondo Antonino Pestana.

La construcción de esta pared es obra maravillosa de la divina providencia. Ni Satanás, ni Roberto trabajaron en ella. Se debe desterrar el error crascísimo del vulgo, de que Satanás principiara a construirla por una puerta y Roberto por la otra en el silencio de la noche, y al canto del gallo la dejaron por no poder proseguir, en aquel estado como se halla, es decir, con aquel portillón. La mencionada pared estuvo siempre cerrada por un igual, hasta el año de 1700, hasta que el alférez don Sebastián Lorenzo del Castillo, vecino de Puntagorda, fue nombrado alcalde de Los Llanos, que aunque se ignora el año fijo se sabe positivamente que gobernó aquella vara seis años y en ellas se cuenta el de 1703, como consta en este archivo. Este caballero empleado en su alcaldía de Los Llanos, salía de vez en cuando a la ciudad, a sus negocios y hacía su regreso por la cumbre de *Los Andenes* para ir a ver a su esposa que vivía en Puntagorda, por que le era más cómodo así; aunque sabía que tenía alguna dificultad en el tránsito, cuando llegaba a aquel punto de que se trata, pero este riesgo lo venía con dos hombres que llevaba para que le pasasen el caballo por aquel filo de la cumbre, o más bien inclinándose a la parte de Garafía, para que el animal no peligrara; en fin un día. Trató de vencer todo riesgo y dificultad que por esta parte se le presentaba, llamando peones que rompieran la pared, que el cabrero Roberto paseaba de arriba abajo y de abajo arriba para galantearse con sus compañeros de oficio, y así lo hizo dando paso a su caballo e interrumpiéndolo para el cabrero: esto vi en un papel que aunque para mí no merece todo crédito tampoco disiento en todo a ello porque no reconosco pudiera haber pasión en ello, y más bien el fin de narrar un hecho tal cual pasó.

PESTANA RODRÍGUEZ, Antonino: *Anotaciones de Antonino Pestana a la copia de la carta de Juan Antonio Carpintero conservada en la biblioteca de El Museo Canario sobre otro posible origen de la leyenda.*

La planta namoradera crece en distintas partes de la Caldera y también la he visto en Garafía, en el río Morisco, a faldas de la Cumbre de los Andenes. Se cuenta que una joven de Garafía fue a cojer ramas de dicha planta en el extremo de la Pared de Roberto, con el objeto de cautivar más a su novio, y rodó por el precipicio sin que pudiera hallarse su cadáver.

SANTOS ABREU, Elías: «La pared de Roberto: tradición palmense». *La defensa: periódico político y de intereses materiales* (Santa Cruz de La Palma, 27 de abril de 1900), pp. [2-3].

¿Quién habrá en esta hermosa isla de La Palma que no haya oído, al menos, hablar de la famosa *Caldera*? ¿Quien desconoce su notoriedad, su universal celebridad, su universal renombre?

Obra de las brutales y poderosas fuerzas de la salvaje Naturaleza, muestra a los ojos del viajero o del incansable caminante sus abismos insondables, sus áridas rocas, sus peligrosos desfiladeros y sus enormes moles de basalto que parecen dispuestas a precipitarse, al menor impulso, desde sus carcomidos asientos.

Obra caprichosa y gigante del poder ígeno, ni las magmas de su fondo fueron jamás lamidas y socadas por las aguas del mar, ni las crestas de sus cimas dieron jugo a las más rudimentaria vegetación.

Viento incessante, frío y seco, azota en lo alto las escorias y los rojizos arenales, mientras la calma y el calor abrasador dominan en las hondonadas, pendientes y barrancos del aquel antro.

* * *

El que haya tenido que trasladarse desde Santa Cruz de La Palma al lejano pueblo de Garafía, y cruzado la desierta y penosa *Cumbre de los Andenes*, después de pasar el *Escotillón* y entrar en el sendero que conduce al interior del cráter, descubre, desde luego, un enorme paredón que, desde lo alto de la sierra, baja oblicuamente a cortar la vía, siguiendo su prolongación a perderse entre las rocas que bordan el abismo.

Este curioso dique es la célebre Pared de Roberto. Formada de lava basáltica, dura, brillante, verdosa, más parece obra de ingenioso artifice que efecto del fuego de los volcanes. Presenta en su parte media una gran escotadura por la cual penetra el sendero que pronto vuelve a ascender y alcanza la cresta de la tierra.

Cuando el sol hiere oblicuamente una u otra cara de la encantada pared, todos los objetos cercanos, hasta una distancia de diez o doce metros, toman un tinte especial, característico de un verde amarilloso, reflejo que se hace más manifiesto cuando alcanza

el semblante de alguna persona, la cual, en estas condiciones, adquiere el aspecto de un cadáver ambulante iluminado por una luz diabólica.

Y diabólica es, en efecto, la leyenda de la renombrada *Pared*.

* * *

En una de mis últimas excursiones científicas por la Cumbre de Garafía, herborizando entre las rocas que dominan la parte Norte de la Caldera, hube de llegar a guarecerme de los rayos del solo a la sombra que proyectaba la *Pared de Roberto*.

Largo rato hacía que permanecía allí sentado, disfrutando del agradable fresco de la brisa y del hermoso panorama que se ofrecía a la vista, cuando, por la vereda que conduce a Garafía, llegaron a aquel sitio, sudorosos y jadeantes, lanza en mano y calada hasta los ojos la montera, dos campesinos dedicados al pastoreo en aquellas abruptas laderas.

Joven el uno y muy entrado en años el otro, semejaban ambos a los bíblicos Abraham e Isaac subiendo los ásperos senderos del Monte Moria.

Acercándose con cierto temor, como quien entra en terreno vedado o se dirige a un sitio peligroso y antes de saludarme y sentarse frente a mí, hicieron ambos la señal de la cruz, santiguándose de pies a cabeza.

—Mucho valor tiene V. señor,—dijome el viejo— cuando está sentado al pie de esta pared, hecha por el mismísimo Diablo, por Roberto en persona. Todos tenemos en este momento la cara del color de la llama del azufre, fíjese bien.

Así era en efecto. El tinte verdoso de aquella pared reflejado sobre los dos aldeanos, los envolvía en una especie de claridad siniestra.

—Jamás —prosiguió— me he sentado, ni me he detenido siquiera en esta inmediaciones. Cada vez que recuerdo la antiquísima historia de estos lugares me santiguo tres veces y casi sin explicármelo, salen de mis labios un Padre nuestro y un Ave-María por las almas de los héroes de semejante tradición. Y créame V., señor: esto todo es verdad. Yo soy viejo en estas soledades; yo he visto algo que pasa aquí encima en ciertas noches, hasta en aquellas en que la nieve cubre todas estas rocas y el viento parece que quiere arrancarlas de sus asientos.

Esto de la historia azuzó mi curiosidad y pude conseguir, después de reiteradas súplicas, que nuestro anciano refiriese la leyenda de la *Pared de Roberto*. Para ello procuré excitarlo haciéndole beber dos buenos tragos de buen mostillo de Breña-baja, que apuró con fruición, y después de limpiarse los labios sucesivamente con el dorso de ambas manos y de encender un exquisito tabaco que le ofrecí, comenzó su relación de esta manera:

—Hace ya muchísimos años, y quizás siglos, que muy cerca de Taburiente, junto al primer arroyo que desde aquí se divisa y cuyas aguas se precipitan desde gran altura al barranco, vivía en una espaciosa cueva, que ya las lluvias y los huracanes han reducido a escombros, una linda doncella, alegría y encanto de estos contornos. Era hermosa como una de esas vírgenes que se adoran en los altares; cuerpo cenceño, cabellera de arcángel, y labios de grana. No copiaron jamás ojos algunos el azul del cielo, como lo copiaron sus hermosos ojos.

Prometido de esta beldad era un apuesto mancebo, orgullo del antiguo distrito de Tajaragre.

De la más distinguida familia de este distrito, nunca fue vencido ni en la carrera, ni en la lucha, ni con su honda jamás debió de hacer blanco sobre el numeroso ganado extraviado en las sinuosidades de estos riscos.

En este mismo sitio en que estamos, en aquella pequeña eminencia en que empieza la Pared, había un aoso y corpulento cedro, cuyas ramas resistían el empuje de los vendavales purísimos y a cuya sombra solían descansar como ahora lo hacemos nosotros, los pastores y caminantes, que se arriesgan a atravesar la cumbre. Bajo ese mismo cedro acudían a sus citas amorosas los felices amantes, sin cuidarse de que los temporales les sorprendieran en estas espantosas soledades, ni que la noche, con su oscuridad y sus nieblas, pudiera extraviarles en los difíciles y accidentados senderos.

Ella partía después cantando deliciosas endechas, cuyas dulcísimas notas repetía el eco una y mil veces en la concavidades de la Caldera.

El partía, también, resuelto y animoso, orgulloso de tanta dicha, soñando solamente en el día en que habían de unirse en indisoluble lazo.

Pero el Diablo, que nunca duerme y que es enemigo eterno de la felicidad de las almas y aún de los cuerpos, no pudiendo hacerse dueño de la cándida muchacha, decidió impedir, para siempre, aquel amoroso idilio; y vea V. lo que discurrió y puso en obra: hacer esta pared, empezando en lo inaccesible de este lugar y terminándola en el abismo, de manera que, cuando los amantes acudieran a su cita, se encontraran interceptados por esta barrera infranqueable.

Una sola noche, una sola, bastó para empezar y terminar la obra.

Noche fría, brumosa y de oscuridad impenetrable, cuyo imponente silencio interrumpía, de vez en cuando, la diabólica carcajada de Roberto.

No tardó la pareja enamorada en acudir a su nocturna cita. ¡Pero cual sería su asombro al encontrar el antes apacible y poético rincón de su felicidad interceptado por una enorme muralla de durísima piedra!

La sin par doncella, muda de espanto, apenas podía articular palabra; y cuando llamaba a grandes voces a su prometido, solamente le respondía el eco más repetido en los riscos de las vecinas crestas.

Más animoso el mancebo y ardiendo en ansias de vencer aquel insuperable obstáculo, intentaba trepar hacia la altura, agarrándose con pies y manos, o yendo y viéndolo de acá para allá en busca del fin de la muralla; pero todo en vano. Sus fuerzas se agotaban y flaqueaba su espíritu ante la lucha infructuosa y estéril.

De pronto se irguió como sacudido por una descarga eléctrica o por un impulso invisible que ponía a prueba su indomable valor, dirigió su penetrante mirada al abismo, extendió sus robustos brazos hacia la pared y gritó con terrible voz.

—¡Va el alma, por pasar!

Solo el viento y el eco respondieron a esta imprecación.

Hubo un instante de silencio y el mancebo, tomando nuevos bríos, tras una horrible blasfemia volvió a gritar:

—¡Va el alma y el cuerpo, por pasar!

De súbito, rojiza claridad empezó a iluminar toda la pared; de sus pequeñas grietas surgieron llamaradas que pronto se elevaron en los aires con siniestro zumbido; el viejo cedro rodó con estrépito, arrastrando, en su caída, las rocas de su asiento; y del piso resquebrajado fluyeron materiales ardiendo, de vivísimos colores, y seres infernales que danzaban y se retenían en aquella masa qué, ensanchándose más y más, rodó al abismo, arrastrando en su vertiginosa caída al infeliz mancebo.

Todo fue obra de un instante. Después, el viento siguió zumbando indiferente sobre aquellas ruinas. La pared se abrió, como V. ve, en su parte media, dejando un ancho espacio para pasar y no se sabe si el mancebo rodó al fondo de la Caldera.

Cuando al amanecer del día siguiente los pastores de Tenera y Taburiente subieron a esta cumbre, encontraron el cadáver de la pobre niña, cubierto por la fría escarcha de la

noche e iluminado su rostro por los primeros rayos del sol naciente. Cruzáronle sus pequeñas manos sobre el pecho, cerráronle sus hermosos ojos y, después de una breve oración, partieron con su preciosa carga para darle sepultura en la tumba de sus mayores.

No lejos del *Roque de los Muchachos*, existían, hasta hace pocos años, los restos de una pequeña cruz de madera. En su mismo sitio descansa para siempre la gentil doncella.

Sobre las rocas que le sirven de lecho empezaron a brotar al soplo de la primavera los primeros tallos del precioso pensamiento de la Cumbre, cuyas primorosas flores copiaron el color azul de los ojos de la niña.

El cuerpo del mancebo esta formando parte de una enorme columna basáltica en el fondo de la Caldera. Esta columna, a la cual jamás se han acercado los que diariamente los que transitan estos riscos, tiene la figura de una elegante palmera, cuyas ramas parece a medio cortar.

Es fama —prosiguió el viejo— que en ciertas noches claras y despejadas, veíanse, de tiempo a tiempo, fugaces llamaradas y vivos chisporroteos en la palmera de piedra y sobre las rocas de la pared. No sé si será verdad; pero yo así lo he oído contar a mis antepasados, y puedo asegurar a V., señor, que jamás pasaré solo por esta maldita *Pared del Roberto*.

* * *

Al concluir el viejo tan curiosa narración, me acordé inmediatamente de queridísimo amigo D. Eugenio de Olavarriá, tan amante de las tradiciones palmenses.

Si el hubiera oido la historia del viejo, qué buen rato hubiera pasado.

* * *

El que tenga que trasladarse desde Santa Cruz de La Palma al lejano pueblo de Garafía, al cruzar la desierta y penosa *Cumbre de los Andenes*, puede recordar esta pequeña historia y contemplar aún los pequeños retoños de un cedro que corona la *Pared de Roberto*, y en el fondo de la Caldera la elegante palmera de piedra que guarda el cuerpo del héroe de esta leyenda.

El pensamiento azul que brota en la tumba de la niña, es la *Viola palmensis*.

Santa Cruz de La Palma
Elías Santos Abreu

DELITO Y MORAL EN EL *COLOQUIO DE LOS PERROS*

Belinda Rodríguez Arrocha

Instituto de Investigaciones Históricas,
Universidad Nacional Autónoma de México*

RESUMEN

En virtud del pensamiento jurídico de la Edad Moderna los conceptos de delito y pecado estaban interrelacionados. Asimismo, las *Novelas ejemplares*, entre otras obras literarias, reflejan la ideología imperante y concerniente a la necesaria salvaguarda del orden público y religioso. A la luz del derecho criminal castellano, el principal propósito de este ensayo es el análisis de los comportamientos heterodoxos y de los delitos perpetrados por los personajes del *Coloquio de los perros*. Algunas prácticas ilícitas contempladas son el robo, el amancebamiento y la brujería.

PALABRAS CLAVE: delito, historia del derecho, justicia, Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*.

ABSTRACT

«Crime and morality in the *Coloquio de los perros*». In the Early Modern legal thought the concepts of crime and sin were interconnected. Furthermore *Exemplary Novels*, amongst other literary works, reflect the prevailing ideology concerning to necessary maintenance of public and religious order. In the light of the Castilian criminal law, the main purpose of this essay is the analysis of the heterodox behaviors and the offences perpetrated by the characters in *The dialogue of the dogs*. Some narrated crimes are theft, concubinage and sorcery.

KEY WORDS: crime, legal history, justice, Miguel de Cervantes, *Exemplary Novels*.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de las últimas décadas, algunos interesantes estudios sobre la historia del derecho y de la justicia en la Castilla del Antiguo Régimen han puesto de relieve la trascendencia de la literatura clásica, en la medida en que supone una inestimable fuente de conocimiento sobre las mentalidades imperantes en la época



en que tuvo lugar su redacción y publicación¹. Dado el carácter litigante de aquella sociedad², no ha de sorprendernos que las alusiones a la actividad judicial en sus más diversas manifestaciones —procesos criminales, ejecutorias de hidalguía, encarcelamientos, etc.— sean tan frecuentes en el teatro, la novela o incluso en la poesía (Gacto, 2007). Al mismo tiempo, la referencia a pasajes literarios relativos a un delito o a una práctica concreta —desde la solución extrajudicial de las querellas hasta los sobornos a los oficiales del rey— posibilita una mejor comprensión de los mecanismos de la antigua actividad judicial³. En este sentido, son emblemáticas *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, obras teatrales que ensalzan la justicia del monarca, defensora de los débiles frente a los atropellos de los poderosos.

Con motivo de la conmemoración del cuarto centenario de la publicación del *Quijote* algunos historiadores del derecho y de la sociedad publicaron interesantes trabajos concernientes al reflejo de la realidad histórica en la monumental novela. Citemos, a modo de ejemplo, el artículo de Bruno Aguilera (2006) publicado en el *Anuario de Historia del Derecho Español*. Sin embargo, no podemos obviar que la escritura cervantina ya había sido anteriormente objeto de estudio desde la perspectiva de la historia de la justicia. Por una parte, algunos trabajos pusieron de relieve la proyección del derecho castellano y de la realidad judicial en el conjunto de la obra cervantina, tanto en lo que concernía al derecho civil como al criminal (Larroque, 1999). Otros análisis estaban vertebrados en torno a la presencia de determinados actos ilícitos en las páginas del alcaláinio (Rodríguez-Arango, 1955). En este sentido,

* Investigadora postdoctoral invitada, merced a la beca de excelencia para extranjeros concedida por la Secretaría de Relaciones Exteriores del Gobierno de México (2015). He de expresar también mi gratitud a la Fundación Max-Planck por haberme brindado la oportunidad de realizar tres estancias de investigación en el Instituto de Historia del derecho europeo (Frankfurt), en cuya sede pude ampliar mis conocimientos sobre la historia legal europea de la Edad Moderna.

¹ En esta línea se enmarca Sainz Guerra (2004): *La evolución del Derecho Penal en España*. Este libro constituye una obra clave para el conocimiento de las transformaciones acaecidas en el derecho criminal desde la Antigüedad romana hasta finales del siglo XIX. Recomendamos también la consulta de Cristina Segura Graíño, et al. (2001): *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*.

² El fenómeno de la litigiosidad de los castellanos de los siglos XVI y XVII, así como las funciones de los agentes de la jurisdicción secular o real, desde los escribanos hasta los oidores de las chancillerías de Valladolid y Granada, viene analizado en Richard Kagan (1991): *Pleitos y pleiteantes en Castilla. 1500-1700*.

³ Una monografía clave en el estudio de la justicia penal castellana desde la perspectiva de la historia del derecho es Tomás y Valiente, 1969. En ella está presente tanto el análisis de la doctrina jurídica criminal como el examen de ilustrativos expedientes judiciales de las referidas centurias. Otro libro más reciente es el de Heras Santos, 1991. En esta tesis se aprecia una mayor concesión a la tendencia historiográfica cuantitativa. En lo que atañe a la justicia secular penal en territorios como la Nueva España, pueden consultarse monografías como la de García León, 2012 y García Marín, 2011. Por otra parte, el funcionamiento de la justicia eclesiástica ha sido abordado en obras como la de Traslosheros, 2004.

la novela picaresca ha sido abordada desde la perspectiva de la historia del crimen (Huesbe, 1987).

La brevedad del *Coloquio de los perros*, al igual que del resto de las *Novelas ejemplares*, no es óbice para que su lectura propicie análisis desde diversas perspectivas. Partiendo de un suceso fantástico cuyos antecedentes literarios se remontan a la literatura grecolatina (Llosa, 2012), como es el diálogo entre dos animales, Cervantes hace uso de su exquisita ironía para dotar a los perros Cipión y Berganza de un agudo entendimiento y elevado sentido de la moral, superior al de los diversos personajes de humana condición que pululan por la narración. A su vez, el *Coloquio* es una obra escrita por el alférez Campuzano, personaje del *Casamiento engañoso*, que lo da a leer al licenciado Peralta. De manera semejante a otras novelas ejemplares, como *La gitanilla* y *Rinconete y Cortadillo*, en sus páginas se ven proyectados algunos de los comportamientos ilícitos más comunes en la Castilla de los Austrias, desde las prácticas y costumbres achacadas a los gitanos hasta los hurtos y robos efectuados previa planificación. Con posterioridad, en 1635, sería precisamente un escribano de cámara de la chancillería de Granada, Ginés Carrillo Cerón, quien publicaría una segunda parte del *Coloquio*, integrada en sus *Novelas de varios sucesos*, impresas por Blas Martínez en la misma urbe andaluza. Su relato contendrá alusiones a costumbres ilegales, como el amancebamiento practicado por los clérigos (Madroñal, 2011).

El propósito de nuestro ensayo es el examen de los comportamientos delictivos relatados en el *Coloquio de los perros*⁴, en virtud del ideario moral y jurídico vigente en los albores del siglo XVII. En primer lugar abordaremos el reflejo de la corrupción judicial en sus páginas y seguidamente presentaremos de manera sintética los delitos referidos, ordenados en función del bien jurídico vulnerado⁵. Con posterioridad haremos referencia a unas prácticas enjuiciadas por los tribunales inquisitoriales, como fueron la brujería y la hechicería. A modo de colofón, presentaremos las principales conclusiones de nuestro estudio.

⁴ En las referencias a los diversos pasajes recurriremos a la edición madrileña de 1613 del taller de Juan de la Cuesta, disponible en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Como ha apuntado J. García López, el volumen príncipe ha quedado constituido por los ejemplares procedentes de esa impresión.

⁵ Una indispensable referencia bibliográfica clásica relativa a la entidad de cada delito en virtud del ordenamiento jurídico castellano es F. de la Pradilla, 1996, ed. facsímil de la de Madrid, 1639. En lo que respecta a la aplicación del derecho criminal en Indias y a las particularidades ofrecidas por mor del desarrollo del derecho indiano es de obligada consulta el emblemático manual de Murillo Velarde, 2005: *Curso de derecho canónico hispano e indiano*. Mientras que Pradilla recoge de manera sistemática los postulados vigentes del derecho criminal, el jesuita Murillo sintetiza de modo magistral en latín el derecho indiano, el real y el canónico.

DELITO, JUSTICIA Y CORRUPCIÓN EN LA NOVELA EJEMPLAR

El comportamiento habitual de los oficiales que deberían velar por la consecución de la justicia es esencialmente corrupto en la narración cervantina. Desde el inicio de la novela aparecen caracterizados como protectores manifiestos de los violentos carníceros de Sevilla, a cambio de seleccionadas piezas de carne (Cervantes, 1613: 242v). Esta actitud conlleva el desmerecimiento de la potestad del monarca, ya que las autoridades que ejercen la jurisdicción real vulneran el ordenamiento jurídico y contribuyen a la alteración del orden en sus reinos. El incorrecto proceder de estos agentes es referido con mayor detenimiento en el pasaje en el que el perro Berganza abandona la vivienda de su amo mercader y es hallado por un alguacil y sus corchetas. Estos auxiliares del brazo de la justicia, cómplices a su vez de un escribano corrupto y de unas prostitutas, detenían a los incautos extranjeros que acompañaban a las meretrices a las hospederías, con el único fin de cobrarles un soborno a cambio de su libertad (*ibid.*: 253r-255v). Ni siquiera la intervención del teniente letrado —que asesoraba en Castilla a los corregidores de capa y espada— parece estar exenta de cierto grado de corrupción en la narración cervantina (*ibid.*: 255r-255v). La aparición del alguacil y compañía en las casas de huéspedes no causaba extrañeza en la época, ya que los oficiales de la justicia real realizaban rondas por las ciudades y arrestaban a los autores de los pecados públicos, como las uniones sexuales extramatrimoniales⁶.

Los abusos cometidos por los individuos pertenecientes al ejército también contribuían al des prestigio del príncipe o monarca, como aprecia Berganza tras su huida de la compañía de los corchetas (Cervantes, 1613: 258r). Los estragos que los soldados o mercenarios ocasionaban en las localidades por las que pasaban en el transcurso de la campaña militar figuraban asimismo en numerosas obras literarias, como han puesto de manifiesto muchos historiadores sociales.

El codicioso alguacil era también cómplice de los maleantes que se reunían en el patio de la casa de Monipodio, encubridor de ladrones y rufianes —individuo y vivienda que aparecían también en la historia de *Rinconete y Cortadillo*— (*ibid.*: 256r-256v). La caracterización negativa de alguaciles, escribanos y jueces seculares no obsta a que los dos perros comenten que no todos los ejecutores de la justicia actuaban de mala fe y con el propósito de obtener beneficios económicos, en detrimento de las partes intervenientes en los procesos judiciales (*ibid.*: 255v). Es necesario recordar que en el procedimiento judicial de los siglos XVI-XVIII los escribanos y alguaciles cumplían una función primordial (Kagan, 1991). Mientras que los primeros dejaban constancia por escrito de las declaraciones de los testigos, de las confesiones de los reos y de los autos de los jueces, amén de otros trámites, los segundos velaban por el cumplimiento de las decisiones judiciales y sentencias, procediendo a las detenciones,

⁶ Algunos estudios referidos a la prostitución en la Europa occidental subrayan precisamente la corrupción de los oficiales de la justicia, como Lotte Van de Pol, 2005: *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVII y XVIII*.

embargos de bienes y notificaciones⁷. Otros intervenientes, en calidad de peritos, prestaban su declaración ante el juez y el escribano acerca de las características de los objetos robados o hallados o de las heridas infligidas.

A comienzos del siglo XVII ya había tenido lugar la publicación de la *Política para corregidores*, de Jerónimo Castillo de Bobadilla, una obra de referencia para el estudio de las facultades de las que gozaban los jueces reales, eclesiásticos y señoriales (Castillo, 1597). Con el fin de lograr una mayor difusión entre los lectores no duchos en leyes —numerosos corregidores tenían formación militar pero carecían de sólidos conocimientos legales—, el autor la había escrito en lengua española, volcando toda su experiencia a lo largo de sus años de ejercicio profesional como abogado y juez. Su primera edición salió de la imprenta en 1597 y, pese a que la Inquisición censuró algunas líneas referidas sobre todo a las competencias eclesiásticas, el libro conoció un éxito insospechado (González Alonso 1978). Entre otras populares obras jurídicas —libros publicados en lengua vernácula y destinados a la aplicación práctica del derecho civil y criminal—, destaca también la *Curia Philipica*, de Hevia Bolaños, que al igual que la *Política* presentaba las pautas destinadas a la resolución de los conflictos jurisdiccionales entre los diversos tribunales (Hevia, 1790). En suma, estos libros de amplia difusión no solo poseían un innegable propósito didáctico, sino que también trazaban unas pautas morales que debían seguir los administradores de la justicia. A la postre, el denominado juicio de residencia constituyó un medio necesario para enjuiciar las malas prácticas desarrolladas por los corregidores al término de su mandato.

La salvaguarda del honor es manifestada por el sensato perro Cipión, que se muestra reacio a las murmuraciones que perjudiquen la buena fama de las personas y de sus familias, al igual que su interlocutor Berganza (Cervantes, 1613: fols. 244r, 248r, 248v, 250r y 250v). La injuria implicaba la vulneración de la buena fama y del prestigio, ora como individuo de reputada cuna, ora como persona regida por las buenas costumbres y los preceptos católicos. Por esta razón la maledicencia era considerada un grave ataque a la reputación individual o familiar. Un ejemplo ilustrativo de esta consideración en el *Coloquio* es la resistencia que la hospedera de la prostituta Colindres ofrece ante su detención por el alguacil y el teniente de la justicia secular, ya que su honor —salvaguardado en buena medida por la carta de nobleza de su esposo— se verá notablemente mancillado si es encarcelada (*ibid.*: 254r-255v). Una actitud semejante mostrará la hospitalera de Montilla, la Cañizares, que, haciendo gala de un fingido sentido de la honra, acusará a un titiritero de injuriarla por el simple hecho de aludir vagamente a una famosa hechicera que hay en la localidad (*ibid.*: 259v).

Podemos afirmar sin ambages que en la época en que tuvo lugar la escritura de las *Novelas ejemplares* la violencia de obra y de palabra se hallaba fuertemente arraigada en el seno de las sociedades hispánicas, como han puesto de relieve numerosos historiadores de la sociedad y de la justicia (Fortea *et al.*, 2002). Mientras que unas

⁷ Para una profundización en el proceso penal castellano véase Alonso Romero, 1982.

instituciones gozaban del monopolio del uso lícito de la violencia y de la coerción, como el brazo armado de los tribunales seculares, la mayoría de las acciones que ponían en peligro la vida de otros súbditos debían ser, al menos en teoría, enjuiciadas. En primer lugar el perro Berganza destaca la naturaleza colérica y el extremo grado de violencia mostrado por los jíferos —o carníceros— del matadero de Sevilla. Su irascibilidad se manifiesta en las continuas pendencias con arma blanca, causa frecuente de heridas y muertes. La gravedad de sus delitos no implica que reciban el castigo previsto por el derecho real, ya que acostumbran a sobornar a los agentes de la justicia (Cervantes, 1613: 242r-242v). Las riñas, como alarde de valentía, y aun como parte de argucias y de actos simulados, aparecen también protagonizadas por el alguacil corrupto que se reúne con los maleantes de Sevilla en el citado patio de Monipodio (*ibid.* 256r-256v). Aunque estuviera investido de las facultades inherentes a su oficio, no cabe duda de que las aventuras de espada en las que se veía envuelto carecían de legitimidad. En vano, las ordenanzas concejiles castellanas establecerían restricciones al uso de armas durante el siglo XVI y primera mitad del siglo XVII, con el fin de poner freno al uso que les daban sus portadores ante todo gesto o palabra que considerasen graves ofensas. Ante el honor ultrajado tan solo era posible responder con la interposición de una querella criminal, con el fin de ver satisfecho el agravio (Tomás y Valiente, 1969). Otra manifestación frecuente de la violencia cotidiana era el uso de gruesos insultos en el momento de dirigirse a familiares o vecinos, tal y como asevera Berganza cuando refiere la innata inclinación de los infantes a tratar mal de palabra a sus madres o amas de cría (Cervantes, 1613: 248v).

El siglo XVII se caracterizó, en el ámbito de la historia de las mentalidades, por un endurecimiento de la moral religiosa tanto en los territorios católicos como en los protestantes. Una de sus manifestaciones más importantes fue la censura eclesiástica y secular de toda unión sexual consumada fuera del matrimonio legalmente contraído (Fortea *et al.*, 2002: 355-431). El amancebamiento, o vida en común sin previa celebración de este sacramento, tenía la consideración de pecado público, puesto que implicaba una unión sexual ilícita y conocida por la vecindad. Sobre todo desde las últimas décadas del siglo XVI y durante la centuria siguiente, tanto los jueces seculares como los eclesiásticos procederán frecuentemente de oficio contra las parejas que así convivían, sancionándolas y conminándolas a que pusieran fin a su pecaminosa vida o regularizaran su situación. La elevada incidencia de esta práctica se debía en buena parte a la vida itinerante de un grueso de la población de la Corona de Castilla, en la que abundaban los hombres incapaces de mantener un vínculo matrimonial formal a causa de sus desplazamientos por razones económicas o militares, así como las mujeres que habían perdido toda noticia de sus maridos ausentes en Indias e iniciaban una nueva relación con otros varones. Esta práctica heterodoxa es seguida por los jíferos —o carníceros— del *Coloquio* (Cervantes, 1613: 242r). Incluso llegan a officiar de rufianes, en la acepción de proxenetas (*ibid.* 242v). Es llamativo el hecho de que la amiga del amo de Berganza, Nicolás «el romo», parezca gozar de una posición social más aventajada, a juzgar por su afición a la lectura (*ibid.* 244v). También el amigo alguacil y el escribano que lo acompañaba en sus funciones estaban amancebados, contribuyendo aún más al descrédito que rodeaba a los agentes de la justicia secular (*ibid.* 253v).

Las prácticas contrarias a la «honestidad» —la moral sexual promulgada por las autoridades eclesiásticas y reales— no eran, en consecuencia, privativas de un estamento o de un grupo social concreto. No es de extrañar que en el relato de vida de Berganza también incurra en el amancebamiento una pareja de esclavos negros, propiedad de un mercader sevillano que acogerá al perro en su vivienda tras separarse de los pastores (*ibid.*: 251r-251v). Durante una breve temporada, la sierva negra comprará el silencio del can vigía con alimentos hurtados, hasta que el animal, arrepentido, no la secundará más, aun a costa de su subsistencia; decisión que lo conmina a huir por tiempo indefinido de la vivienda del mercader (*ibid.*: 251r-253r).

No podemos obviar que en el tiempo de Cervantes la posesión de esclavos, preferentemente negros, denotaba una elevada posición económica y social (Lucena, 2000). Por otra parte, pese a su consideración de bienes muebles sujetos a la voluntad de sus propietarios, los esclavos en Castilla debían ser adoctrinados en la fe católica y recibir los sacramentos correspondientes. Podían ser castigados con gran severidad si cometían una mala acción, pero al mismo tiempo tenían la posibilidad de ser testigos en procesos judiciales seculares e inquisitoriales, comprar su libertad o recibir bienes en herencia. Su situación variará también en función del período histórico concreto, la personalidad de los dueños, la actividad económica que desempeñaban —servicio doméstico, lactancia y crianza, tareas agrícolas, etc.—. La inclinación a la lujuria que se les achacaba no solo en el ámbito popular, sino también en obras de contenido jurídico⁸, venía originada por el contraste entre las costumbres sexuales de las poblaciones europeas cristianas y de las africanas, ya que las primeras se sometían, al menos en teoría, a prohibiciones contempladas por el calendario litúrgico y a otras restricciones de índole religiosa.

Una mención especial merece el fenómeno social de la prostitución, ya que su regulación y castigo experimentó una notable transformación entre los siglos XVI y XVII. En la época de redacción de las *Novelas ejemplares*, la actividad, pese a su carácter intrínseca y extrínsecamente pecaminoso, podía ser ejercida de manera legal bajo determinados requisitos. Entre las prostitutas, calificadas en el *Coloquio* como «damas de vida libre», figura el personaje de la Colindres. Amancebada con el pérvido alguacil, busca en las ferias andaluzas a los viajeros extranjeros, de los que obtendría un rápido beneficio (Cervantes, 1613: 254r). El arresto, con el que el alguacil amenaza a la hospedera del recinto donde había tenido lugar el encuentro entre Calindres y el lascivo e incauto bretón, no derivaría del consentimiento del ejercicio de la prostitución en sus estancias, sino de la supuesta connivencia en la práctica de los amancebamientos (*ibid.*: 254r-255v). En aquella época las prostitutas podían ejercer legalmente su oficio bajo determinadas condiciones, como ser mayor de doce años, no ser doncella y llevar a los clientes a las mancebías, regentadas por individuos que debían pagar un tributo al concejo urbano. Algunas décadas des-

⁸ El jesuita Pedro Murillo advertía aún a mediados del siglo XVIII de la inclinación innata a la lujuria que tenían las personas nacidas en las tierras de climas cálidos. Sostenía, en consecuencia, que era necesario velar en ellas por la sujeción de los naturales a los preceptos morales cristianos.

pués de la muerte de Cervantes, durante el reinado de Felipe IV, estas actividades serían prohibidas también, aunque, obviamente, la actividad no desapareció, siendo contemplada como un mal menor frente a otros atentados contra la honestidad (Jiménez Monteserín, 1994).

Los jíferos de Sevilla se apoderan ilegítimamente de una buena parte de la carne, con la que mantienen además a sus amigas. Su apropiación ilegal es, por tanto, llevada a cabo mientras realizan las tareas de su oficio —por otra parte, de baja consideración en aquellos años—. No es de extrañar que el autor, obedeciendo a la mentalidad social imperante, tache a estos personajes de «aves de rapina carníceras» (Cervantes, 1613: 242r-242v). Sin embargo, los atentados contra las propiedades ajena no son privativos del entorno urbano, como comprobará Berganza en su época de perro pastor. Después de que hubieran aparecido ovejas y carneros aparentemente atacados por los lobos, y ante la desesperación del señor del ganado, descubre que son los propios pastores quienes, con malas artes, sacrifican e ingieren la carne de las mejores cabezas. En consecuencia, los que deben velar por los débiles son los que, de manera ilegítima, les dan muerte; apreciación del can que puede constituir una alusión del escritor a los abusos que los individuos poderosos infligían a los súbditos indefensos, y no solo una denuncia de los hurtos efectuados por los criados de confianza y domésticos, taimados en sus fechorías (*ibid.* 246r-246v).

Un pasaje que además de narrar un robo perpetrado con gran picaresca contiene referencias al carácter litigioso de la sociedad es el del robo de un caballo en Antequera por dos malhechores. En esa ocasión uno de los ladrones finge que el otro le adeuda cierta cantidad de dinero y presenta una demanda civil con el fin de cobrar la cuantía, acompañándola con una escritura de venta ficticia. El supuesto deudor entrega en prenda al caballo robado, con el fin de que sea vendido en remate y pueda así satisfacer el importe que le pedía el acreedor. A resultas de esta artimaña, los ladrones obtienen una suma de dinero por el caballo hurtado (*ibid.* 256v-257r).

Para Cervantes, los cristianos, moriscos y negros tienen en común, como se deduce de la narración de Berganza, la inclinación al latrocínio. También subraya la astucia de los gitanos y sus peculiares costumbres, al igual que censura la ambición de los moriscos, a los que considera un grupo poblacional problemático para Castilla y que se multiplica con rapidez, dado que ninguno de sus miembros entra en órdenes religiosas⁹. Miguel de Cervantes expresó en su novela ejemplar los prejuicios imperantes en la época relativos a las minorías étnicas (García Cárcel *et al.*, 2004). Los pasajes alusivos a la cuestión morisca en la Península Ibérica son asimismo indicativos de que la redacción de la novela tuvo lugar antes de la expulsión, acaecida en 1609. Al contrario que en algunas emblemáticas obras literarias escritas en español a lo largo de los siglos XVI y XVII, como el *Lazarillo* o *Espejo de paciencia*,

⁹ Una obra que marcó un hito en la historia de los moriscos y su expulsión de la Península Ibérica fue Julio Caro Baroja, 2003: *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de Historia Social*.

de Silvestre de Balboa, no muestra tampoco ningún rasgo positivo en relación con los personajes negros¹⁰.

Es necesario señalar que en el transcurso de la dinastía de los Austrias las penas aplicadas a los ladrones conocerían un endurecimiento progresivo, si bien las severas sanciones podrían ser burladas mediante la fuga de los reos o las soluciones extrajudiciales (Tomás y Valiente 1969). El envío de los jóvenes reos a las galeras constituía en la temprana Edad Moderna una severa sanción preceptuada en pragmáticas como la de 1566. Por otra parte, los titiriteros y otros individuos que llevaban una vida errante, ofreciendo sus números de entretenimiento en las localidades y ciudades por las que se desplazaban, se hallaban también en una situación de marginalidad. Su descrédito social viene dado en boca del propio perro Berganza, que participa en los trucos de uno de ellos, su amo provisional después de haber huido del furor de los corchetes que acompañaban al citado alguacil. Califica a estas personas de ociosas y borrachas, ocupadas en oficios de poco provecho (Cervantes, 1613: 258r-259v). Huelga decir que el recelo hacia las personas que desarrollaran estas actividades de carácter itinerante se vio reflejado en las disposiciones normativas promulgadas a lo largo de la Edad Moderna (Martínez Alcubilla, 1885).

Sin lugar a dudas, uno de los personajes más interesantes del *Coloquio* es Cañizares, una anciana decrepita que lleva una vida de hospitalera penitente tras haber practicado la hechicería bajo los auspicios de la bruja maestra Camacha y en compañía de Montiel, a la que cree madre del perro Berganza —en su creencia, es un niño transformado mágicamente en can en el momento de su nacimiento— (Cervantes, 1613: 259v-265r). La presencia de la hechicería y de la brujería en el *Coloquio* ha sido abordada en trabajos relativos a las artes mágicas en las novelas cervantinas. En esta línea ha sido examinada la transformación de sus hechiceras en brujas, así como la posible influencia del teólogo Pedro Ciruelo en el proceso de redacción de la novela ejemplar (Lara, 2008). En esta narración la anciana mujer relata al can algunas prácticas comunes en la hechicería hispánica, como los ritos destinados a la atracción del amor de los varones y de las buenas cosechas, además de la reparación de virgos y de la alcahuetería. Desde la perspectiva de la historia social y legal la brujería incluía los contactos con el maligno y una serie de experiencias individuales y colectivas, harto conocidas por el trance inducido y el transgresor componente sexual. La superstición popular les achacaba en ocasiones la muerte de niños de corta edad, como explicaba Cañizares. Ambas prácticas, sobre todo la hechicería, fueron objeto de la represión inquisitorial en la España de Cervantes, en la medida en que tenían carácter herético y su juicio y castigo correspondía al Santo Oficio, al que alude la propia bruja en la narración (Lea, 2011). Empero, no solo las mujeres practicantes de las artes mágicas suscitarían el recelo de los tribunales, sino

¹⁰ A fin de cuentas el liberto que vivirá amancebado con la madre de Lázaro colaborará de buen grado en el sustento del hogar. Por otra parte, el escribano del cabildo de Puerto Príncipe atribuirá valentía y honradez al negro Salvador en el enfrentamiento armado con el capitán Gilberto Girón, raptor del obispo de Cuba, fray Juan de las Cabezas Altamirano.

que también los hombres charlatanes o los artífices de falsos milagros estuvieron en la mira de las autoridades legas y eclesiásticas, como puso de manifiesto Castillo de Bobadilla en su disertación acerca de la delimitación de las competencias en el ámbito de la justicia criminal (Castillo, 1597: 928-929).

CONCLUSIONES

El *Coloquio de los perros* ofrece una visión pesimista de la naturaleza humana, inclinada de modo innato a la maldad y a la satisfacción ilícita de sus deseos, sin tan siquiera haber lugar para un sincero arrepentimiento. En contraposición, los dos canes se erigen en agudos observadores de las actitudes inmorales y de las acciones delictivas. Si, por una parte, Cipión presta oídos a la historia de vida que le refiere su interlocutor y expresa su sensatez mediante sus oportunas amonestaciones, Berganza adquiere los rasgos de un personaje literario de sólida caracterización psicológica, partícipe de aventuras o empresas heterodoxas que le permitan sobrevivir pero dotado de un elevado sentido de la responsabilidad y de la lealtad hacia los amos que le proporcionan alimento y ocupación. El común de los personajes, pertenecientes a diversos estratos sociales, lleva una vida alejada de los valores morales postreidentinos y de los más básicos preceptos jurídicos y sociales. Las transgresiones se hallan apabullantemente vinculadas a la cotidianeidad, en la que son prácticas habituales las estrategias ilegales de subsistencia y el uso de la violencia como medio de solventar cualquier desavenencia. Con toda probabilidad el autor dejó traslucir en su narración sus observaciones de los habitantes de Sevilla y Valladolid, ciudades en las que había vivido y había tenido desafortunadas experiencias con los agentes reales —sus actividades como recaudador de tributos en Sevilla le habían deparado incluso una excomunión y ásperas querellas judiciales, mientras que en Valladolid su familia y él mismo fueron objeto de un irregular proceso penal, originado por la muerte violenta del caballero navarro Gaspar de Ezpeleta— (Rey y Sevilla, 1995). Sus referencias a la gran atracción que ejercía la urbe sevillana sobre las personas sumidas en la pobreza o en la marginalidad procedían de la realidad histórica y no de la inventiva de su pluma (Cervantes, 1613: 247r).

La crítica a la hipocresía de poderosos y pueblo llano no obsta a que dedique unas líneas de alabanza a la labor emprendida por los jesuitas en la formación académica de los jóvenes estudiantes (*ibid.*: 249r), y que tampoco hallemos en esta novela ejemplar una referencia negativa a los miembros del estamento eclesiástico en general. De hecho, los jueces inquisitoriales son los únicos que parecen desempeñar correctamente las funciones que les corresponden. Con toda probabilidad el insigne escritor había asimilado los fundamentos elementales de la censura aplicable a todo manuscrito llevado a imprimir. Al mismo tiempo, no es de extrañar que la positiva caracterización de los religiosos de la Compañía de Jesús haya generado un conocido debate relativo al discipulado del jovencísimo Cervantes (Martínez-Escalera, 1999).

El derecho criminal castellano, al igual que sucedía con los ordenamientos de otros reinos y principados europeos, hallaba su máxima expresión en las severas penas ejemplarizantes; sanciones que en absoluto implicaban un efecto intimidatorio

de tal grado que impidiera las vulneraciones de la norma. Si bien la prudencia ha de guiar las lecturas e interpretaciones de la obra cervantina, no podemos dejar de apreciar el interesante testimonio contenido en los pasajes de la breve narración, en la medida en que ofrece un muestrario de los delitos más frecuentes en el referido período histórico. A todas luces, el enjuiciamiento moral de estos comportamientos por parte de los dos personajes caninos permite entrever la construcción teórica de un modelo de comunidad ideal, presente no solo en las obras del alcaláinio, sino también en las de numerosos literatos, arbitristas y juristas de su época; un reino en el que jueces y gobernantes desempeñaran sus funciones con un recto sentido del deber, y en el que imperara la concordia entre los súbditos.

Recibido: enero de 2015; aceptado: septiembre de 2015.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA BARCHET, Bruno (2006): «El derecho en el *Quijote*. Notas para una inmersión jurídica en la España del Siglo de Oro», *Anuario de Historia del Derecho Español* 76: 173-214.
- ALONSO ROMERO, María Paz (1982): *El proceso penal en Castilla, siglos XIII-XVIII*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, José Luis y GALERA RAMÍREZ, Consolación (1992): «Sobre tres palabras de difícil interpretación en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», en *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Tomo I*, Madrid: Pabellón de España, 941-953.
- BALBOA, Silvestre de (1988): *Espejo de Paciencia* (ed. de Lázaro Santana), Islas Canarias: Gobierno de Canarias.
- BARRIOS PINTADO, Feliciano *et al.* (2004): *El gobierno de un mundo. Virreinatos y audiencias en la América hispánica*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CARO BAROJA, Julio (2003): *Los moriscos del reino de Granada. Ensayo de Historia Social*, Madrid: Alianza.
- CASTILLO DE BOVADILLA, Jerónimo (1597): *Política para Corregidores y señores de vasallos*, Madrid: Luis Sánchez.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1613): «Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del Campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes», en *Novelas exemplares*, Madrid: Juan de la Cuesta, f. 240v-274r.
- FAJARDO ESPÍNOLA, Francisco (2008): «El delito de hechicería en Canarias: competencias jurisdiccionales», en Francisco Morales Padrón (coord.), *IX Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas: Casa de Colón-Cabildo de Gran Canaria, tomo II, 25-54.
- FORTEA, José *et al.* (2002): *Furor et rabies: violencia, conflicto y marginación en la Edad Moderna*, Santander: Universidad de Cantabria.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique (2007): «Justicia y Derecho en las fuentes literarias», *Anuario de Historia del Derecho Español* 77: 509-554.

- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (dir.) (2004): *Los olvidados de la historia*, Barcelona: Círculo de Lectores, 3 vols.
- GARCÍA LEÓN, Susana (2012): *La justicia en la Nueva España. Criminalidad y arbitrio judicial en la Mixteca alta, siglos XVII y XVIII*, Madrid: Dykinson.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2010): «Materiales para una edición crítica de las *Novelas ejemplares*», *Anales cervantinos* XLII: 33-46.
- GARCÍA MARÍN, José María (2011): *La justicia del rey en Nueva España*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
- GONZÁLEZ ALONSO, Benjamín (1978): «Estudio preliminar» en *Política para corregidores y señores de vassallos* (ed. facsímil de la de Juan Bautista Verdussen, Amberes, 1704), Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.
- HERAS SANTOS, José Luis de las (1991): *La Justicia Penal de los Austrias en la Corona de Castilla*, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- HERRERA PUGA, Pedro (1974): *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- HEVIA BOLAÑOS, Juan de (1790): *Curia Philipica*, Madrid: Ramón Ruiz.
- HUESBE LLANOS, Marco (1987): «Delito, pena y sanción en la novela picaresca española de los siglos XVI y XVII», *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos* 12: 329-353.
- JIMÉNEZ MONTESERÍN, Miguel (1994): *Sexo y bien común: notas para la historia de la prostitución en la España Moderna*, Cuenca: Ayuntamiento de Cuenca-Instituto Juan de Valdés.
- KAGAN, Richard (1991): *Pleitos y pleiteantes en Castilla. 1500-1700*, León: Junta de Castilla y León.
- LARA ALBEROLA, Eva (2008): «Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos», *Anales cervantinos* XL: 145-179.
- LARROQUE ALLENDE, Luis (1999): «El derecho y los jueces en la España de Cervantes», *Anales cervantinos* XXXV: 253-262.
- LEA, Henry Charles (2011): *A History of the Inquisition of Spain and the Inquisition in the Spanish dependencies*, New York: I.B. Tauris & Co, 5 vols.
- LLOSA SANZ, Álvaro (2012): «De canes, lobos, sierpes y rosas: Berganza y la memoria enmascarada del dios Momo», *Anales cervantinos* XLIV: 159-172.
- LUCENA SALMORAL, Manuel (2000): *Leyes para esclavos. El ordenamiento jurídico sobre la condición, tratamiento, defensa y represión de los esclavos en las colonias de la América española*, Madrid: Fundación Histórica Tavera.
- MADROÑAL, Abraham (2011): «La segunda parte perdida del *Coloquio de los perros*, de Ginés Carrillo Cerón», *Anales cervantinos* XLIII: 181-204.
- MARTÍNEZ ALCUBILLA, Marcelo (1885): *Códigos antiguos de España: colección completa de todos los códigos de España desde el Fuenro Juzgo hasta la Novísima Recopilación, con un glosario de las principales voces anticuadas, notas, índices parciales y un repertorio general alfabetico de materias*, Madrid: J. López Camacho, 2 vols.
- MARTÍNEZ RUIZ, Enrique et al. (1996-97): *Instituciones de la España Moderna*, Madrid: Actas, 2 vols.
- MARTÍNEZ-ESCALERA, José (1999): «Cervantes y los jesuitas», *Anales cervantinos* XXXV: 295-307.
- MURILLO VELARDE, Pedro (2005): *Curso de derecho canónico hispano e indiano*, Michoacán-México D.F: Colegio de Michoacán-UNAM.

- OTS CAPDEQUÍ, José María (1945): *Manual de historia del derecho español en las Indias y del derecho propiamente indiano*, Buenos Aires: Losada.
- PRADILLA, Francisco de la (1996): *Suma de las leyes penales* (ed. facsímil de la de Madrid, Imprenta del Reyno, 1639), Valladolid: Lex Nova.
- REY HAZAS, Antonio y SEVILLA ARROYO, Florencio (1995): *Cervantes. Vida y literatura*, Madrid: Alianza.
- RODRÍGUEZ-ARANGO DÍAZ, Crisanto (1955): «El matrimonio clandestino en la novela cervantina», *Anuario de Historia del Derecho Español* 25: 731-774.
- SAINZ GUERRA, Juan (2004): *La evolución del Derecho Penal en España*, Jaén: Universidad de Jaén.
- SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo (1922): «Introducción a las Novelas exemplares», *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra. Novelas exemplares. Tomo III*, Madrid: Gráficas Reunidas, 371-406.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina et al. (2001): *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la Historia de las Mujeres*, Madrid: Narcea.
- TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1969): *El Derecho Penal de la Monarquía Absoluta (siglos XVI-XVII-XVIII)*, Madrid: Tecnos.
- TRASLOSHEROS, Jorge E. (2004): *Iglesia, justicia y sociedad en la Nueva España. La audiencia del arzobispado de México 1528-1668*, México D.F: Porrúa-Univ. Iberoamericana.
- TRASLOSHEROS, Jorge E. (2006): «Orden judicial y herencia medieval en la Nueva España», *Historia Mexicana* LV, núm. 4, 1105-1138.
- VAN DE POL, Lotte (2005): *La puta y el ciudadano. La prostitución en Ámsterdam en los siglos XVII y XVIII*, Madrid: Siglo XXI de España.
- VÁZQUEZ, Francisco (1998): «*Mal menor*: políticas y representaciones de la prostitución (siglos XVI-XIX)», Cádiz: Universidad de Cádiz.

RECENSIONES

NICOLÁS GONZÁLEZ LEMUS, *La mirada inacabada. Naturaleza y sociedad canaria vistas por viajeros alemanes (desde Humboldt a Pannwitz)*. La Orotava: Excmo. Ayuntamiento de la villa de La Orotava, 2008, 436 pp. ISBN 978-84-935353-5-3.

Estamos ante el segundo libro que Nicolás González Lemus dedica a los viajeros decimonónicos de lengua alemana en Canarias; el primero, aparecido en 2003, llevaba el título de *Viajeros, naturalistas y escritores de habla alemana en Canarias* y era, en gran parte, una adaptación al español de la sesuda obra que, en 1997, había publicado Eberhard Axel Wilhelm: *Visitantes e escritos germánicos da Madeira* (Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais). En *La mirada inacabada* tenemos una publicación que está muy bien editada y proporciona información interesante, pero en la que llama la atención el singular criterio que González Lemus aplica a los viajeros, ya que profundiza en algunos y prescinde de otros, a lo que se suma la presencia de defectos y descuidos que dañan la fiabilidad de sus datos no solo desde el punto de vista histórico, sino también del filológico, sobre todo, en lo que se refiere a la traducción, lo cual se une al desaliño estilístico constante en la obra. Un ejemplo de lo que decimos lo encuentra el lector en la primera página de la introducción, donde se afirma que la conquista de Canarias se inicia en el siglo XIV y se culmina en el siguiente (p. 11). Claro que se trata de un error de *un* siglo, pero no es un hecho aislado, como también son numerosos los casos de traducción errada, todo ello aderezado con la presencia de erratas injustificables como «*venia docenti*» (p. 153), «industria pesaba» (p. 191),

«*Cisbus*» (p. 207), «*mildiviu*» (p. 209) o «Cima de Jinámar» (p. 221). Lo más lamentable es que esta falta de rigor en lo que se dice y cómo se dice no es nueva en la producción de González Lemus y un simple vistazo a otras publicaciones suyas lo refleja de modo irrefutable.

A la introducción siguen diecinueve capítulos (la mayoría dedicados a un solo viajero) y unas conclusiones. El primer capítulo, el más amplio del libro, se reserva con buen tino para Humboldt y es de lo mejor del libro, pues ofrece alguna puntuación interesante como la de que el famoso elogio de Humboldt tocaba al «valle de Tacoronte», no al de La Orotava (pp. 56-57) o las relaciones que mantuvo Humboldt con diversas personalidades insulares (p. 60), aunque también presenta algunas repeticiones de textos (pp. 64, 71, 75, 153). El segundo capítulo, sobre von Buch, contiene algunos párrafos totalmente ininteligibles como el siguiente: «Buch consideró el gran circo de la isla de La Palma como un antiguo cráter por soleamiento de otra roca primitiva. Tiene igualmente una base feldespática en que encajan granates y actinota (Strahlstein). En la quebrada vecina se observan bloques aislados de esquisto micáceo con anfibolo. Las formaciones calcáreas y yesosas de Lanzarote y Fuerteventura son capas subordinadas a la formación de las tobas volcánicas; y hasta se encuentran ahí bancos de oolitos» (p. 86).

El capítulo tercero, que se dedica a los geólogos Hartung, Fritsch y Reiss, resulta aún más caótico. El título de una obra de Hartung, *Die geologischen Verhältnisse der Inseln Lanzarote und Fuerteventura*, se traduce por «Relación geológica entre la isla de Lanzarote

y Fuerteventura» (p. 89), aunque el equivalente español es *Características geológicas de las islas de Lanzarote y Fuerteventura o, más simplemente, «Geología de Lanzarote y Fuerteventura»*. Se dice que Reiss estudió en «la Universidad de Edelberg», universidad que solo se encuentra en la transcripción portuguesa *Edelberga* de Wilhelm (1997: 39), mientras que, en español, la conocemos como *Heidelberg*. Según González Lemus, Fritsch, «siguiendo la tradición familiar, estudió primero en la Escuela de Minas de Eisenach» (p. 91), pero es que su padre era, como se recoge seis líneas más arriba, «inspector de Montes en Weimar» y en Eisenach lo que había era una Academia forestal. A pesar de que hay una traducción española de von Fritsch (*Islas Canarias. Cuadros de viaje*), que ofrece además el texto alemán al lado, los textos de este geólogo que reproduce González Lemus son ininteligibles. Veamos un caso: «Los que vienen por el natural dios del hielo, situado en la alta Cueva del Hielo, y llevan la ventisca acumulada a los cafés de Santa Cruz y La Orotava. En invierno, en las alturas, el granizo y nieve caídos, se amontonan a causa de los vientos en algunas cuevas, y los arrieros ayudan en primavera a quitar con palas los restos de nieve del hielo; sinterizar la masa de ventisca, después en verano se organiza este hielo en paquetes con forma de tonel, cubiertos con sal y empaquetados con fronda, más tarde, por la noche se transportan hacia las ciudades» (pp. 93-94). Otros ejemplos los tenemos cuando habla del bosque del Cedro, en La Gomera, del atún o de las costumbres de los ganaderos de El Hierro (p. 99). Se refleja también que Johannes Justus Rein, que acompañó a Fritsch en su segundo viaje a Canarias, animó a Walter Otto Kampf a publicar una memoria sobre las Islas que González Lemus comenta y donde vemos la expresión «frutas de jardín» por «frutos de la huerta» o «cultura del tabaco y del vino» en vez de «cultivo del tabaco y el vino» (p. 111), que son violentos germanismos que no contribuyen a la comprensión del texto. Tampoco el final de este capítulo resulta comprensible: «En Halle estuvo muy activo en la Comunidad Científica-Natural para Sajonia y Tubinga» (pp. 111-112), una traducción muy poco lograda del original alemán.

El capítulo cuarto, dedicado a Julius von Minutoli, está lleno de solecismos y errores. Así, por ejemplo, en un párrafo leemos: «Mantuvo relaciones con Sabin Berthelot, George McGregor y Francisco Escolar y Serrano, quienes les proporcionaron los registros de temperaturas, así como muchos otros datos» (p. 115). Se trata de un fragmento que ya estaba en su primer libro sobre viajeros de lengua alemana (2003: 61, aunque aquí *Escolar* aparece como *Escobar*) y que contradice lo que el propio González Lemus afirma en la p. 82, donde fecha la muerte de Francisco Escolar en 1826. George McGregor es, en realidad, Francis Coleman Mac-Gregor y había abandonado las Islas en 1830, de modo que tampoco pudo relacionarse con Minutoli en 1853. Un poco más adelante, un texto traducido de Minutoli reza así: «Quien en su viaje por las Canarias no soporte montar a caballo, a quien le guste ir a pie porque no hay existencia de coches, y si existieran no se encontrarían carreteras por las que transitar sin estar en peligro. El peligro existe para jinetes y caminantes, especialmente se pasa miedo cuando se va por o a través del corrientes de lava» (p. 118). A partir de estas palabras resulta difícil entender lo que ha querido decir Minutoli, que es algo tan sencillo como lo siguiente: «Los que viajen a Canarias, si no les gusta cabalgar, tendrán que ir a pie, pues no hay coches; y si los hubiera, no encontrarán caminos por los que circular sin peligro. Hay peligro incluso para jinetes y caminantes, sobre todo en los trayectos que siguen o están atravesados por corrientes de lava». Pero no solo las traducciones resultan difíciles o imposibles de entender, sino que muchas explicaciones de nuestro autor se muestran arcanas, tal y como se aprecia en el párrafo que sigue inmediatamente a la cita que acabamos de recoger (pp. 119 y 120).

De Carl Bolle, en el capítulo quinto, se dice que «Berthelot le dio una carta de recomendación a Bolle dirigida a Franzose Morel residente en Fuerteventura» (p. 127). Por supuesto, *Franzose* no es un nombre, sino el gentilicio que se aplica a Morel, un francés que tenía arrendada Jandía en los años cincuenta del siglo XIX. La traducción de lo que Bolle escribió sobre el pueblo gomero se nos presenta así: «Por el

contrario se observa una cierta propensión a un vagabundeo agitanado, que en sus bosques hace su avance buscando bayas y raíces de helechos, en realidad un cierto holgazán, que se lleva por instintos poco civilizados, pero que encuentra su explicación y disculpa al mismo tiempo en los miserables salarios, así como en la gran facilidad para subsistir sin pretensiones materiales en la vida» (p. 137). Sin comentarios.

El capítulo sexto se dedica a Fernando Maximiliano, archiduque de Austria, el futuro emperador Maximiliano I de México. Es bastante aceptable, aunque el texto que se traduce en la p. 150 resulta muy difícilmente comprensible. En cambio, el capítulo séptimo, dedicado a Haeckel y Greef, y a su «ascensión» al Teide, presenta muchos errores. Así, al mentar a la madre de Haeckel, leemos: «Su madre, Charlotte Auguste Henriette (1799-1889), era hija de Christoph Sethe (1767-1855), WGR prusiano, presidente jefe de Rhein. Revisions-u. Kassationshofs en Berlín» (p. 153). ¿Qué es WGR? Lo siguiente, a pesar de las abreviaturas, resulta fácil de entender: «Magistrado y presidente del tribunal renano de revisión y casación». Curioso queda el baile de la fecha de la muerte de Haeckel, que aquí se consigna como 1909, mientras que, en la página siguiente, aparece como 1919.

Tampoco se entienden los textos del capítulo octavo, dedicado a Karl Friedrich Noll, de quien se recogen, entre otros, textos dedicados al cultivo de la cochinilla. Sirva como ejemplo el que se refiere a los hornos en que se mataba y secaba a los insectos: «El horno para secar está construido con piedras y mantiene su temperatura a través de tubos también del mismo material. Amplias dehesas, cuyo suelo es un grueso, poroso tejido de algodón, hay pocas pulgadas entre las juntas intercaladas, de manera que tales hornos pueden contener en su espacio de cuatro lados una gran cantidad de insectos. Después que los animales se mueren y secan por el calor, son cribados para que la cubierta blanca tratada, se aleje lo más posible» (p. 177). Las mismas circunstancias se dan, dos páginas adelante, cuando se habla del vino de Tenerife.

El siguiente capítulo, dedicado a von Löher, está mejor, aunque no deja de mostrar la falta de cohesión y coherencia lingüísticas que suelen

caracterizar el estilo de González Lemus. El capítulo décimo, con numerosos errores, está confusamente dedicado a las visitas que hizo a nuestras Islas la Marina de Guerra del Imperio Austro-húngaro (calificada, a veces, de alemana), representada por las corbetas *Helgoland* y *Zrinyi* y el cañonero *Albatros*. El undécimo capítulo, dedicado a Biermann, es de los mejores: corto y claro. El duodécimo se ocupa del suizo Hermann Christ y es aceptable, ya que, en los textos, se hace uso de la traducción de Carla Reimers y Ángel Hernández, publicada por el Cabildo de Gran Canaria en 1998.

El decimotercer capítulo, influido quizá por la mala fama de este número, es bastante funesto: está dedicado a la figura del austriaco Oscar Simony, cuyos últimos momentos traza González Lemus de forma realmente curiosa: «Oscar Simony había sido un hombre alto aunque algo enjuto, que destacaba por sus grandes gritos cuando hablaba, producto de su sordera. Fue una personalidad destacable. Al enterarse de los resultados bélicos, le impresionaba tanto que, en una ocasión, cogió una pesa metálica de aproximadamente 5 kilos de peso y se la lanzó sobre sí mismo, sufriendo poco después un derrame que lo convirtió en un inválido, tanto físico como psicológico. Una tarde del 6 de abril de 1915, el profesor Oscar Simony se lanzó por la ventana del segundo piso de su casa en Gersthof Walriessgasse, núm. 116. Sufrió un traumatismo total de la caja torácica y murió a los pocos minutos. Oscar Simony encuentra el descanso eterno en el cementerio de Potzleindorf y en su tumba el escultor Lughart erigió una lápida en 1918, decorado con dos tubérculos y una imagen del busto» (p. 226).

El capítulo 14, dedicado a Aurel Krause, también es oscuro. Una curiosa errata deturpa la traducción de una de sus obras, *Tenerife, Reiseskizzen aus dem Jahre 1893*, que aparece vertida por «Tenerife, boletos de viaje del año 1893» (p. 237), con *boleto* en vez de *bocetos*. El capítulo 15 está dedicado a Hans Meyer, figura de bastante importancia para las Islas. Una de sus descripciones de Tenerife se vierte así: «El que más se le aproxima es el paisaje siciliano de la Taormina con el Etna, que aunque es inferior al valle de La Orotava, con una elevación más

modesta, pero que al caminante aparte de la sublime belleza de una gran naturaleza, emociona todavía en lo más hondo del corazón el escalofrío de una extinguida avanzada civilización. Aquí en la hondonada de Taoro, los adornos del cultivo como cultura humano ganan un vivo encanto, después de que uno se haya familiarizado de manera más cercana, con la impresión general de la creación de la naturaleza inorgánica» (pp. 245-246). No obstante, no es el peor, porque incide en la importancia de Meyer, da informaciones sobre las instalaciones hoteleras de las Islas y habla un poco de la bibliografía que manejo y las relaciones que mantuvo.

El capítulo 16 se refiere a las mujeres viajeras y está tomado, en gran parte, de los trabajos de Elia Hernández Sucas. El 17, que trata de Richard von und zu Eisenstein y su guía turística de las Islas (1908), no está mal. El 18 habla de la expedición del Politécnico de Zúrich de 1908, con Künzli, Bolleter, Schrötter y Martin Rikli. Esto da idea de que, cuando existe traducción, González Lemus trabaja mucho mejor. Da noticias interesantes sobre Oscar Burchard (lo de Kessels no se entiende) y su mujer. De Bolleter destaca el fragmento del capítulo quinto de su obra, en que retrata al viejo Hermann Wildpret. El 19 y último trata de Gotthold Pannwitz y la expedición de 1910; nos informa de las vicisitudes de la Humboldt-Kurhaus, de la actividad de Hergesell, de Wenger, y de algunos otros. De Hergesell se dice que «estudió en Estrasburgo entre los años 1878 y 1881. Allí fue maestro superior de primera enseñanza en el Instituto de Enseñanza Media» (pp. 309-310). Lo cierto es que se confunde *Oberlehrer* ‘catedrático de enseñanza media’ con un supuesto ‘maestro superior’; en fin, una confusión entre enseñanza primaria y secundaria que el lector no se aclara. Lo curioso de este capítulo es que desde la p. 322 hasta la 379 incluye un amplio fragmento de Jean Mascart, de cuya obra no se cita jamás la traducción que llevaron a cabo Curell, Uriarte y Privat. La última parte de este capítulo se titula «El triste final de los alemanes en Las Cañadas»

y se relaciona con un libro anterior de Ory Ajamil y González Lemus (2002), donde se estudia la historia del observatorio en la órbita de los intereses germanos.

Las conclusiones (pp. 393-396) incluyen la opinión de von Löher sobre el origen vandálico (los cree descendientes de los vándalos de Genserico, asentados en la antigua Cartago) de los guanches, la visión amable que los germanos tenían de los canarios (la figura del buen salvaje) y su descubrimiento de nuestro magnífico clima, que permite lo que González Lemus llama «la vida exterior de los isleños» (p. 395), en el sentido, suponemos, de que gran parte de la vida se desarrollaba en la calle. Acaba con el fin del sueño acerca de construir un centro médico en Las Cañadas. De los apéndices bibliográficos hay que decir que, a pesar de lo que parece, la «bibliografía general usada para el presente trabajo» y la «bibliografía general para ampliar conocimiento», que aparecen separadas, recogen muchísimas obras comunes, entre las que está, por ejemplo, la siguiente y muy sorprendente entrada bibliográfica: «Helgoland, Corvette. «Die Reise S.M. Corvette Helgoland an der Westküste Afrikas in den Jahren 1884-85» en *Mitteilungen aus dem Gebiete des Seewesens* 12. Beilage, 1885». De nuevo, sin comentarios. Y, por supuesto, no entraron en las numerosísimas erratas al tratar de nombres y obras alemanes. Valga como ejemplo la editorial lipsiense *Duncker und Humblot* que aparece siempre como *Dunker und Humboldt*.

En suma, González Lemus proporciona numerosos datos, pero su expresión se ve muy perjudicada por los frecuentes solecismos de su característico *usus scribendi*. A este desaliento expresivo se unen aquí una confusa mezcolanza de datos, que parecen seguir el dulce vagar de la conciencia, y unas traducciones incomprensibles, que desmejoran mucho el ingente trabajo desplegado en sus investigaciones.

José Juan BATISTA RODRÍGUEZ y
Francisco Javier CASTILLO

TOMÁS GONZÁLEZ ROLÁN y ANTONIO LÓPEZ FONSECA, *Traducción y elementos paratextuales: los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos en el siglo xv. Introducción general, edición y estudio*. Madrid: Escolar y Mayo, 2014, 689 pp. ISBN 978-84-16020-31-7.

Recientemente ha salido a la luz este magnífico volumen cuyo objetivo fundamental es el estudio y la edición crítica de los prólogos a las versiones castellanas de textos latinos del siglo xv español. En este excelente trabajo los profesores Tomás González Rolán y Antonio López Fonseca, dentro de su línea de investigación sobre el legado clásico en el Medievo hispánico, editan y analizan en profundidad una colección de textos romances que van desde la Antigüedad Clásica hasta comienzos del Renacimiento.

Al estudio de los prólogos precede una documentada y erudita introducción, donde se abordan cuestiones relativas a la historia de la traducción desde finales de la Edad Media hasta la entrada del humanismo, pues, como afirman los autores, «no se puede explicar la llegada del humanismo a la península sin comprender el destacado papel de las traducciones y todo lo que gira en torno a ellas» (p. 21). Este amplio estudio introductorio se divide en siete apartados: «En la frontera», donde se defiende la idea de un humanismo castellano vernáculo, destacando la especial situación de Castilla en un momento de transición en el que «la traducción tuvo una destacada importancia como acelerador de la cultura y del desarrollo del vulgar romance» (p. 15). El nuevo protagonismo que cobra la actividad traductora se explica perfectamente en el siguiente apartado, titulado «La importancia de la traducción», en el que se señalan las distintas variantes y la evolución de esta labor como «vehículo propicio para extender la cultura» (p. 21), así como las circunstancias históricas que la rodearon y la escasa relevancia que ha tenido en los manuales de historia de la literatura. En «El siglo xv: traducción y reflexión traductora al final de la Edad Media» los autores tratan los aspectos fundamentales que condicionaron la actividad traductora, subrayando la ausencia de una teoría de la traducción aplicada a las lenguas vernáculas, debido, en parte, a la falta de corres-

pondencia entre el latín y el romance, y a la falta de autonomía de las lenguas en relación con el latín, y, en parte, a la falta de especificidad propia o autonomía del ejercicio de la traducción. Sigue a continuación el apartado «Prólogo: intento de definición y recorrido histórico hasta el siglo xv», donde se trata fundamentalmente la función de los prólogos como elementos paratextuales indispensables para comprender en su totalidad las traducciones de cualquier obra literaria (p. 34), así como los múltiples enfoques que estos pueden adoptar dependiendo de la información que proporcionen al lector. En «Los prólogos a las traducciones del siglo xv», a la información sobre el variado contenido de los prólogos y su influencia sobre la recepción de la obra se suma un detallado análisis de las dificultades del primitivo romance para adaptar la gramática latina. Finalmente, y a modo de resumen, se nos presentan unas «Reflexiones finales sobre la importancia de los prólogos», en las que se concluye que su funcionalidad se basa principalmente en hacer que las traducciones sean comprendidas y valoradas, las cuales, como bien afirman los autores, «se convirtieron en el combustible perfecto para que las nuevas ideas humanistas prendieran en Castilla» (p. 51). Unos «Criterios de edición» ponen punto final a la Introducción.

La parte central de la obra la constituye la edición de los textos, en la que cada uno de los prólogos consta de una breve introducción, donde se abordan distintas cuestiones referentes al traductor y a sus características, así como de una bibliografía específica. Un minucioso aparato crítico recoge las variantes y lecturas distintas a las ofrecidas en el texto.

Destaca tanto la variedad como la cantidad de traductores y autores traducidos. Nombres como Pier Cándido Decembrio, Pero Díaz de Toledo, Carlos de Aragón, Nuño de Guzmán, Alfonso Fernández de Madrigal, Diego López de Toledo, Vasco Ramírez de Guzmán, Enrique de Villena, Juan del Encina, Juan Rodríguez del Padrón, Juan de Mena, Alfonso de San Cristóbal, Diego Guillén de Ávila, Alfonso de Cartagena o su discípulo Alfonso de Palencia, Gonzalo de Ocaña, Pero López de Ayala, Martín de Ávila, Pedro de Chinchilla, Juan Ramírez de Lucena, Hernando de Talavera,



Juan Alonso de Zamora, Martín Martínez de Ampiés o Mosén Pedro de la Panda nos remiten a la Castilla humanista del siglo xv, en la que estos hombres de letras cumplieron fielmente con su papel de transmisores del legado clásico mediante sus traducciones al latín o al castellano y su fluido intercambio de obras más allá de nuestras fronteras. La aparente amalgama de autores y traducciones se resuelve con una adecuada clasificación de los autores traducidos por orden cronológico. Así, entre los autores clásicos y tardíos —divididos en griegos y latinos— se cuentan Homero, Platón, Aristóteles, Plutarco, Flavio Josefo, César, Cicerón, Salustio, Virgilio, Séneca, Ovidio, Eusebio de Cesarea, Vegecio, Frontino o Boecio; entre los autores medievales, San Gregorio, San Bernardo o Dante, y entre los renacentistas se añaden Bartolomeo Facio, Petrarca, Boccaccio, Poggio Bracciolini, Bártole de Sassoferato, Rodríguez Sánchez de Arévalo, Bernardo de Breindenbach, Leonardo Bruni y Gullielmus Peraldus, con una mención a las autotraducciones de Alfonso Fernández de Madrigal, Alfonso de Palencia y Nebrija. Este criterio de ordenación facilita la consulta

de los textos, ahora a nuestro alcance gracias a la exhaustiva recopilación de estos dos grandes estudiosos del humanismo castellano.

Un último capítulo nos proporciona una bibliografía final, muy completa y ordenada alfabéticamente.

En resumen, la edición crítica y cuidadosa de los prólogos, en su mayoría editados por primera vez, confieren al trabajo un carácter innovador en el campo de la edición y transmisión de textos. Asimismo, debemos mencionar su valiosa aportación desde el punto de vista de la traductología, pues, como se refleja perfectamente a lo largo de la obra, los prólogos, introducciones y notas a las traducciones de los clásicos, que durante siglos constituyeron el único corpus traductológico, son una fuente de gran interés para los modernos estudios de traducción. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que este trabajo abre nuevas líneas de investigación y cumple las expectativas de cualquier interesado en el análisis y tratamiento de los textos en el ámbito hispánico.

Carolina REAL TORRES

INMACULADA PENADÉS MARTÍNEZ, *Para un diccionario de locuciones. De la lingüística teórica a la lexicografía práctica*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2015, 360 pp. ISBN: 978-84-16133-73-4.

No existe ni existirá el diccionario perfecto, no se aviene con la naturaleza humana, pero sí puede conseguirse el diccionario que, recogiendo lo acertado, lo positivo de los precedentes, avance en el continuo camino de mejora que la lexicografía española va recorriendo desde hace siglos (p. 290).

Desde hace varias décadas, se ha articulado una rama específica de la lexicografía, la fraseografía, cuya finalidad es proporcionar principios teóricos y prácticos que fundamenten las decisiones adoptadas en el proceso de elaboración y redacción de diccionarios fraseológicos. El germen de la fraseografía se ubica, a mediados del siglo pasado, en los prólogos de los diccionarios de fraseología bilingüe de la antigua Unión Soviética. A pesar de las décadas transcurridas y de los importantes avances que la fraseología como materia ha alcanzado, no disponíamos hasta ahora de un manual que ofreciera una formación adecuada a aquel que, sin conocimientos lingüísticos o con ellos, emprendiera la elaboración de un repertorio fraseográfico, vacío editorial que viene a atenuar el libro que reseñamos.

El objetivo de esta publicación es el de difundir principios teóricos y técnicas que debe conocer quien vaya a componer un repertorio de UF, con el fin de lograr una práctica fraseográfica homogénea, rigurosa y coherente. Según nos relata la autora, la idea de realizar este libro surgió en el 2011, a raíz de la participación en Brasil en dos congresos simultáneos de fraseología en los que, ante la disparidad de criterios expuestos por los intervenientes, tomó conciencia de la necesidad de unificar y precisar cuestiones teóricas, destrezas y técnicas relacionadas con cómo incluir la fraseología en los diccionarios.

En la práctica lexicográfica, y por ende en la fraseográfica, lo habitual ha sido que, debido a los escollos que aparecen al hacer un diccionario, el autor los resuelva dejándose orientar frecuentemente por lo que le dicta su propia intuición. Sin embargo, como la intuición por inmediata y por

individual suele ser tornadiza, deben ser criterios más firmes y exactos los que, sustentándose en la teoría y práctica fraseográficas, normalicen la praxis para allanar y facilitar la labor.

Penadés escribe el libro pensando en cualquier persona que desee recopilar lexicográficamente fraseología¹ y, en concreto, destaca tres sectores diferenciados de usuarios: en primer lugar, menciona a los investigadores primerizos, para los que se muestra como un manual de principiantes o aprendices; en segundo lugar, se destina a los aficionados sin formación lingüística previa, convirtiéndose así en un manual para legos en lingüística y, en tercer lugar, se apunta a los lexicógrafos y los fraseógrafos, pasando a entenderse como un manual para especialistas. Además, la autora incluye a las editoriales entre los destinatarios, las cuales aceptan publicar diccionarios sin valorar con criterios cabales el rigor de los mismos.

Los contenidos que se exponen se distribuyen en 5 secciones, aunque es la tercera sección, con 193 páginas de las 360 totales, la que posee una mayor importancia en cuanto a contenido y a extensión. A continuación, enumeramos y resumimos los cinco apartados que lo componen:

1. *Las disciplinas lingüísticas implicadas:* es una introducción que presenta las tres disciplinas que interactúan (la fraseología, la lexicografía y la fraseografía) y en las que debe formarse mínimamente quien emprenda la redacción de un repertorio de fraseología.
2. *Pasos previos a la redacción de un diccionario de locuciones:* uno de los pasos previos que se aborda en este capítulo es el de determinar *a priori* a qué público se dirige el diccionario y con qué finalidad se confecciona. En consecuencia con estas decisiones, se procederá posteriormente a la extracción de locuciones, para pasar luego a la selección definitiva de las que se integrarán en el repertorio.

¹ Aunque el libro se centra en la elaboración de un diccionario de locuciones, los aspectos tratados son extrapolables a otros sectores del discurso repetido, como es el de los refranes o las fórmulas rutinarias.



- 
3. *Redacción del diccionario de locuciones:* este capítulo central se subdivide en macroestructura, microestructura y otras partes del diccionario. Dentro de la macroestructura se aborda la ordenación y la lematización de las locuciones, mientras que la microestructura recibe un detallado análisis y abarca aspectos tan diversos y controvertidos como el lema, la catalogación, la marcación, la estructura actancial, la definición y los ejemplos, además de un breve apartado reservado para otras informaciones, como son las ortográficas, gramaticales, pragmáticas e histórico-culturales. Por último, se cierra el capítulo planteando la utilidad de ordenar lexicográficamente las locuciones atendiendo a sus relaciones léxicas, esto es, según las relaciones de sinonimia y de antonimia y según la ordenación por campos conceptuales, tal y como lo efectúan los diccionarios onomasiológicos.
 4. *Conclusiones:* se inician insistiendo en la necesidad de buscar consensos y acuerdos sobre cómo redactar un diccionario de locuciones y sobre qué institución podría auspiciar unos criterios unificados. Acto seguido, se van resumiendo las propuestas centrales de las tres secciones anteriores, con lo que estamos ante un mapa extractado de las decisiones que hay que tomar antes de hacer el diccionario. Para finalizar, se enumeran algunas líneas de investigación que se podrían acometer en un futuro y que favorecerían el desarrollo de la labor fraseográfica.
 5. *Bibliografía:* se distingue entre referencias bibliográficas manejadas, los diccionarios citados (ordenados por sus acrónimos) y las fuentes lingüísticas y metalingüísticas del *Diccionario de locuciones del español actual* (DILEA) hasta la actualidad.

Resumidos los diferentes apartados, asimismo tenemos que resaltar la acertada inserción al final del libro de un índice con las locuciones usadas al ilustrar las explicaciones, el cual permite localizarlas con rapidez en el texto. Otro aspecto laudable es el papel de las notas a pie de página, reservadas a catalogar las referencias a autores que se han ocupado de los temas abordados, evitando así interrumpir con excesivas llamadas la fluidez textual y permitiendo, además, que las notas a pie de página actúen como guía bibliográfica.

En suma, el libro persigue uniformar criterios y establecer colaboraciones, intento que la propia autora califica como «audaz, utópico, descabellado» (p. 15). De hecho, Inmaculada Penadés tiene licencia para ser audaz por ser una investigadora que conoce de primera mano el oficio de fraseógrafa, hecho atestiguado por su currículum, dentro del que destacan tres diccionarios de locuciones para la enseñanza del español (2002, 2005 y 2008) y el proyecto en marcha del *Diccionario de locuciones del español actual* (DILEA) en el que lleva años embarcada. Su experiencia y veteranía nos aseguran que reflexiona desde la competencia de quien ha bregado con la descripción fraseográfica de las locuciones y conoce bien el oficio. Su oportuna contribución está llena de buenos y nobles propósitos, la consecución de los objetivos dependerá del grado de formación y de la seriedad con la que se emprendan futuros trabajos fraseográficos.

M.^a Isabel GONZÁLEZ AGUIAR

MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ (ed.), *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*. Madrid: editorial Síntesis, 2015, 372 pp. ISBN 978-84-9077-229-4.

La colección «Investigación» de Libros de Síntesis acaba de publicar en su segundo volumen un conjunto de diecisiete estudios sobre la traducción distribuidos en seis apartados. El libro ha sido coordinado y editado por la profesora de Filología Hispánica de la Universidad Autónoma de Madrid, María Azucena Penas Ibáñez. Dichos estudios sobre la traducción se ocupan de aspectos lingüísticos (semántica, lingüística cognitiva, intralingüística, inter- y retro-acción), tipológicos (jurídicos, económicos, humorísticos, diplomáticos), sociológicos (caso singular de la literatura alemana en España), de la hoy llamada literatura de género (feminismo), de algunos géneros literarios (poéticos, dramáticos, ensayísticos), de su repercusión en el cine, televisión e internet, en la literatura infantil y juvenil, y en la denominada «semiosfera» (Lotman, 1984).

Abre el libro una presentación de la editora, a la que sigue un prólogo del académico Salvador Gutiérrez Ordóñez (C.U. Lingüística General, León); cierra el libro un epílogo del profesor Ángel López García-Molins (C.U. Lingüística General, Valencia). Un índice general anuncia las distintas partes del libro; un segundo índice, ordenado por el nombre, ofrece una breve biografía de los veintidós autores que han participado en la publicación. Las notas de cada estudio están situadas al final de cada capítulo. La bibliografía, organizada por capítulos, se encuentra al final del libro.

El rápido desarrollo experimentado por los estudios de traducción en las últimas décadas se refleja en la creación de nuevas especialidades en los departamentos universitarios de Lengua, Lingüística o Filología y en la aparición de academias privadas especializadas en las enseñanzas de lenguas con diversos fines, sean comerciales, industriales, turísticos o culturales. En efecto, estas nuevas especialidades se ocupan del ejercicio de traducir textos de una lengua a otra aplicando enfoques lingüísticos, textuales, comunicativos o procesuales. Ahora bien, la teoría y la técnica de la traducción son aplicadas mayoritariamente a las lenguas modernas por exigencias de la

demandas sociales; sin embargo, los avances que se están produciendo en esta disciplina tienen también una repercusión en las traducciones nuevas de textos antiguos, medievales y modernos, pues, aunque dichos textos tengan unas características específicas, como destaca el profesor Gutiérrez Ordóñez, los precedentes lejanos de esta práctica se encuentran en la actividad de la Biblioteca de Alejandría en la Antigüedad, de las Escuelas de Traductores de Bagdad y de Toledo en la Edad Media, y de las grandes bibliotecas europeas en el Renacimiento.

La nueva disciplina ha surgido para resolver problemas de comunicación lingüística (enseñanza, lexicografía, patologías del lenguaje, etc.), ha desarrollado métodos y ha diferenciado componentes, factores, riesgos y fallos que se encuentran en este proceso. Es la teoría de la traducción y su técnica un desarrollo de la lingüística aplicada y se ha visto favorecida por los avances de disciplinas teóricas (pragmática, socio-, psico-, etno-lingüística, lingüística del texto, poética, retórica, semiótica, etc.) y disciplinas aplicadas (lexicografía, lingüística computacional, etc.), de manera que el conocimiento del lenguaje ha desbordado en nuestros días los límites a los que aspiraban las escuelas estructuralistas y generativistas. Hoy se propone como paradigma la Lingüística de la comunicación, cuyo objeto teórico es la competencia comunicativa, lo que ha dado lugar a un marco más amplio y comprensivo donde explicar mejor los problemas que la traducción sigue planteando.

En la «Presentación» María Azucena Penas explica en dos partes los contenidos del libro: por un lado, lo referente a la traducción (concepto, factores y elementos: autores de los textos original y traducido, normas de cada lengua, culturas, marcos y tradiciones, realidades de los hechos), por otro, lo referente a los temas abordados (lingüística, tipología, géneros literarios, perspectiva feminista, sociología y semiótica).

La primera parte incluye cuatro estudios: a) el de Ramón Cerdá Massó (C.U. Lingüística, Barcelona), «Semántica en traducción automática», describe la historia de esta técnica nueva para traducir automáticamente textos escritos o hablados mediante programaciones de ordenador entre dos lenguas modernas; el alto nivel de



memorización artificial alcanzado por las nuevas tecnologías de la información no ha podido aún salvar las múltiples dificultades que la traducción automática presenta; no solo son dificultades léxicas, sino también gramaticales, semánticas y fonológicas. En este proceso cabe distinguir cuatro etapas: 1950-1965 (inicios vinculados con la carrera espacial), 1965-1978 (Chomsky), 1978-1992 (esfuerzos europeos) y 1992-... (tres enfoques: principios lógicos, estadísticos, y mezcla de ambos); b) Javier Valenzuela y Ana María Rojo (U. Murcia) explican el interés de la Lingüística Cognitiva en la traducción de textos por haber centrado su atención en los fenómenos del significado, en la constitución de *corpus*, en los universales de traducción, en el análisis del lenguaje metafórico, de la expresión del movimiento y de las llamadas construcciones; tras exponer ejemplos en cada uno de estos apartados, concluyen con la idea de que la complejidad de la traducción obliga a un análisis interdisciplinar; c) María Azucena Peñas (UAM) expone algunos rasgos que caracterizan la traducción intralingüística, cuyo interés radica en el hecho de que implica una previa autotraducción que precede a la traducción conjunta de lenguas; entre los fenómenos lingüísticos que intervienen en el proceso de traducción se encuentran la paráfrasis y la sinonimia sintagmática; analiza los tipos de significados (conceptual, asociativo y temático), las equivalencias, similitudes, parentescos, sinonimias y reformulaciones; d) José Ángel García Landa (U. Zaragoza) se ha ocupado de analizar la obra de W. Benjamin, *La tarea del traductor*, en la que se ofrece una teoría de la traducción y una filosofía del lenguaje y de la interpretación; comenta más adelante la perspectiva de Paul de Man, para quien el lector puede obtener un sentido que puede diferir del sentido del autor, lectura que denominan errónea (*misreading*); se pone como ejemplo un texto de la Biblia que es susceptible de ser interpretado de muy distintas maneras según quién sea el lector, de manera tal que se puede desconstruir el texto, interactuar y retroactuar.

La segunda parte incluye tres estudios tipológicos: a) textos jurídicos y administrativos, de Esther Vázquez y del Árbol (UAM), quien facilita una clasificación de esos textos por cate-

gorías, sus niveles lingüísticos y estilísticos y las dificultades que cada uno de esos documentos puede presentar; b) Verónica Román Mínguez (UAM) se ha ocupado de exponer la importancia y las dificultades de las traducciones de los documentos económicos y de negocios; c) Javier Muñoz y Micaela Muñoz-Calvo (U. Oxford y U. Zaragoza) se han ocupado de la traducción de textos humorísticos en la literatura infantil, en las comedias musicales, en los cómics y en las novelas gráficas.

La tercera parte contiene tres estudios dedicados a géneros literarios: a) el ensayo es estudiado por Javier Ortiz García (UAM), quien se ocupa, entre otros aspectos, de analizar como rasgos específicos la inclusión de notas a pie de página, la traducción de las citas del texto original y la confección o traducción de los índices y bibliografía, en el caso de que los haya en el texto original; b) Ángeles García Calderón (U. Córdoba) se ha ocupado de sintetizar la historia de la traducción de obras poéticas del inglés al castellano y ha analizado sus rasgos para concluir subrayando la importancia de que el traductor conozca perfectamente el idioma que traduce y al que traduce con sus sutilezas, flexibilidades y recursos; c) Rosa I. Martínez Lillo (UAM) destaca la mayor complejidad en la traducción del género dramático al tener que unificar simultáneamente dos propiedades: el texto dramático y la escenificación dramática; obvia el hecho histórico de la traducción que los latinos hicieron del teatro clásico griego para centrarse en los estudios de traducción dramática más recientes; cita algunos ejemplos de traducciones al árabe realizadas en el siglo XIX de los grandes dramaturgos europeos con el propósito de tender puentes culturales entre Europa y el mundo árabe, si bien la experiencia no alcanzó todos los fines esperados. En el cuarto apartado se incluyen dos estudios que analizan desde la perspectiva feminista la traducción poética (Eulalia Piñero Gil, UAM) y algunos estereotipos de género televisivos (María Pérez López de Heredia, UPV). En el quinto apartado se incluye un estudio sobre la traducción de los tratados bilaterales entre España y Marruecos (Arlette Véglia, UAM, y Eric Stachurski, U. Varsovia) y otro sobre la traducción de literatura alemana al

castellano en los dos últimos siglos (Carlos Fortea, U. Sal). El sexto apartado reúne tres estudios: a) Beatriz Peñas Ibáñez (U. Zaragoza) aborda la traducción desde la teoría de la Semiosfera y analiza la traducción Estándar y la hibridización cultural; b) Beatriz Soto Aranda (UAM) analiza las dificultades que caracterizan la traducción de la literatura infantil y juvenil, dado que entran en juego sistemas sociales diferentes con claras influencias ideológicas, debiéndose acudir en ocasiones a paratextos; c) Jeroen Vandaele (U. Oslo) se ocupa de las peculiaridades de la traducción audiovisual, que se ha diversificado en varias

especialidades (subtitulado interlingüístico, para sordos, el *respeaking*, sobretítulos en ópera y teatro, doblaje de películas, la audiodescripción para ciegos, etc.).

En resumen, este libro sobre los nuevos planteamientos teórico-metodológicos en la traducción ofrece un panorama de las tendencias actuales en los estudios que afectan a su teoría y práctica al mismo tiempo que manifiesta su gran interés para la comunicación entre pueblos de distinta lengua en una sociedad globalizada.

Luis Miguel PINO CAMPOS

RFULL 34, 2016
RELACIÓN DE REVISORES

José María BALCELLS DOMÉNECH (Universidad de León)
Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Carmen Marina BARRETO VARGAS (Universidad de La Laguna)
Ana BUNDGÅRD (Universidad de Aarhus, Dinamarca)
Vicente CERVERA SALINAS (Universidad de Murcia)
María Ángeles CHAPARRO DOMÍNGUEZ (Universidad Internacional de La Rioja)
Herlinda CHARPENTIER SAITZ (University of Massachusetts, Lowell)
Francisco Javier DECO PRADOS (Universidad de Cádiz)
Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA (Universidad de Murcia)
Anna M.^a ESCOBAR (Universidad de Illinois)
Pura FERNÁNDEZ (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)
María José FLORES REQUEJO (Università degli Studi dell'Aquila, Italia)
María Lourdes GARCÍA-MACHO (Universidad Nacional de Educación a Distancia)
Mercedes GÓMEZ BLESÁ (IES Martínez Uribarri, Salamanca)
Fernando GONZÁLEZ OLLÉ (Universidad de Navarra)
Oswaldo Luis GUERRA SÁNCHEZ (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
M.^a Beatriz HERNÁNDEZ PÉREZ (Universidad de La Laguna)
Eva LARA ALBEROLA (Universidad Católica de Valencia)
Fidel LÓPEZ CRIADO (Universidad de A Coruña)
Luis LÓPEZ MOLINA (Universidad de Ginebra)
Diego MARTÍNEZ TORRÓN (Universidad de Córdoba)
Leonor MARTINS COELHO (Universidad de Madeira)
Marita NADAL (Universidad de Zaragoza)
Luis Miguel PINO CAMPOS (Universidad de La Laguna)
Lola PONS RODRÍGUEZ (Universidad de Sevilla)
Carla PRESTIGIACOMO (Universidad de Palermo)
Francisco Juan QUEVEDO GARCÍA (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)
Domingo RÓDENAS DE MOYA (Universidad Pompeu Fabra)
Juana SÁNCHEZ-GEY VENEGAS (Universidad Autónoma, Madrid)
José Enrique SERRANO ASENJO (Universidad de Zaragoza)
María del Carmen SERRANO VÁZQUEZ (Universidad de Valladolid)
Emmanuel LE VAGUERESSE (Université de Reims)
Rubén VALDÉS MIYARES (Universidad de Oviedo)
Juan VILA (Université Stendhal, Grenoble)

INFORME DEL PROCESO EDITORIAL DE *RFULL* 34, 2016

El equipo de dirección se reunió en la segunda quincena de junio y en la primera quincena de diciembre de 2015 para tomar decisiones sobre el proceso editorial del número 34 de *RFULL*. El tiempo medio transcurrido desde la recepción, evaluación, aceptación, edición e impresión final de los trabajos fue de 8 meses.

Estadística:

N.º de trabajos recibidos en *RFULL*: 25.
N.º de trabajos aceptados para publicación: 21 (84%). Rechazados: 4 (16%).
Media de revisores por artículo: 2.
Media de tiempo entre aceptación y publicación: 5 meses.

Los revisores varían en cada número, de acuerdo con los temas presentados.

NORMAS DE EDICIÓN

La Revista de Filología de la Universidad de La Laguna ruega encarecidamente a los autores que sean respetuosos con las siguientes normas editoriales:

1. El documento se configurará con márgenes de 2'5 cm por los cuatro lados y con espaciado interlineal sencillo.
2. Se utilizará como tipo de letra Times New Roman (12 puntos para el texto principal y 10 para notas, citas destacadas y bibliografía). No se admite el uso de la negrita ni del subrayado. El uso de la cursiva ha de limitarse a su mínima expresión dentro del texto: títulos de libros, nombres de revistas o periódicos, obras de arte, palabras extranjeras o que quieran señalarse de modo particular y para lo cual el empleo de la letra redonda entre comillas no bastase.
3. El artículo llevará: título centrado (en MAYÚSCULAS); debajo y también centrado, nombre del autor del trabajo (en letra redonda); en la línea siguiente, y centrado, se pondrá la universidad o institución a la que el autor pertenece (en letra redonda).
4. A continuación, separado por tres marcas de párrafo (retornos), se incluirá el RESUMEN en español y las PALABRAS CLAVE; y seguidamente el ABSTRACT y KEY WORDS.
5. Salvo en los casos en que se indica otra cosa, la alineación del texto deberá estar justificada y no se utilizará la división de palabras con guiones.
6. Las notas se colocarán a pie de página con numeración correlativa e irán a espacio sencillo. Las llamadas a notas han de ir siempre junto a la palabra, antes del signo de puntuación. Se recomienda que sean solo aclaratorias y que se incluyan dentro del texto aquellas en las que se citen únicamente el autor, año y página (Alvar 1996: 325).
7. Las citas intercaladas en el texto (inferiores a tres líneas) irán entre comillas bajas o españolas («...»), sin cursiva. Las omisiones dentro de las citas se indicarán mediante tres puntos entre corchetes: [...]. Si en una cita entrecerrillada se deben utilizar otras comillas, se emplearán las altas («...»).
8. Las citas superiores a tres líneas se sacarán fuera del texto, sin comillas, con sangría simple (1,27 cm), en letra de tamaño 10 pt.
9. Las ilustraciones (figuras, gráficos, esquemas, tablas, mapas, etc.) se incluirán en el documento electrónico o en archivos separados (indicando claramente en el texto el lugar en el que deben insertarse). Todas las ilustraciones deben enviarse en formato «jpg», «tiff» o «gif» con calidad suficiente para su reproducción. Los autores de los trabajos serán los responsables de obtener, en su caso, los correspondientes permisos de reproducción.
10. En las recensiones, el nombre del autor de la misma debe ir al final del trabajo, y al principio se incluirán todos los datos de la obra reseñada. Ejemplo:

JOSÉ PAULINO AYUSO: *Antología de la poesía española del Siglo XX, I, 1900-1939*, Madrid: Castalia, 1996, 450 pp. ISBN 84-7039-738-9.

11. Si el texto está dividido en apartados, se utilizará MAYÚSCULA y centrado para el título principal, y para los subapartados, alineados a la izquierda, lo siguiente: 1. VERSALITA; 1.1. cursiva; 1.1.1. redonda.
12. Las referencias bibliográficas se colocarán al final del trabajo, separadas del texto por cuatro marcas de párrafo (retornos), bajo el epígrafe BIBLIOGRAFÍA, dispuestas alfabéticamente por autores y siguiendo este orden:

Deberán indicarse en primer lugar los apellidos (en VERSALITA) y nombre (en letra redonda) del autor (en el caso de obras firmadas por hasta tres autores, tras los apellidos y nombre del primero se indicará nombre [en letra redonda] y apellidos [en VERSALITA] de los otros; si la obra está firmada por más de tres autores, los apellidos y nombre del primero estarán seguidos de la expresión *et al.*). A continuación se señalará el año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c... en el caso de que un autor tenga más de una obra citada en el mismo año). Seguidamente, se tendrá en cuenta lo siguiente:

12.1. Si se trata de una monografía, título del libro (en *cursiva*); lugar de publicación y editorial separados por dos puntos. Ejemplo:

CALVO PÉREZ, Julio (1994): *Introducción a la pragmática del español*, Madrid: Cátedra.

12.2. Si se trata de una parte de una monografía, título del artículo (entre comillas españolas «...»); después se reseñará la monografía de la forma descrita en el punto anterior. Ejemplo:

WEINREICH, Uriel, William LABOV y Marvin I. HERZOG (1968): «Empirical Foundations for a Theory of Language Change», en Winfred P. LEHMANN y Yakov MALKIEL (eds.), *Directions for Historical Linguistics*, Austin: University of Texas Press, 95-188.

12.3. Si se trata de un artículo de revista, título del artículo (entre comillas españolas «...»); título de la revista (en *cursiva*), que irá seguido del número del volumen o tomo y las páginas separados por dos puntos. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1963): «Proyecto de Atlas Lingüístico y Etnográfico de las Islas Canarias», *Revista de Filología Española* XLVI: 315-328.

12.4. Si se trata de una publicación o recurso informático, se seguirá lo apuntado anteriormente respecto a autores, fecha y tipo de obra, haciendo constar a continuación el soporte, dirección electrónica o URL y, en su caso, fecha de consulta. Ejemplos:

BOIXAREU, Mercedes *et al.* (2006): «Historia, literatura, interculturalidad. Estudios en curso sobre recepción e imagen de Francia en España», en Manuel BRUÑA *et al.* (eds.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España. La culture de l'autre: espagnol en France, français en Espagne*. Sevilla: Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española, Société des Hispanistes Français y Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Sevilla, 33-58. Edición en CD-ROM.

JIMÉNEZ, Dolores (2007): «La anécdota, un género breve: Chamfort», *Cédille, revista de estudios franceses* 3: 9-17. URL: <http://webpages.ull.es/users/cedille/tres/djimenez.pdf>; 14/04/2008.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: CORDE. *Corpus diacrónico del español*. URL: <http://corpus.rae.es/cordenet.html>; 25/05/2008.

Los artículos que no se atengan a estas normas serán devueltos a sus autores, quienes podrán reenviarlos de nuevo, una vez hechas las oportunas modificaciones.

