

RAMÓN: GREGUERÍA Y NOVELA

Por Fernando Gómez Redondo

El que Ramón haya merecido el calificativo de «generación unipersonal»¹ testimonia el esfuerzo con que la crítica ha intentado acercarse a su obra, para tener en seguida que desistir de tal empeño. «¡Oh si llega la imposibilidad de deshacer!», escribió Ramón como subtítulo de *El Rastro* (1914), recordando las «siete palabras» que en 1910 desarrolló como ensayo; en ese lema se adelanta todo el misterio de su creación literaria: él, Ramón, *deshecho* en infinitas perspectivas, destejidas, a su vez, en innumerables experimentos genéricos, que comparten una misma realidad lingüística, la greguería, desde 1910² convertida en el único recurso de su *imposibilidad* expresiva, es decir, en una continua pérdida y búsqueda de sí mismo, a través de más de cien textos³.

Ramón es, por tanto, uno de los autores contemporáneos más difíciles de atrapar hermenéuticamente. Por diversas razones. En principio, porque su obra carece de dirección fija, no intenta construir desde ella una visión del mundo, sino, todo lo contrario, destruirla y, con ello, las metodologías y orientaciones con que la crítica podía haberle viviseccionado. También, porque en sus escritos absorbe y multiplica hasta el infinito todas las posiciones vanguardistas de renovación literaria: no caben con Ramón los encasillamientos⁴. No puede olvidarse tampoco la extraordinaria actitud de rebeldía con que el joven Ramón se burlaba de todo y de todos: genial incomprendido, destructor de su primer

¹ Expresión atribuida a M. Fernández Almagro y revisada por Víctor García de la Concha, «La generación unipersonal de Gómez de la Serna», en *Cuadernos de Investigación Filológica*, 3 (1977), pp. 63-86.

² «Desde 1910 —hace cuarenta años— me dedico a la Greguería, que nació aquel día de escepticismo y cansancio en que cogí todos los ingredientes de mi laboratorio, frasco por frasco, y los mezclé, surgiendo (...) la Greguería», en *Flor de Greguerías (1910-1958)*, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 9. Teodoro Llanos, en su excelente tesis doctoral, «Aportación al estudio de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Origen y evolución», Madrid, U. Complutense, 1980, indica: «En el número XXXVIII de "Prometeo", a continuación de "Tristán", salieron al público las primeras greguerías. Son veintiocho muestras, las primeras de su género, reeditadas después en el volumen "Tapices" (1913)», cita en p. 391.

³ Señala José Carlos Mainer que la obra de Ramón la forman «algo más de un centenar de títulos, dispersos, mal conocidos, trivializados e incluso inéditos (hoy muchos de éstos están en una Universidad norteamericana)», ver «Introducción» a *El incongruente*, Barcelona, Picazo, 1972, pp. 14-15.

⁴ Si acaso el de «ramonismo», término ante todo desafiador, propuesto por él mismo como figura al frente de *Ramonismo*: «Este libro muestra mi espíritu con resueltas plumadas. He intentado en él dar fuerte expresión a las cosas para oponer mi *ismo* a todos los *ismos...*»; ver Madrid, Calpe, 1923, p. 5.

libro, mantenido por su padre en sus iniciales aspiraciones literarias⁵, Ramón forjó el torreón interior de su propio aislamiento; declaraba, al respecto, en *Mi Autobiografía*:

«No tengo generación. No soy de ninguna generación. Tanto he luchado solo, que tengo que hacer esta declaración»⁶.

Pero aun así, Ramón no hubiera ofrecido una especial dificultad a la crítica; no se hubiera diferenciado mucho de un Valle-Inclán por ejemplo: descubierta la clave estética de su mundo, sólo bastaría aplicarla para tornarlo reconocible. No son, entonces, la sistemática destrucción ni la asunción de las vanguardias ni su irascible rebeldía los factores de su impenetrabilidad: ésta se entiende única y fundamentalmente porque Ramón (magistral guiño gregueresco) se aplicó a explicarse e interpretarse a sí mismo hasta la saciedad, hasta el extremo de descubrir al completo todas sus circunstancias creativas, sin ningún pudor⁷, incluso con una complacencia provocadora:

«¿Habrá algo que irrite más a mis enemigos que una autobiografía minuciosa, hasta con la primera "plana" del colegio?»⁸.

Ramón creador propició su exégesis; inventor de ficciones diseñó la suya, el ramonismo, que construyó con toda suerte de detalles; conferenciante insospechado desprendió el tiempo de su existencia en una red de personajes que le iban devolviendo su figura transmutada en tantos seres como ideó, en tantas imágenes como disolvió⁹. No cabe otra opción: explicar a Ramón empieza por acercarse a lo que él escribió de sí.

Ello conduce a que sólo tres posibilidades puedan plantearse en torno a su obra: a) la biografía, quizá la más honesta y clásica, por cuanto, al estilo de Ramón, se persiguen sus libros al filo de su vida¹⁰; b) la especulativa, que pretende comprender a Ramón desatendiendo sus propias opiniones; tales análisis si son meramente descriptivos aciertan en su propósito de reflejar la

⁵ Desde los dos viajes a París hasta la revista *Prometeo*, recuérdese.

⁶ Texto aparecido en 1923 en *La Sagrada Cripta del Pombo*; ver, ahora, Madrid, Trieste, 1986, p. 572. Es reproducción facsimilar.

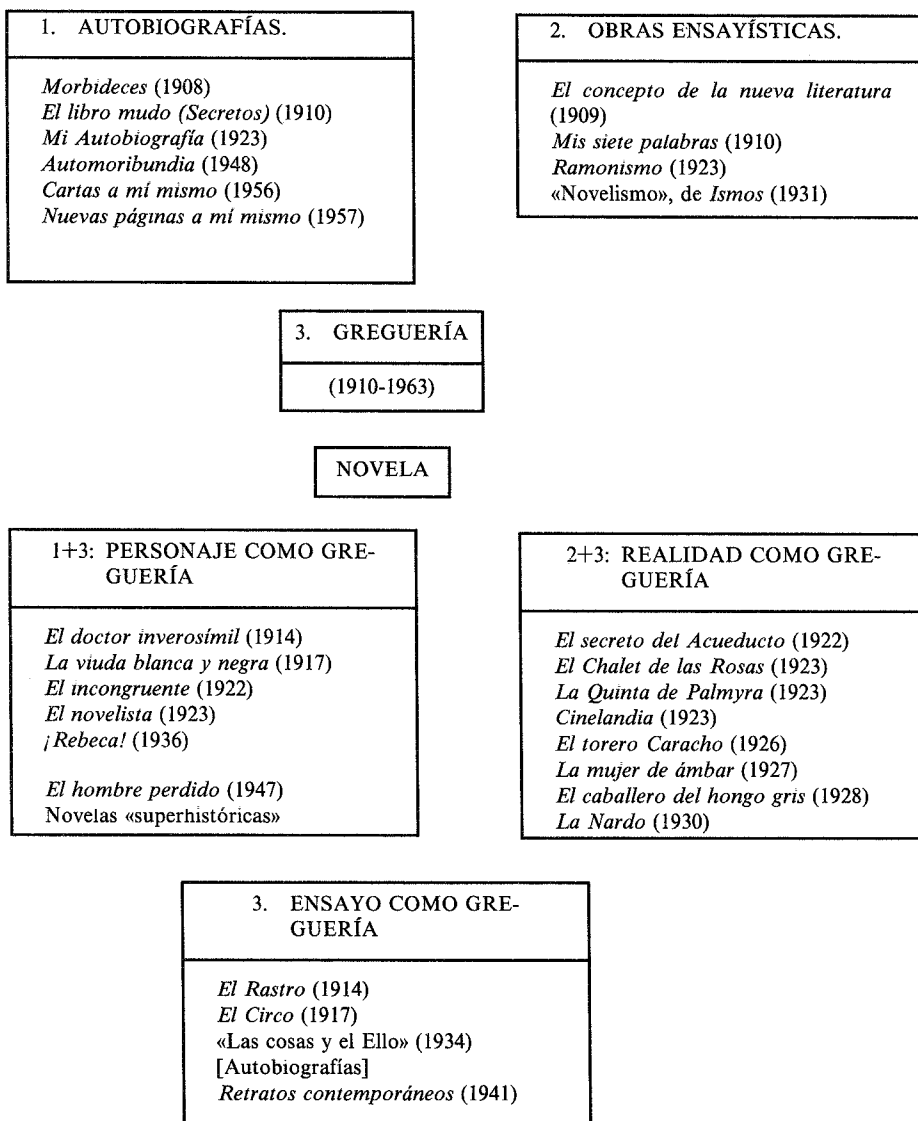
⁷ En 1957, al final del cansancio de su existencia, afirmaba Ramón: «No hice sufrir al espíritu de los que tienen espíritu con esas crispaciones que produce la mala retórica del amaneramiento y la reiteración, las peores monstruosidades del mundo»; ver *Nuevas páginas de mi vida*, Madrid, Alianza, 1970, p. 178.

⁸ *Mi Autobiografía*, ed. cit., p. 559.

⁹ Suprema justificación de su interés por los movimientos de vanguardia: «Ya sabemos la afición a disolverse que tiene todo, y que la *disolución* es el sueño de amor de todo lo creado; pero eso mismo da más valor a los *seres disolventes* que se adelantaron al raptó natural, siendo por eso los seres de mejor calidad de la naturaleza»; ver R. Gómez de la Serna, *Ismos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, p. 10; o bien Madrid, Guadarrama, 1975; en todo caso, coincide la paginación.

¹⁰ Tal como lo hacen Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón (obra y vida)*, Madrid, Taurus, 1963, y Luis Gfanjel, *Retrato de Ramón*, Madrid, Guadarrama, 1963.

producción literaria del autor¹¹, pero yerran si pretenden describir las galerías «secretas» de su arte¹²; y *c*) la re-constructiva: autores que bucean en el yo autobiografiado de Ramón para intentar descubrir los resortes interiores desde



[Figura 1]

¹¹ Así, Rita Mazzetti, *Ramón Gómez de la Serna*, New York, Twayne, 1974 ó Eugenio García de Nora, en *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1962, II, pp. 93-154, y eso olvidando sus tres últimas páginas y sus desafortunados juicios, como suponer que la serie de novelas que ha descrito «no habrá impedido que (...) el lector sienta un justificado cansancio», o exclamar: «Sin embargo, ¡lástima de gran literato!»; ver pp. 152-153.

¹² Como le sucede a Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, cuando niega —¿desde qué valores?— la capacidad noveladora de su «criticado».

los que surge su creación¹³. Ni que decir tiene que este ensayo se inscribe en esta última línea.

Mostrar cómo la greguería es la principal de las técnicas narrativas de Ramón requiere recorrer, de modo previo, los tres niveles que él configura como marcos externos de desarrollo literario y de los que arranca su triple orientación narrativa, tal como puede verse en el gráfico [Figura 1].

La validez del esquema de demuestra por su pretensión totalizadora: por primera vez, se intenta ofrecer una visión global de la obra de Ramón, pero entendida como producto consciente de una evolución interior, iniciada en fechas muy tempranas y nunca concluida; porque conviene adelantar la siguiente premisa: Ramón es víctima de su propio esfuerzo, tan vacío queda de la literatura en que se ha convertido que sólo puede ofrecer una última imagen de sí mismo, *El hombre perdido*, puro concepto en que disuelve su existencia.

* * *

Ramón quiso aislarse. Protagonizó, para ello, extraordinarios escándalos¹⁴ y construyó el mágico ambiente de la botillería de Pombo, marco sagrado de su *ramonismo*; aun así, sus iniciales posturas (ensayo y autobiografismo) sólo resultan comprensibles en el entorno más amplio de la cultura occidental europea, que él ayudó a difundir. Nadie más lejos del noventayochismo, desde luego, que Ramón; sin embargo, su anarquismo primario, su rechazo de cualquier credo político y religioso, su inconformismo personal aparecen como planos paralelos a las actitudes iniciales de Azorín¹⁵, Baroja, Unamuno o Valle-Inclán (de los esperpentos, claro), comunes en su renuncia a los formalismos sociales y en su obsesiva búsqueda de imágenes provocadoras. Lo que sucede es que Ramón permanece anclado en la circunstancia que se inventa de sí; no supera esa fase de rebeldía juvenil y la somete a un continuo proceso reflexivo del que surgirán esos ensayos y sus diferentes reconstrucciones vitales:

«Estoy en contradicción con la humanidad, pero en dulce contradicción, que sonrío y generalmente calla. No suelo contradecir directamente a nadie,

¹³ No es otra la línea desarrollada por Carolyn Richmond al editar *La quinta de Palmyra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, y *El secreto del acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, o por Ioana Zlotescu en la «Introducción» a *El libro mudo (Secretos)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987 o en el «Prólogo» a *Seis falsas novelas*, Madrid, Mondadori, 1989.

¹⁴ Como la lectura en el Ateneo de la conferencia «El concepto de la nueva literatura» (1909), texto muy desatendido y que, a pesar de su iconoclastia, revela la ruptura ideológica conscientemente asumida por el escritor en ciernes; en 1948, recordaba: «En vista de eso, bajo la presidencia de Dubois —simpático personaje de la docta casa— celebré una sesión escandalosa en que leí mi «Memoria» y la pasé a discusión. Cuando me acuerdo de todas las cosas que les resultaron entonces inverosímiles e inauditas a los socios, me rehago de experiencia despectiva», en *Automoribundia (1888-1948)*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948, p. 192. Algunos de estos textos han sido publicados en R. Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte*, ed. de Ana M.^a Martínez-Collado, Madrid, Tecnos (Col. Metrópolis), 1988.

¹⁵ Recuerda José María Valverde cómo el escritor de Monóvar llegó a adoptar una fisonomía establecida que le caracterizara públicamente: «... un monóculo innecesario, una capa, un gran paraguas rojo de seda, un sombrero de copa, una tabaquera de rapé...»; ver *Artículos olvidados de José Martínez Ruiz*, Madrid, Narcea, 1972, p. 35. Debe recordarse, también, el uso azoriniano de construcciones greguerescas; ver *Doña Inés*, ed. de Elena Catena, Madrid, Castalia, 1973, n. 34, pp. 118-119.

pero mi obra es una pura refutación de ciertas ideas. Mi obra está desde luego —por sentimientos de profundo arraigo, que nacieron conmigo, y no porque haya tomado una u otra posición en la anécdota de la vida—, al margen del honor y de la moral burguesa»¹⁶.

Ésa es la sustancial diferencia entre Ramón y los noventayochistas: a éstos, «la anécdota de la vida» les atrajo fatalmente a sus contradicciones; pero es innegable que Ramón formó parte de la llamada «crisis de fin de siglo» y que ayudó a airearla con sus insólitas manifestaciones personales¹⁷.

Tampoco fue ajeno a los movimientos de renovación que cabe englobar bajo el rótulo de «Novecentismo»; de hecho, las obras que escribe entre 1915 y 1930 manifiestan su acercamiento a tales tentativas, sea para superarlas o para, genialmente, parodiarlas. Como Gabriel Miró, Ramón construyó una insobornable actitud estética, revelada en un peculiar lenguaje¹⁸; como Ramón Pérez de Ayala, Ramón se enfrentó a convencionalismos morales, convertidos en valores literarios¹⁹; como Wenceslao Fernández Flórez, Ramón convierte el humorismo en técnica de desarrollo argumental por la que desvela buena parte de sus inquietudes²⁰; como Felipe Trigo, Ramón se zambulle en un erotismo que refleja su inconsciente creador²¹; como Eduardo Zamacois, Ramón se burla de los límites formales de la novela²²; como Julio Cejador, Ramón atisba ciertas dimensiones de un psicologismo experimental²³; como Juan Antonio Zunzunegui, Ramón proyecta la materia narrativa en materia estética

¹⁶ *Mi Autobiografía*, ed. cit., p. 572.

¹⁷ Puede verse bibliografía sobre el asunto en *La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa*, Barcelona, Ariel, 1975.

¹⁸ Prueba de la amistad de ambos autores resulta esta confesión de Ramón: «Yo veía llegar la hora con cierta inquietud, aunque orgulloso de que todo sucediese juvenilmente, como improvisándose en el desinterés preparado por los más puros amigos que firmaron la circular: Canedo, Reyes, Bergamín, Miró, Azorín...»; ver *Sagrada Cripta del Pombo*, ed. cit., p. 632.

¹⁹ Indica en *El concepto de la nueva literatura*: «Ante cierta literatura de antaño, y aun de hoy, ha adquirido el odio a la frase hecha, a el tópico, a lo manido, a todo lo que en ellas ha debido caducar. Así la sabiduría de la nueva literatura (...) consiste principal y ventajosamente en saber "lo que no ha de hacer", consciencia creada por todas las ramplonerías de casi todos los libros», cito por [Madrid], [Imp. Aurora], [s.a.], p. 7.

²⁰ «Pero ¿para qué especificar lo que en mí puede haber de humorismo? Ningún humorista ha practicado el humorismo, se ha practicado a sí mismo, y así ha resultado el humorismo verdadero»; ver *Sagrada Cripta del Pombo*, ed. cit., p. 625.

²¹ «Ramón, esta cicatriz en el muslo le enseñó a uno toda la dulzura de una herida... ¡Oh, no hay una cosa más delicada, más untuosa, más oleaginosa que el firme desgarrón de un arma blanca!... Es un hermafroditismo momentáneo, el único que no es un estrabismo...»; ver *El libro mudo (Secretos)*, ed. cit., p. 205.

²² Sentía cierta admiración por él: «Eso de que el alma del café es de olvido es cosa de ese espíritu ingrato y sensible de Eduardo Zamacois...», en *Sagrada Cripta del Pombo*, ed. cit., p. 213; en su primera novela, *Punto-negro*, escribe en el Prólogo: «Los dos últimos capítulos, sin embargo, me resistí a leerlos, pues no sabiendo cómo terminar mi novela la había desenlazado bruscamente y de un modo trágico», Madrid, Renacimiento, 1930, p. 10.

²³ Así, por ejemplo, en la tercera novela del historiador de la literatura, titulada *Trazas del amor*, interviene el autor: «Estos dos casos de recluir y convertirse el amor filial en amor sexual son conforme a la naturaleza, mientras no se descubra ser padre o ser hija el amado o la amada, y así el desenlace fatalmente ha de ser el que vamos a encontrar en nuestro caso»; ver Madrid, Impr. de Jaime Ratés, 1914, p. 124.

desde la disolución del lenguaje²⁴. Y así se podría seguir, mencionando a Benjamín Jarnés (con sus ensayos reiterativos), a Juan Chabás (con su lirismo psicológico), a Claudio de la Torre (con sus caracterizaciones poéticas), a Rosa Chacel (con su intelectualismo constructivo) y a un largo etcétera; resultaría, al final, que Ramón es suma asombrosa de todas y cada una de las renovaciones que impulsaron individualmente estos novelistas. La explicación es obvia y quedó registrada en el gráfico de la figura 1: Ramón, a través de sus experimentos autobiográficos (aspecto insólito, sin parangón en el panorama de la literatura contemporánea española) se transforma en imagen ficticia de sí mismo; para comprenderla, para asimilarla, la vuelca en sus análisis formales y ensayísticos; resultado de tal operación es su peculiar visión literaria, manifestada en el hallazgo de las greguerías²⁵. Este plano expresivo, total y globalizador de su arte, a pesar de ser el más estudiado por la crítica²⁶, no ha sido suficientemente explicado en cuanto recurso narrativo o imagen múltiple desde la que Ramón organiza sus novelas. Casi ha sido entendido al contrario, ya que se ha señalado que las novelas ramonianas son pura adición de greguerías²⁷, pero nunca había sido mostrado ese carácter constructivo y unificador que impone la greguería a la producción narrativa de su autor²⁸.

Piénsese que si en una novela conviven tres niveles de articulación, «narración», «relato» e «historia»²⁹, los tres resultan absorbidos por la greguería, fundidos en

²⁴ Lo que es comprobable en *Chiripi* y *El Chiplichandle*, primeras novelas; en ellas, el escritor bilbaíno destruye las perspectivas normales de organización de la realidad; por ejemplo, en *El Chiplichandle* no duda en incluir anuncios, carteles y avisos, convertidos en imágenes sígnicas asumidas por el personaje: «De repente siente la llamada de los restaurantes. Se le clavan en la cabeza como estrella de predestinación [tal "estrella" se esquematiza ideográficamente con seis nombres para añadir a continuación:] Le giran los nombres en tierna rueda culinaria. Le abren como a la amatista episcopal los besos beatos»; ver Madrid, Espasa Calpe, 1962, p. 113. Al respecto, señalaba E. García de Nora que Zunzunegui empleaba «fórmulas expresivas características, por ejemplo, de un Ramón Gómez de la Serna, pero extrañamente desplazadas en un escritor de tendencia realista»; ver *ob. cit.*, pp. 336-337.

²⁵ Lo resumió F. Ynduráin: «En todo caso ha de recordarse que la greguería puede aparecer en libros exclusivos, pero no faltará en ninguno de los restantes, sean novela, ensayo, biografía o teatro»; ver «Introducción» a *Museo de Reproducciones*, Barcelona, Destino, 1980, p. 16.

²⁶ A la tesis de T. Llanos, antes citada, deben añadirse la de Antonio del Rey Briones, «La novela de Ramón Gómez de la Serna», Madrid, U. Complutense, 1983, y la de César Nicolás, «Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27», Cáceres, U. de Extremadura, 1983, que amplía las intuiciones de Cernuda, *Estudios sobre poesía contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 165-177, y los estudios de Ricardo Senabre, «Sobre la técnica de la greguería», *Papeles de Son Armadans*, 45 (1967), pp. 121-145, de Francisco López Estrada, «Emmanuel Thesaurus, un precursor de la greguería ramoniana», *Revista de la Universidad de Murcia*, 26 (1977), y la ed. de R. Cardona, *Greguerías*, Madrid, Cátedra, 1979, quien indica que «las greguerías son más bien un medio para lograr una intuición sobre el universo y de proclamar esa intuición. Y como al hacerlo intenta captar lo inexpresable, retener lo inatrapable, dar con lo que nadie ha visto antes, su labor es a la vez intuitiva y poética», p. 22.

²⁷ Ver L. S. Granjel, *ob. cit.*, pp. 180-185.

²⁸ Debe destacarse, sin embargo, que Luis López Molina ha sabido comprender este recurso como manifestación más profunda de un simple estilo, estudiando lo que ha denominado «sintaxis greguerística» y procediendo a su descripción; ver «Un recurso ramoniano: la greguería intertextual», en *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 711-718; aun así, no estoy del todo de acuerdo con lo que señala en la nota 10 de su estudio: «Por su visión atomística del mundo, Ramón tuvo siempre dificultades para montar o construir sus obras, en especial las novelas», p. 713; espero mostrar que ello no fue así.

²⁹ Adapto a mis propósitos la clasificación de G. Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972; *narración* corresponde a la organización lingüística por la que el autor se convierte en narrador; *relato* equivale a estructura narrativa; *historia* es el argumento.

ella, re-interpretados de una nueva manera, de la única que Ramón entiende: el desarrollo en exclusividad de su vida. Esto es lo que ha llevado a la crítica a mal entender su proyecto literario: se le ha reprochado un excesivo fragmentarismo e incluso se le ha acusado de escamotear la realidad³⁰, pero ello ha sido por cotejar sus creaciones con modelos demasiado jerárquicos de lo que debe ser la novela; y con Ramón, un autor que en 1909 desplegó el lema de «¡Cumplamos nuestras insurrecciones!», adoptar esa postura es falsearle.

Si se quiere comparar a Ramón con alguien, hay que acudir a los grandes novelistas y pensadores de principios de siglo, autores que se plantearon las mismas preocupaciones, y así resulta que Ramón se adelanta a Joyce en la invención del «monólogo interior», asimila a Freud en los tratamientos psicoanalíticos predicados por *El doctor inverosímil*, coincide con Bergson en la comprensión del dilema temporal y avanza sobre Nietzsche con el desarrollo de su personalidad³¹. Ramón está a la altura de todos ellos, quizá por encima porque logró sistematizar pensamiento, vida y lenguaje en una única visión. La greguería.

* * *

Morbideces (1908) es la primera obra indicadora del modo en que Ramón percibe que el relato (o sea, la estructura) debe quedar encuadrado por ese sentimiento de destrucción de lo imaginario, que incluye tanto al lector como al narrador: plano de abstracción que será general en todos sus enfoques.

Es el primer texto en que Ramón se convierte en presencia absorbente de sí mismo; idea, para ello, un «Prólogo» en que canaliza su figura a través de un distanciamiento ficticio con el que pretende conseguir una determinada imagen: Ramón, autor real del libro, finge ser su editor, simulando un proceso de conocimiento y encuentro con su verdadero autor, a través de una descripción fragmentada en que se disuelve por completo la realidad; con esa pretensión, se disponen tres planos:

a) Se delimita una descripción física externa, a la que se incorporan greguerías como medio de crear intrigas, desmembradoras de la caracterización de los personajes:

«Su expresión, como atemorizada y sorprendida, el extravío manso y toruoso de su mirada, el *rictus* ambiguo e indeciso de sus labios, su silencio, su unipersonalismo sostenido...»

b) Se genera, proyectado, un interés por ese desconocido:

«...desorientaron en mí esa perspicacia de antropómetra que creemos tener todos, y no hubiera conseguido interpretarlos de no haberme dado él mismo su secreto...»³².

³⁰ Así, Julián Marias, «Ramón y la realidad» (1957), en *El oficio del pensamiento*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, pp. 251-258, aunque en una tercera de *ABC* (27-2-1988) rectifique: «pero es que en rigor las greguerías no son inmovilidades: son circunstanciales; tienen argumento; no se yuxtaponen, sino que cada una lleva una carga, y la narración se pone en movimiento con impulsos sucesivos».

³¹ Ideas apuntadas por I. Zlotescu en su ed. de *El libro mudo*; ver pp. 40 y ss.

³² *Morbideces*, Madrid, Imprenta El Trabajo, 1908, pp. 5-6.

c) Y se establece la posibilidad de un encuentro entre ambos «seres» (creador y creatura), envuelto en todo lujo de detalles: la sala solitaria del Museo Arqueológico, con un ambiente de misterio y extrañeza, que penetra, definiendo, a ese supuesto autor.

Como se comprueba, Ramón plantea un sistema descriptivo que no modela una ambientación abstracta (explicadora de hechos o argumentos), sino que establece una comunicación entre objetos diversos³³, minúsculos, no relacionados entre sí, de cuya ambigüedad puede surgir cualquier rasgo o elemento imprevisible. Es decir, Ramón descubre el resorte por el que difumina su ser en creación literaria: por esta causa, la ambientación o espacio predomina sobre la disposición temporal (que casi, por cierto, es inexistente en su producción novelística).

Morbideces demuestra cómo Ramón incorpora su *sentimiento deformador* (como función poética) a la realidad:

«Lleno de *emoción* y de *vivencias*, ante el espíritu prócer y distinguido que sahumaban sus cosas, me detuve en el umbral con tímida unción...»³⁴.

Emoción y *vivencias* (al margen de la impronta del modernismo) resultan términos justificadores de las nuevas formas de existir y de reconocerse que irá adquiriendo la materia argumental.

La siguiente descripción (ya distinta) lo manifiesta:

«[A] Sobre las paredes, aforradas de rojo, apenas se esbozaban, difuminados por la penumbra, los fantasmas linajudos y exánimes de los retratos y las hazañas mitológicas de los tapices.

[B] Un reloj francés palpitaba con entonación anacrónica y solemne sobre una repisa. Su indolencia agoniosa trocábase pizpireta cada cuarto de hora, repiqueteando sutilmente con delicadezas de salterio... Su isocronía perdurable era la melopeya anódina del anodino cronicón romanceado, en el que minuto a minuto se iba transcribiendo la cacofónica vida de sus señores.

Arcaces, grandes armarios blasonados, retablos con relieves místicos, tríplicos alemanes de asuntos religiosos representados por figuras inmovilizadas, finas, enfermas; bargueños, cruces procesionales y...

[C] ...Me detuve sorprendido en mi requisitoria. Era asaz inesperado el hallazgo. En un rincón ensombrecido del recinto estaba él, el anónimo, el solitario trashumante, nuestro autor.

Apoltronado en un ancho sillón de talla, destacábase la lividez de su rostro sobre el cuero atezado del respaldo. Envuelto en su pañola como en un ropón caballeresco, alguno de cuyos pliegues me escondía, quizás, la roja cruz de Calatrava...»³⁵.

En principio, hay dos niveles: el de la realidad [A], creado para que sea asumido por el lector y constituido por una serie enumerativa: «paredes», «retratos», «tapices», «reloj», etc., y el de la «des-realidad» [B], donde Ramón

³³ Al fin y al cabo, éste es el objetivo del fragmentarismo que Ramón tenía por completo asumido: «Por vivir y extraviarme en mis novelas (...) escribo y seguiré escribiendo, porque los polidreísmos del mundo y sus combinaciones libres me encantan por su diversidad insupuesta. En mis novelas vamos a las afueras más respirables del vivir», «Novelismo», en *Ismos*, ed. cit., p. 353.

³⁴ *Morbideces*, ed. cit., pp. 6-7; subrayado mío.

³⁵ *Ibidem*, pp. 7-8.

impone, de forma creciente, su desintegración: las «paredes» se muestran «aforradas de rojo» (1 término), los «retratos» y «tapices» representan «fantasmas linajudos y exánimes» (2 términos) y el «reloj» establece su «entonación anacrónica y solemne», su «indolencia agoniosa con delicadezas de salterio», una «isocronía que transmite la cacofónica vida de sus señores» (3 términos, con amplificaciones sucesivas). Así pierde Ramón su contacto con lo real e incorpora su ser a lo que observa, para que dentro de él surjan múltiples asociaciones y conexiones reveladoras de las greguerías que giran en torno a «reloj»: «Su isocronía perdurable era la melopeya anódina del anodino cronicón romanceado...». Por ello, en el plano [B], Ramón arrastra su ser por una rápida gradación de objetos, cuya sensibilización³⁶ o transformación («figuras inmovilizadas, finas, enfermas») le permite crear una intriga por pura asociación de imágenes contrarias y descompuestas entre sí.

Ramón destruye [A] y construye [B], su realidad; prepara su aparición [C], aumentando el número de rasgos descriptivos y encadenando los detalles de deformación:

Plano real	Introducción a lo incongruente	Deformación del plano anterior
«Envuelto en su pañosa...»	... como en un ropón caballeresco,	alguno de cuyos pliegues me escondía, quizás, la roja cruz de Calatrava...»
1	2	3

[Figura 2]

En esta figura, (1) es lo observado por el descriptor, (2) significa la introducción en su circunstancia «des-realizadora», es decir, el plano por el que la normalidad pierde su consistencia, y (3) implica la ruptura total con la realidad.

Morbideces, en resumen, apunta ya la estética previa que Ramón impondrá a las posteriores estructuras narrativas; además él lo señala:

«Con lo dicho se ve si es importante (??) desvirtuar la agresión autoritaria de la estética que, olvidando los relativismos que la forman, olvidando que su valor depende en mí como en todos de la acepción personal que evoca o a que se adapta, aspira a estatuirse como una verdad absoluta»³⁷.

Tal empeño autobiográfico se reconstruye en el opúsculo *El concepto de la nueva literatura* (1909), donde Ramón teoriza sobre la destrucción de la realidad, pero desde el autor:

«Buscarla en nosotros es acertar con la única pista (...). Toda obra ha de ser principalmente biográfica y si no lo es, resulta una cosa teratológica...»³⁸.

³⁶ Decía en *El concepto de la nueva literatura*, «que todo es inteligentísimo en las cosas, hasta el detalle, y basta lo que suscitan para enormizarnos»; ver ed. cit., p. 5.

³⁷ *Morbideces*, ed. cit., pp. 56-57.

³⁸ *El concepto de la nueva literatura*, ed. cit., p. 10.

El estilo del escritor ha de acompañar a esa disolución de la materia argumental³⁹ de la que debe surgir una nueva moral, importantísima declaración que demuestra que Ramón no era un escritor vacío, sin ideas:

«La nueva literatura prescinde de lo usual y así está desenterrando el verdadero concepto de la vida, haciendo revivir las inquietudes embotadas y traspasando todas las prohibiciones de que está hecho más que nada lo usual...»⁴⁰.

Principio medular en sus novelas: atacar lo usual, lo normativo, lo cotidiano. Para demostrarlo, Ramón se aplica el cuento a sí mismo y escribe *El libro mudo*, cuyo subtítulo (*Secretos*) simboliza las inconscientes posturas adoptadas en el complejo proceso de la escritura.

Ramón tiene veintiún años. Escribe el libro desde París, en el segundo viaje costado por el padre, cuando ha rechazado el cargo de secretario particular de Canalejas. Un París en el que se pierde y se encuentra en complejas metamorfosis suscitadas por su identidad: esos *secretos* que párrafo tras párrafo, en una continuada y nunca vista anáfora, va deslizándose, sin ningún epígrafe ni ninguna marca externa; son dieciocho *sesiones de escritura*⁴¹ en las que, hacia la mitad, se sitúa una especial reflexión sobre el significado de las *formas*, término sinónimo de «nebulosa» o «sombras» en que Ramón vivirá ya por siempre atrapado, *perdido* como se designa en la novela bonaerense de 1947. Así, empieza este capítulo con una clara identificación:

«(Ramón, la luz todo lo contiene y todo puede ser luz... Ramón... Antes en la nebulosa...)»

Indagación cuasi fenomenológica por su ser, que le enfrenta ante la evidencia de ser vida:

«Ramón, no hay línea, ni plano, hay una cubicidad en la que sólo el centro, la vida es lo que importa, e impone al azar su apariencia, su individualidad, no para contrastarse, ni por caleología, sino atenta a sí misma.»

Mundo asomado a las *diferencias*, que es preciso borrar, reconstruir íntimamente, en su ser:

«Ramón, las formas, la creencia en las formas, el misticismo de las formas, hacen escarpada y difícil la vida⁴². En vez de ventricularse la desparraman⁴³, la abren en canal, la hacen proyección en vez de luz, luz reservada, íntima, absorción sin pérdidas...»

³⁹ «Al estilo no ha de notársele (...). Por eso el desarreglo, la asimetría del estilo es una de las ventajas de la nueva literatura», *ibidem*, p. 13.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 14-15.

⁴¹ Así las ha denominado I. Zlotescu en su «Introducción»; ver ed. cit., p. 57.

⁴² Quizá así se explique su obsesionada búsqueda de humorismo y de absurdo, como explica en *Ramonismo*, ya citado, de 1923.

⁴³ Compárese este aspecto con una anterior declaración de 1909, en que a la belleza oponía «una sensación *biológica, orgánica* —especificando: *histológica*—»; ver *El concepto de la nueva literatura*, ed. cit., p. 21.

Tales formas son corruptas, distraen, dispersan: «cargan, repelen, inmovilizan, violan, como los hombres...»; y es que Ramón explica así los motivos —no encuentra otra manera— que le conducen a prescindir, en sus novelas, de personajes externos a él, a su conciencia. Llega a ese convencimiento por este análisis:

«Las formas deben ser una cosa desinteresada, sin esa factura atrabiliaria del misticismo artístico, tan perdidas en la luz como en la sombra...»⁴⁴.

Todo *El libro mudo* corresponde a ese viaje interior por el que Ramón quiere penetrar sus «sombras», convertirlas luego en ficciones: «¡Nuestra sombra no nos ha sutilizado!», e interroga angustiosamente después: «Ramón, y ¿hasta dónde está su sombra?».

El proyecto de la «nueva literatura» se ha corporeizado en este conjunto de frases inconexas, sin apenas sentido, pero que indican cómo en dos años, de 1908 (*Morbideces*) a 1910, Ramón ha descubierto el valor constructivo que puede imponer a esas «realidades ajenas» a través de la escritura. *El libro mudo* representa una gigantesca visión gregueresca de su mundo interior: forma con su estructura esos «seres a medias» que luchan por escapársele. Comprende que la greguería (lenguaje y técnica narrativa) es la medida de sí mismo: su imagen proyectada hacia el infinito en la pluralidad de textos de que se sienta capaz de crear; él mismo lo señala en *Mi Autobiografía*:

«Una especie de vida llena de dudas; y, sin embargo, en pleno escepticismo. Quiero mezclar cada vez menos cosas a la vida de literatura y que en vez de ser el resto literatura vital, asumida, sin comparanzas con otro género de vida»⁴⁵.

En *Morbideces*, la greguería penetraba las descripciones con que el autor asumía la realidad, pero en *El libro mudo* la greguería es la manifestación de esa realidad, antes absorbida y ahora devuelta al descubrimiento de las insólitas «formas» con que Ramón irá vaciándose de modo paulatino. Entre ambas obras, ya se ha visto, se inscribe *El concepto de la nueva literatura* (1909). Culminado este proceso, Ramón se aventura por géneros tradicionales (teatro y novela, aunque transformados) y por otros que él inventa por añadidura⁴⁶.

* * *

De todos estos experimentos destacan sus «formas» novelescas, abiertas y contradictorias, aunque clasificables según el funcionamiento interior de la greguería (recuérdese la figura 1). Habría así tres tentativas:

⁴⁴ Las citas pertenecen a *El libro mudo*, ed. cit., pp. 126-128.

⁴⁵ *Ed. cit.*, p. 598; y que su lucha con las «sombras» es tema constante lo revela: «Hay días en que se me acentúa ese pájaro de sombra, ese ibis sombrío que simula el relieve de la frente sobre las cejas, acampado sobre el entrecejo», p. 199.

⁴⁶ Ignacio Soldevila-Durante ha explicado que en sus «minitextos» Ramón inventa cuatro posibles géneros: «tipologías (en presente y 3.ª persona), episodios autobiográficos (tiempos del pasado y 1.ª persona), relatos hipotético-proféticos (futuro y 1.ª persona plural o 3.ª impersonal inclusora del yo) y topologías imaginarias (presente y 3.ª persona)»; ver «El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana», en *Revista de Occidente*, 80 (1988), pp. 31-62; cita en pp. 49-50.

- A) Novelas donde el personaje es greguería del ser de Ramón.
- B) Novelas donde el espacio como unidad real se convierte en greguería.
- C) Ensayos novelísticos donde Ramón se metamorfosea, por medio de la greguería, en múltiples objetos.

Tal relación entre greguería y novela no es una imposición crítica sobre su obra; esta clasificación intenta explicar, al contrario, la génesis interior de sus creaciones y parte de todo el conjunto de declaraciones que Ramón realizó. Conviene destacar una muy importante: «Se puede improvisar una novela, pero no una greguería»⁴⁷, que revela la trascendencia que Ramón daba a ese juego mecánico de transmutarse en diversas representaciones de lo real.

Desde luego que numerosos críticos han buceado en el valor de la greguería en relación con la novela⁴⁸, pero sigue sin explicarse su peculiar dimensión como técnica narrativa, porque no se ha reparado en la integración de imagen autobiográfica y creación lingüística que en sus obras iniciales propone Ramón: un verdadero plan para ejecutarlo con posterioridad.

De los tres grupos ya representados, el más complejo resulta el de las novelas donde el personaje desarrolla la función de greguería, articulándose desde ella las restantes instancias narrativas: narrador, espacio, tiempo, diálogos y argumento. Son novelas en que Ramón vive plenamente fundido con sus *medios seres*, medios porque están constituidos, a partes iguales, por él y por la ficción que les empuja a protagonizar, quizá, la que a él le hubiera gustado conocer⁴⁹. Además, en cada una de estas novelas, su autor experimenta diversas maneras de participación en el personaje y de conectar su existencia con la del lector. Así, *El doctor inverosímil* (de 1914, pero publicada en 1921) se abre a una «Presentación» que manifiesta la inicial pluralidad de puntos de vista narrativos:

«El acontecimiento es extraordinario. Suponen las experiencias de este doctor joven una nueva y bienhechora ciencia»

Se ha creado una primera intriga, mediante la declaración de un motivo argumental que precisará ser explicado; en tal concretización surge ya la presencia del personaje, representado por un rasgo gregueresco:

«El doctor Vivar —apellido bien castizo que oponer al apellido extranjero que es de rigor en todo innovador—...»

⁴⁷ Del «Prólogo» a *Flor de greguerías*, ed. cit., p. 16.

⁴⁸ Quien más, Carolyn Richmond, aunque no profundiza en la relación que apunta, puesto que indica que hay que «leer a Ramón con la ayuda estructural del argumento que, en contraste con sus colecciones de greguerías, proporcionan sus novelas», ver ed. a *El secreto del Acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 49. En «La novelística de Gómez de la Serna» precisa lo mismo: «... la acción (...) está la mayor parte del tiempo remansada y casi paralizada para dar lugar a que el autor introduzca en el texto un verdadero chorro de greguerías», en *Revista de Occidente*, 80 (1988), pp. 63-69; cita en p. 65. Por su parte, Ángel San Vicente ha estudiado las greguerías que se refieren a la creación literaria, ver «Un retablo gregueresco de la escritura», en *Seminario de Arte Aragonés*, 38 (1983), pp. 283-326.

⁴⁹ Así, declara en «Novelismo»: «Hay que dedicarse a lo increado. En la novela grande se puede llegar al final de muchas cosas, explorar, subir por todas las escaleras interiores, amar a mujeres que de otra manera no hubiéramos encontrado nunca...»; ver *Ismos*, ed. cit., p. 355.

Plano sobre el que se construye la ruptura con los límites normales de la realidad, para que en tal contraste se incorpore el lector como componente textual:

«...vive aquí, al lado vuestro, pared por medio de vosotros...».

Ambiente de extraña inquietud que propicia la primera descripción narrativa:

«...en una calle pacífica y clara, arrinconado, desconocido, en una casa modesta, pero de alegres balcones de ingenuo mirar».

Atrapada la dimensión conceptual de la «casa», Ramón la introduce en un vertiginoso proyecto de disolución, cuyos rasgos se asociarán al carácter del protagonista:

«Cuando miran los enfermos esta casa, ella influye en sus espíritus, les calma, les hace indudablemente buena impresión.»

Sobre esta dispersión de enfoques se introduce la instancia del autor, que plantea el juego ficticio de conocer a su personaje; es decir, se demuestra el modo en que Ramón, a través del lenguaje [=greguería], logra penetrar desde el nivel de la narración en el del relato, aparentando incluso cierto sentimiento de verosimilitud, pero que ha surgido en él:

«...yo (...) como escritor (...) no sabría resistirme a mezclar elementos novelescos a una cosa tan real y tan sencilla como su ciencia...»

El resto del libro lo forman capítulos disjuntos, en cada uno de los cuales se resuelve un problema por el médico, cuya circunstancia interna va asociada a la propia de Ramón; quizá se entienda así mejor esta declaración:

«Yo no acabo de comprender cómo curar a la vida de la muerte si ésta va abrazada a ella de modo indisoluble»⁵⁰.

Resulta, así, el doctor Vivar el primer ser creado por Ramón (he eliminado a los comensales de *El ruso*, por sus resortes «clasicistas») y enfrentado ante el enigma de tener que comprenderse, de tener que asumir su continua dependencia con la realidad externa.

Quizá, por tal motivo, en su siguiente novela, *La viuda blanca y negra* (1917), Ramón avance un punto más en su método particular de desintegración de lo real, a fin de conseguir una nueva imagen de lo cotidiano⁵¹. El absurdo no lo logra Ramón, por tanto, en sus novelas mediante hipérbolos argumentales, sino a través de dislocaciones entre ese «cuotidianismo» (plano cercano al lector) y la vida interior de los personajes creados (plano por el que el

⁵⁰ Cito por Madrid, Destino, 1981, p. 9.

⁵¹ De *El concepto de la nueva literatura*: «Todos se olvidaron del cuotidianismo de la vida. —¿Pero cómo ha sido eso posible? —El cuotidianismo que es lo supremo y lo que nos invade más en total. Por eso nos sugieren sus obras una sensación destartada, desolada, de una vacuidad tan vacua como grande es su ampulosidad»; ver ed. cit., p. 16.

autor se funde con sus personajes). Tres aspectos de esta actuación del autor se revelan en *La viuda blanca y negra*:

a) La anticipación de los elementos argumentales; analepsis desarrollada desde la omniscencia del autor, pero asumida de forma inconsciente; es la memoria de Ramón la que permite «arrancarse» estos seres ficticios:

«¿Qué ensañamiento había en aquella viudez que tan bien preparaba los efectos? Muchos ratos pensaba...»

Dominio del autor sobre su personaje, desde el que revela nuevos elementos caracteriológicos:

«...que dentro del luto de aquella mujer de férvidas blancuras, le acechaba algo, le preparaba alguna encerrona la muerte».

Registro lingüístico, filigrana verbal deshecha en greguerías:

«Aquella viuda parecía que se preparaba a ser su viuda, o quizás a que él fuese su viudo, es decir que ya sin poderla olvidar, anduviese perdido por la vida como un loco.»

b) La construcción de los personajes desde el contraste planteado en el interior de su caracterización:

«¿Cómo era él? Necesitaba formarse una idea de su tipo para tener idea sobre todo de lo diferente a él mismo que era el otro.»

c) La conversión de la greguería en contenido narrativo:

«...sobre todo un lunar oscuro que tenía en la espalda la viuda, le irritaba a Rodrigo. No lo podía ver. Le parecía lleno de besos, lugar señalado por el otro, isla en que aún perduraba refugiado»⁵².

Con todo, es *El incongruente* (1921) el texto en el que Ramón lleva a cabo un mayor vaciarse de sí mismo, en busca de todas las identidades posibles de su personalidad. La narración se articula como un conjunto de focalizaciones dispersas que ayudan a que el lector comprenda al personaje, Gustavo, como la suma de aspectos diversos e «incongruentes», que va a protagonizar. Es el único ser creado por Ramón y predeterminado desde un supuesto esquema arquetípico que acabará disolviéndose en el componente general del absurdo. Se relata su nacimiento, se adorna con circunstancias «extraordinarias» y se establece un conjunto de imprevistos «rasgos fantásticos»⁵³.

⁵² Cito por Madrid, Biblioteca Nueva, [s.a.], pp. 39-41. También: ed. de Rodolfo Cardona, Madrid, Cátedra, 1989.

⁵³ El hecho que asegura la identificación de Ramón con Gustavo lo prueba la exacta similitud con que el propio Gómez de la Serna recuerda su nacimiento y sus primeras sensaciones; ver de *Mi Autobiografía*, «Mi nacimiento y bautizo», en ed. cit., pp. 561-566.

El siguiente ejemplo puede evidenciar el modo en que Ramón encadena greguerías con la pretensión de distorsionar cualquier representación objetiva del personaje:

«...los dientes le salieron de la noche a la mañana, y un día recobró la palabra como un mudo, para decir que su doncella dejaba que se bebiese su biberón el soldado que la festejaba».

En este párrafo, «dientes», «palabra», «doncella» y «biberón» conforman un paradigma semántico acorde con el contexto del «nacimiento de Gustavo», pero cada uno de esos lexemas se «des-realiza» a través de comparaciones o sintagmas oracionales que representan la verdadera imagen de la realidad buscada por el autor.

Elemento renovador de su concepción novelística lo constituye el completo dominio que ejerce Ramón sobre la narración desde sus propias concepciones de lo que resulta o no importante:

«... paso de prisa esta primera época de su vida...».

La explicación subsiguiente manifiesta —¡paradoja circular!— que Ramón está pensando en sí mismo:

«Después estudió abogacía, por estudiar algo, por si acaso, y le sucedieron muchas cosas incongruentes, aunque dotadas de esa trivialidad que tienen todas las cosas de la adolescencia (...). Por eso hay que pasar por alto toda esta primera época.»

La identificación llega al extremo de que Ramón, como autor, juegue con su personaje aceptando los moldes con que le ha creado, como aspectos que se le imponen para desarrollar el argumento:

«Tiene que ser una incongruencia la misma historia de su vida y la de la elección de capítulos»⁵⁴.

En resumidas cuentas, Ramón, en *El incongruente*, configura un sistema de greguerías que adquieren la función de «estructura» o «relato»; en él se disuelve el escritor⁵⁵, asume la caracterización propuesta (que es la suya propia) y teje la red de relaciones argumentales con que diseña su peculiar imagen de la realidad. Pero siempre desde el argumento.

No sorprende que Ramón acabe proyectado en una insólita parábola de su propia dimensión de autor literario, es decir, que reflexionando sobre su escritura, termine ideando una metáfora textual que sea el reflejo de todo su existir hasta entonces. Tal obra es *El novelista* (1923). En ella, Ramón logra dar sentido a una idea que le obsesionaba en 1909 y que quizá le indujo a escribir *El libro mudo*; señalaba en *El concepto de la nueva literatura*:

⁵⁴ Todas las citas remiten a *ed. cit.*, pp. 35-41.

⁵⁵ Señala en *Ismos*: «Ya sabemos la afición a disolverse que tiene todo. Y que la disolución es el sueño de amor de todo lo creado; pero eso mismo da más valor a los seres disolventes que se adelantaron al raptó natural, siendo por eso los seres de mejor calidad de la Naturaleza», en *ed. cit.*, p. 10. Obsérvese que esta última aseveración resume todo el esfuerzo que Ramón vuelca en *El inco g ente*.

«Todo fuera de nuestra consideración personal, es lo invisible, lo intrascendente, lo sibilesco sin Secreto⁵⁶, lo abstruso sin escabrosidades, lo que no está ni más allá ni más acá del pensamiento, lo impersonal, lo impensable. Ir por la significación intelectual de la vida a la vida misma es un error»⁵⁷.

Y acorde con esta última manifestación, Ramón forjó toda su carrera de novelista con la pretensión de no reflejar en ningún momento la existencia material y temporalizadora de hechos y objetos externos a él; antes al contrario, de procurar en cada texto ir descubriendo factores nuevos que incorporar a su propia experiencia de la vida:

«La labor de la nueva literatura, por esto, ha de ser la de irnos reconstruyendo, robando a las cosas, descolgando de ellas el pedazo de concepto nuestro que las añadieron los otros»⁵⁸.

Por ello, resultaba de obligado cumplimiento que Ramón acabara reflexionando —a fin de asumirla— sobre esa identidad de «novelista» en que su existencia real se iba convirtiendo; y, así, escribió *El novelista*⁵⁹, portentoso retablo de maravillas, donde creador y creatura coinciden en el proceso de desvelamiento de la escritura como partes de una misma realidad.

El novelista representa el final de todo el proyecto teórico diseñado en 1909; constituye, por ese motivo, el comienzo de una nueva visión narrativa: al transmutarse él, de autor, en personaje que resuelve sus circunstancias externas en greguerías, agota esa vía de análisis, disparando su capacidad de autoría hasta límites insospechados en esa multiplicación de complejas estructuras narrativas, representadas por las novelas que corrige, escribe e imagina Andrés Castilla.

No se puede ir más lejos de lo que ha ido con *El novelista*: Ramón utiliza ya plenamente la greguería para transmutar la realidad y convertirse en Andrés Castilla. Véase sólo un ejemplo, perteneciente al cap. 23, «El Barrio de Doña Benita»; Ramón desde el principio se disuelve en greguerías (niveles de la narración y del relato unidos) con las que modela el argumento (nivel de la historia), plano en el que vive A. Castilla y que él busca aprehender:

«Andrés escribía su *Barrio de Doña Benita* de prisa, como albañil que quiere poner la bandera en el tejado. No parecía sino que se hacía una casita en aquel barrio (...) y que también él se iba a retirar a vivir allí».

⁵⁶ Hay que recordar que (*Secretos*) es el subtítulo de *El libro mudo*, en cuyo párrafo final se declara: «Ramón, pero como esto es un secreto y algo así como una mala acción que hay que disimular yo tendré que hacer el papel de mi muerto y su simulacro...», ed. cit., pp. 262-263.

⁵⁷ En ed. cit., p. 9.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 10-11.

⁵⁹ Su conexión con otros textos la ha explicado con exactitud C. Richmond: «... esta novelización del acto creador, que contiene ecos, asimismo, de la confrontación entre autor y personaje al final de *Niebla* de Unamuno, es contemporánea, además, de los *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello, obra con la cual también tiene algo en común», ver *El secreto del Acueducto*, ed. cit., p. 52.

Disgregada la realidad por este efecto especular, Ramón puede ingresar en la construcción argumental, introduciéndose, a través de Andrés, en la materia literaria pergeñada:

«Andrés veía el barrio tan vivamente que se sentó a descansar en una piedra de la calle...»

Borrados todos los perfiles y dimensiones de la creación narrativa, propuesta esta unidad entre lo real y lo ficticio, Andrés reflexiona sobre ese proceso de escritura circular en el que permanece atrapado y que plantea cuestiones tan esenciales a la literatura como la de la selección que el escritor se ve forzado a imponer en su intento por reflejar su visión del mundo⁶⁰; así, en el comienzo del capítulo se hablaba de la construcción de unas casas con un agujero en su frontispicio (que Andrés representaba «como un monóculo del cielo») para unos relojes, y después, en una fase de descanso, Andrés medita sobre esa observación:

«...y desolaba sus miradas el ver aquellos monóculos que las remataban, aquellos discos vacíos en los frontis en que iban a ir los relojes...».

Nuevo desequilibrio que aprovecha Ramón para fundir su imagen con la de su «novelista» por medio de una greguería que puede llamarse de segundo grado:

«Aquellos remates vacíos (...) le daban la sensación de cuencas de muerto que mirasen a los cielos»⁶¹.

El fenómeno logrado es el de multiplicar los niveles de realidad, mediante esa libre combinación de greguerías:

Ramón escribe sobre Andrés	Greguería 1: «quiere hacerse una <i>casita</i> »
Andrés escribe su novela	Greguería 2: « <i>monóculo</i> »
Ramón escribe sobre lo que ha escrito Andrés	Greguería 3: « <i>cuencas</i> de los ojos»

[Figura 3]

Es decir, Ramón logra recibir la huella de la personalidad con la que había configurado a Andrés. De este modo, el mayor acierto de *El novelista* lo cons-

⁶⁰ Le angustiaba a Ramón el proceso selectivo del material formador del argumento; al final de *El Rastro*, en el «Ex-Libris», habla de una calle como símbolo o greguería de la realidad, reflexionando: «Nuestra calle es cotidiana, y sin embargo es asombrosa. Es apreciable y sublime por razones apreciables en su cotidianismo, y porque bajo su aspecto anodino, todos los días vive de una reciente eternidad, y todos los días muere... ¿Cómo explicaríamos y divulgaríamos todo eso en este libro?... No es posible. Es enteramente imposible», cito por Valencia, Prometeo, 1914, p. 265.

⁶¹ Madrid, Espasa-Calpe, 1973, pp. 17-19.

tituye el efecto de transmitir al autor (y que éste lo provoque en el lector) la sensación de haberse convertido en materia literaria y que ésta, a su vez, le devuelva su imagen fragmentada, atomizada en esa creación⁶².

Cumplida la «insurrección» de dominar el proceso por el que la realidad se convierte en ficción a través de personajes que son él mismo, Ramón se aplicará a extender ese control lingüístico, que impone la greguería, al conjunto absoluto de la realidad, y no sólo al de los seres que la habitan. Son las novelas del segundo grupo (véase figura 1), aquellas en que el espacio como instancia narrativa (porque del tiempo se despreocupa, como se verá más adelante) se disuelve también en greguería. Esta obsesión le rondaba ya en 1909:

«El espacio y el lugar deben obedecer a esa misma periodicidad, deben estar dentro de ella, con su misma certeza, en detalles, *ultimatums* y variaciones»⁶³.

Y tal proyecto lo acarició, a partir de 1922, con *El secreto del Acueducto*, lo consolidó en 1923, quizá su año más fructífero, en que junto a la metáfora de *El novelista*, publicó *El Chalet de las Rosas*, *La Quinta de Palmyra* y *Cinelandia*, y lo elevó a su colmo en una obrita breve, muy poco conocida, como es *Aquella novela* de 1924.

Todas estas creaciones poseen un denominador común: a través de greguerías, se configura un determinado ambiente⁶⁴, en el que Ramón inserta personajes con los que no se funde ni participa de su proyecto vital. Son «medios seres» desdibujados desde su incorporación al relato y cuya caracterización depende, fundamentalmente, de la respuesta que otorgan a los secretos dimanados del entorno que Ramón ha dibujado. Resulta claro en *El secreto del Acueducto*, novela en la que la vida de su protagonista, don Pablo, se presenta absorbida por la mole gigantesca del monumento segoviano. Ramón perfila más o menos una historia tradicional: la hija enclaustrada, la vida con su sobrina, su promiscuidad sexual, la boda y el consiguiente adulterio de su mujer y un amigo cura, consentido al final desde una locura, desde una «irrealidad» por la que don Pablo adquiere la dimensión suficiente que le permite entrever la solución que tan afanosamente buscaba:

«—¡Ya está descubierto el secreto! ¡Que desmonten esas piedras! ¡Ahí está el inventor! ¡Lo veo! ¡Duerme mirando la inmortalidad, boca arriba! ¡Tiene la aureola inmortal! ¡Está encerrado en los bandajes de las momias!»⁶⁵.

⁶² Dos importantes constataciones de 1951 colocadas al frente de *Flor de greguerías*: «¡No hagamos, aprovechando el pensamiento, materialidades más duras que la propia materialidad!» y «Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvencia», en ed. cit., pp. 27 y 29; verdades que arrancan de *El novelista*.

⁶³ *El concepto de la nueva literatura*, ed. cit., p. 23.

⁶⁴ En ellas se cumple la siguiente declaración de Ramón: «Hay que dar la breve periodicidad de la vida, su instantaneidad, su simple autenticidad, y esa fórmula espiritual que tranquiliza, que atempera, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu es la Greguería...»; de nuevo ver *Flor de Greguerías*, ed. cit., p. 9.

⁶⁵ Ver ed. cit., p. 290.

Pero para llegar a ese punto en que el personaje ha quedado absorbido por la realidad gregueresca, Ramón la ha tenido que construir y no ha dudado, para ello, en acudir al poder disolvente de la greguería, a fin de configurar su peculiar visión del Acueducto⁶⁶, y lo importante es que esas greguerías las va escribiendo don Pablo, en su figura de cronista (nueva metáfora de escritor) del monumento:

«Do Pablo se volvió a establecer en su mesa, y se fregoteó una con otra sus manos de viejo... Después volvía a pensar en su Acueducto, el altar, por decirlo así, de los amores que se habían consagrado en este día. Volvió a escribir.

Es el gran río de los siglos...

¡Que haya llegado a ser monumento de las naciones una cañería o encauce!

Paradójico puente por el que pasa el río.

.../...»

Por tanto, Ramón no se convierte en personaje, prefiere transmutarse en espacio para contemplar, instalado en esa perspectiva, la funcionalidad de la vida y de la existencia, con conclusiones como ésta:

«Ha dado permanencia a Segovia... Si no hubiera sido por él, si él no hubiese sido erigido, hubieran llevado a Segovia a otro sitio; quizá ya no habría necesitado estar tan ingente... Señalaba y señalará siempre el lugar de una gran ciudad por mal que le vaya y contendrá a toda la ciudad en su sitio con sus piedras fijas»⁶⁷.

Lo mismo acontece en las novelas de 1923. En *El Chalet de las Rosas* se determina una visión general previa que encadena greguerías con la finalidad de dibujar ambientes, que se vayan luego acoplando a la vida de los personajes; se abre, así, la novela:

«La tristeza de la Ciudad Lineal era la tristeza de una de esas ruinas nuevas, es decir, ruinas de una casa que no se pudo acabar en un paisaje suburbano y deshabitado.»

Aplica Ramón, a estas obras, un nuevo procedimiento de organización lingüística, consistente en la continua repetición de frases, por las que se disuelve el entramado de la realidad desde el plano del lenguaje:

«Don Roberto Gascón iba con su especie de nueva esposa hacia el hotelito verde (...).

Iba con su especie de nueva esposa del brazo lanzando miradas soberbias hacia el fondo lejano del paisaje.»

⁶⁶ Del mismo modo que A. Castilla alquilaba varios pisos para escribir las «novelas» ligadas a su ambiente, Ramón, para redactar su novela, se trasladó a un mesón vecino al Acueducto; de nuevo, queda comprobada esa función orgánica, circular, por la que la creación y vida coinciden en plenitud; informa de esta noticia C. Richmond, en *ed. cit.*, pp. 24-25.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 184-185.

La reiteración incide en el proceso de la intriga textual y a ella se anuda, circularmente —por la greguería— la nueva descripción ambiental, ya «des-realizada» por completo:

«Ciudad Lineal tenía ese aspecto de cementerio de vivos, de falsa ciudad jardín...»

Hay que observar que el personaje queda encerrado en ese paréntesis trazado desde el espacio; sus acciones posteriores se vincularán al medio externo; Ramón manifiesta, de nuevo, esa construcción del personaje desde la misma proyección verbal:

«Don Roberto, hombre de instintos de caballo, *iba hacia* su hotel sin pensar... Él *iba hacia* la fuerte cena...»⁶⁸.

Pese al vanguardismo preconizado por y desde Ramón, puede comprobarse que él no renuncia al cuidado formal y que sabe extraer de su uso efectos insospechados, como estas simetrías, provocadoras de contrastes internos:

Ciudad Lineal	D. Roberto	iba...	Ciudad Lineal	D. Roberto	iba...
tristeza		iba...	cementerio de vivos		iba...

[Figura 4]

Las greguerías han destruido, en sí, la presentación normal de la realidad; los personajes cumplen de ayudantes en esta función; quizá, por ello, la novela se cierre con una burla extraña del autor hacia su creación, insólita en la otra serie de obras narrativas:

«No es cosa de que presenciemos la ejecución. Dejémosle morir a solas con su vergüenza y su miedo.
¡Adiós, don Roberto!»⁶⁹.

Lo mismo sucede en *La Quinta de Palmyra* y en *Cinelandia*; en esta última, en concreto, Ramón dibuja un inicial capítulo, «La gran urbe», cuya dimensión descoyuntará a todos los seres paródicos a cuya filmación interior asiste el lector; conviene, así, desde esta perspectiva, releer el capítulo «Películas de ensayo», manifestación de esta peculiar poética:

«Hay en Cinelandia unos ensayistas de películas que gozan de un “Estudio” aparte, el llamado “Estudio íntimo”.»

⁶⁸ Cito por Madrid, Ed. del Centro, 1975, p. 9.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 198.

Sobre esta proyección, Ramón funde a sus personajes:

«Los actores que tienen sed de creación concurren a esa cristalera sencilla y allí se inventan las películas sorprendentes, en las que a veces sólo son protagonistas absolutos de la película dos ojos que se mueven en obscuridades cuajadas de cosas.»

Lograda esa disolución de los actores en la irrealidad sin fondo de la película (metáfora de escritura), Ramón teoriza sobre esa dimensión del acto creador:

«Toda la película ha estado regida por el verso, un verso que no se proyecta ni se transcribe en la pantalla; pero que da el ritmo intímable de la creación cinematográfica»⁷⁰.

Y de cualquier creación: tal «verso» es una imagen metaforizada de los procedimientos greguerescos. Declaración ésta que resume, bien a las claras, cómo Ramón procuraba integrarse antes en el conjunto de la realidad, que no en sus protagonistas.

Este hallazgo narrativo se consume en *Aquella novela* (1924), donde acción y espacio confluyen en un mismo plano narrativo; para ello, Ramón vincula a un personaje, Esteban, a la realidad ambiental de unos jardines, los de Luxemburgo (vaga ensoñación de las estancias parisinas del escritor), en los que se disuelve (¡cómo no!) su vivencia, pero desde el plano del espacio:

«El Luxemburgo dentro de la ciudad, en el corazón de ella, en el jardín de los balcones, de los gabinetes, de los despachos, de las calles, todo comanditado y reunido y ajardinado.»

Esa transformación surgida del espacio es la que propicia la fusión de su condición de escritor con la nueva realidad planteada:

«Todo tenía que sucederle en el Luxemburgo. No aceptaba las sonrisas nada más que en el Luxemburgo.»

Porque ha existido esa concentración de determinaciones espaciales, la visión del autor resultará gregueresca (y no como en las novelas del primer grupo donde tal representación provenía del interior del personaje):

«... allí conoció a aquella rubia con lágrimas de loca que le excitó con la X de sus piernas cruzadas».

El entorno creado, como un calidoscopio mágico, comienza a combinar sus espejos interiores en busca de las más insólitas combinaciones de formas y movimientos:

«[Exclaman las estatuas, quejasas porque se sientan a su sombra:] —¡Que nos hayan tomado por unos quitasoles! —se dicen indignadas ante esa falta de educación que no perdonarán. No mirarán jamás ya al que hizo eso»⁷¹.

⁷⁰ Madrid, Nostromo, 1974, p. 131.

⁷¹ Compárese con la siguiente presentación del argumento desde el mismo signo; unas estatuas que contemplan a Olga y al narrador de *Museo de Reproducciones*: «Ante aquella revelación de la cama lunar, todas las estatuas, con el escalofrío de levantarse a orinar, esperaban que ella sintiese más el sí o el no»; ver ed. cit., p. 51. Obsérvese, de nuevo, la referencia al «lunar», como demostración de las obsesiones icónicas de Ramón.

Establecido este mundo sin diferencias entre lo verdadero y lo ficticio, los personajes se dejan envolver por las greguerías, que funcionan como resortes que explican su caracteriología:

«Todo había tenido por principio una galantería fecunda, pero galantería.
Había besos perdidos por todo el jardín, besos de esos que se pierden
como los botones...
Jardín femenino...»⁷².

Dueño ya de las *formas* narrativas, Ramón se aplicará a parodiarlas, lo que significa también destruirlas. Así, *El torero Caracho* (1926) es una burla de los argumentos «realistas» (modelo *La gaviota*), en donde lo melodramático se exagera hasta convertirse en pura greguería: las corridas descritas son manifestación absurda (esperpéntica) de unos valores patrióticos y éticos. Lo mismo sucede en *La Nardo* (1930), novela en la que Ramón crea el retrato de un personaje femenino, Aurelia, cuya descripción se plantea como reto moral:

«Sus ojos era color nicotina, como si contuviesen la nicotina de todos los abuelos, pero nicotina venenosa y ácida convertida en pasional mirada de mujer.
Su blancura especial era la que le había conseguido el sobrenombre de La Nardo, con que la llamaban sus convecinas...»⁷³.

Figura ideada con la finalidad de enfrentar su circunstancia a unos determinados ambientes madrileños (sobre los que opera la greguería) multiplicados como tantos amantes cuenta la protagonista. La disolución de la realidad se genera en esta circularidad de rasgos paródicos con que resultan envueltas las instancias narrativas, sobre todo los diálogos y descripciones; este último plano resulta más extremado si se conecta con la visión greguerizada del medio externo:

«La noche de Madrid dejaba caer gotas de perfume y en los corredores de la casa vecina habían despertado a los que dormitaban mientras llegaba el concurso de belleza.»

Nótese cómo el segundo grupo de oraciones es el que desarrolla la materia argumental, modificada mediante la visión poética inicial; este carácter metafórico se amplifica en una pretensión de totalizar las formas disgregándose:

«No tendría otro sueño la ciudad que éste de la belleza encontradiza y moderna que se envuelve en el mantón como embarazada de grandes flores.»

Lo que resulta, al fin y al cabo, el comportamiento traspasado a los personajes:

«Las bellezas se miraban unas a otras con miradas de navaja y nerviosamente se capeaban en los mantones...»

⁷² Cito por *La novela corta*, mayo 1924, núm. 439, pp. 2-6.

⁷³ Cito por Madrid, Bruguera, 1980, p. 7.

Término repetido que sugiere la asociación ya mencionada:

«... y se los ceñían y se los soltaban...».

Aspecto verbal que propicia la aparición de las series de greguerías:

«...en maniobra de barcos de vela de la belleza, procurando dejar libres sus cuellos tentadores, sus nuca de melocotón»⁷⁴.

Por estas fechas, 1930, Ramón estaba tocando fondo en su inmenso proyecto de literaturizar su vida: tantas variaciones argumentales le estaban, de nuevo, imponiendo las «diferencias» con que las formas conviven en la realidad y contra las que él alzó su grito de «insurrecciones». Tras varias tentativas, Ramón se volcó a lo que él denominó «novelas de la nebulosa», de las que deben destacarse *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947); suponen los dos textos una vuelta a la fase creadora en la que predominaban los personajes contruidos como manifestación gregueresca de su conciencia. Ahora la diferencia existe porque si Gustavo o Andrés Castilla vencían (ignorándolo) el dilema de la temporalidad, no le sucederá lo mismo a Rebeca ni mucho menos a su propia y última transmutación en espacio novelesco, *perdido* en la identidad que había propuesto para tal fin. En 1931, al frente de *Ismos*, sitúa Ramón una importante declaración sobre el tiempo como factor existencial:

«A cada mirada de ahora hay que darle una exposición de menos segundos que a las miradas antiguas.

Toda la vida está plastificada por estas influencias, y la mujer que pasa va ya vestida de un modo surrealista, y las películas que aceptamos mejor son las que están influidas por las rarezas de los nuevos disparatarios, aunque la realidad mezclara siempre demasiada agua al vino muy graduado de lo novísimo.

Lo más extraño del tiempo es que él mismo, sobre todas las hipocresías y rémoras, [es] el que va preparando su fantasía y su renovación y suele contestar con viveza a todas las encuestas. Será el tirano de los tiranos»⁷⁵.

Tiranía de la que no podría escapar, aunque literariamente lo hubiera conseguido ya en ese tercer grupo de novelas (véase figura 1) en donde la greguería animará de vida multiforme la existencia inanimada de los más diversos objetos⁷⁶, en los que quizá Ramón sintiera vivirse, ya que no otra es la explicación que él mismo ofrece a su manía de rodearse de las más disparatadas e insólitas cosas:

«Tendría que hacer un libro para describir por qué me rodeé de esas cosas de carácter que fui encontrando en los rincones pintorescos del mundo.»

⁷⁴ *Ibidem*, p. 115.

⁷⁵ En *ed. cit.*, p. 12.

⁷⁶ En este sentido, ha de ser lectura indispensable el ensayo ramoniano «Las cosas y el "ello"», en *Revista de Occidente*, 45 (1934), pp. 190-208, que revela además su conocimiento de las teorías freudianas sobre el inconsciente humano.

«Carácter» que impondrá como medida illimitada de conocimiento de ese «mundo»; base, en fin, de múltiples combinaciones de las que surgirá, en su forma más pura, la greguería, construida, incluso, como plano de cotidianidad presentado a los demás (es decir, greguerías vivas):

«El carillón japonés de cristales colgantes hace que todos los visitantes crean que me han roto la cristalería al entrar.

La mano de mi llamador es una mano de oro, mano de una hija nunca habida»⁷⁷.

Con esos objetos, pues, Ramón construye puentes para que su imaginación desborde sin límites todas las formas de su temporalidad concreta. Y son objetos adquiridos o re-creados literariamente como en *El Rastro* (1914), obra que puede servir de ejemplo a ese tercer grupo denominado «ensayo como greguería».

Contiene *El Rastro* un prólogo en el que Ramón convierte sus reflexiones en modelos estructurales que, después, aplicará a sus «novelas grandes».

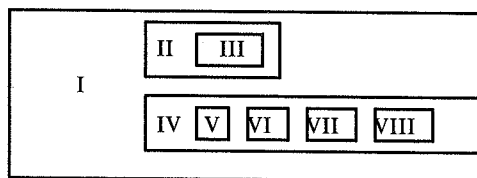
La obra integra capítulos breves; cada uno de ellos acotará un determinado aspecto de la observación o transformación de lo real, conducida desde la visión directa del autor, con la que manifiesta su dominio sobre lo externo, su vivirse en lo que le rodea:

«... el Rastro es en mi síntesis ese sitio ameno y dramático...».

Síntesis indica el alejamiento de Ramón de cualquier perspectiva objetivista; él va más allá: reunir los detalles empíricos de la realidad a través de su proceso de escritura, totalizar lo que ha sido fragmentario. Así, el Prólogo suma dieciséis epígrafes, encadenados para reproducir el modo en que Ramón presiente lo real, lo que está fuera de él, existiendo como interrogación que le obliga a responder:

«Por eso donde he sentido más aclarado el misterio de la identidad del corazón a través de la tierra ha sido en los Rastros de esas ciudades por que pasé, en los que he visto resuelto con una facilidad inefable el esquema del mapamundi del mundo natural.»

Si este capítulo I ofrece esta representación general, el II puede ya mostrar una especificación más detallada, sobre la que destacará una perspectiva dada (la del cap. III). Este esquema vuelve a aparecer y podría resumirse de la siguiente forma:



[Figura 5]

⁷⁷ *Mi Autobiografía*, ed. cit., pp. 581-582.

Tal esquema encubre un método de destemporalización⁷⁸. El autor consigue una abertura de su ser interior en los fragmentos II y IV por los que muestra ese dominio que aplica al mundo a través de una serie de exclamaciones encadenadas:

[II]: «Oh, el Mercado de las pulgas de París (...)! ¡Oh, el mercado judío de Londres...!»

[IV]: «¡Y qué cosas! Cosas carnales, entrañables, desgarradoras, dementes, lejanas, cercanas, distintas: cosas reveladoras en su insignificancia, en su llaneza, en su mundanidad. ¡Maravillosas asociadoras de ideas!... ¡Actitud la de esas cosas revueltas, desmelenadas y amontonadas, simplicias y coritas!»

A partir de estos puntos se consigue una representación de circunstancias hilvanadas, utilizadas por el novelista para enfocar aquello de lo que habla desde una amplia variabilidad, así el plano III constituye una demostración de cómo se ha deshecho la realidad en el interior de Ramón.

[III]: «El Rastro es siempre el mismo trecho relamido de la ciudad (...). El Rastro es un juego de mar, pero no de cualquier mar, sino de un mar aislado (...) y que además se comunicase escondidamente con los demás mares. Un mar continental, secreto, salado, que a través de una estrecha bocacalle entrase de vencida en la blanda playa del Rastro para abrir a ras de tierra su mano llena de cosas.»

Y el punto IV, de un modo anafórico, se aplicará a perseguir una definición de esas «cosas», que en realidad implica una estructuración del universo desde el interior de Ramón, buscador y solicitador de la «actitud» de tales objetos:

«Las cosas del Rastro no están, como vulgarmente se puede pretender, en una situación precaria, no; su momento es el momento de paz y caridad después del éxodo y de la mala vida y todas ellas se ufanan y se crean como en el descanso del fin.»

Es la mirada de Ramón la que otorga existencia a las «cosas» del Rastro, por lo que éstas quedan representadas de forma gradativa:

[V]: «Las cosas del Rastro no son cosas de anticuario...»

[VI]: «No son tampoco cosas de museo...»

[VII]: «No son tampoco ruinas históricas y trascendentales...»

[VII]: [Planteamiento ya general:] «El Rastro no es tampoco un lugar de turismo (...) No es siquiera una excursión que hacer con amigos...»

Por primera vez, la greguería no ha sido un dato analítico, sino que se ha constituido en visión diseñadora de la realidad, como sucederá después con

⁷⁸ Harald Weinrich lo denomina «transiciones temporales»: «Nous entendons par là le passage d'un signe à l'autre au cours du déroulement linéaire du texte. Dans le cadre du modèle évoqué, nous dirions que chaque passage d'un signe à l'autre modifie l'état d'information de l'auditeur, dans la mesure où, en général, chaque signe nouveau vient réduire en peu plus le nombre des possibles en jeu»; ver *Le temps* [1964], Paris, Seuil, 1973, p. 199.

las novelas. Así, si una de las fórmulas de la greguería presenta un aspecto para luego contradecirlo o mostrarlo desde un ángulo radicalmente contrario, Ramón realiza aquí lo mismo, pero en una unidad más amplia del discurso: con elementos temáticos que van construyendo un argumento; [II] y [IV] son esos aspectos a los que luego se dotará de nuevos límites de comprensión (en el primer caso [III], en el segundo [V], [VI], [VII] y [VIII] que «des-realizan» y cambian por completo de perspectiva la esencialidad existente en el principio⁷⁹.

Ramón es consciente de estar formando una nueva manera de composición, que consiste en acumular series descriptivas con las que procede a construir su estructuración gregueresca. Por ello (presentimiento de lo que luego propondrá en *El novelista*), en la unidad [IX] establece una similitud entre lo que el Rastro (ficción) significa y lo que supone el problema de la creación (proceso constitutivo de esa ficción), mediante la metáfora de que el Rastro es como una escritura interminable, en donde las cosas son palabras:

«¡Oh, fulminante elocuencia del Rastro!... El verbo proteico y lleno de facundia hace sus mejores alfarerías aquí con su tierra y las mejores tallas con su madera; las palabras hacen volatines maravillosos, corren y trepan como lagartijas, se muestran en mil garabatos, en mil flores, se combinan en luces distintas, brotan las más inesperadas, las nunca vistas; cada objeto tiene un delirio de palabras, se traslucen, fulgen y nunca tienen fanatismo, ni intentan ninguna demasia imperialista, y su sentido es breve, porque abominan de la retórica, la gran repugnancia del Rastro, lo único que devuelve al mar para que lo disuelva más, hasta el punto que por miedo de que instauren una retórica las palabras inofensivas que en él se pronuncian, las pierde, las embota, las deshila, las absorbe, las encalma, las borra después de pronunciarlas, da su aliento al aire alígero y su color al blanco puro del espacio.»

Ramón no sólo muestra la manera en que desintegra los detalles extraídos de la realidad, a fin de que de ellos broten nuevas formas de comprender la multiplicidad de los fenómenos y seres, sino que también diferencia su modo de creación del proceso normal de «literaturización», en el sentido de que él no escribe de acuerdo con unas reglas estereotipadas, sino que genera el mundo ficticio por sí mismo, por la propia fuerza de los términos pensados o proyectados. La palabra engendra sus propios límites, que no son los del significado normal, sino los del conocimiento adquirido por su propia asociación. Se llega, así, al punto esencial:

«Este desinterés y esta abnegación de las palabras en el Rastro, ha depurado nuestro estilo, cuya torpeza puede estar en querer libertarse a costa de palabras y de medios, de embarazarse de sí mismo en la fuga, pero no de mala intención de dominar, de retener o de atemorizar.»

Es el plano en que se funden el argumento y la organización formal que lo dispone. Ramón ha aprovechado el contenido de lo que va tratando para

⁷⁹ Queda claro cómo Ramón se anticipa a M. Proust y a su «tiempo transitado», tal como lo llama Paul Ricoeur, por el que «la voz del narrador adquiere tal preeminencia, que termina por ahogar a la del héroe [recuérdese la primera serie de novelas de Ramón, en pp.]; entonces tiene lugar la plena identificación entre autor y narrador, a riesgo de hacer del narrador el portavoz del autor, en su gran disertación sobre el arte»; ver *Tiempo y narración. II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Ed. Cristiandad, 1987, p. 238.

crear una gran alegoría sobre el proceso de escritura, sobre su interior «secreto» en cuanto relata⁸⁰; destacan, como aspectos constantes, la liberación del escritor, el dominio sobre su creación idiomática y el desinterés para llegar a un estilo depurado en sí: el estilo es la respuesta que los propios términos de la composición lleguen a establecer.

La unidad [X] amplía esta problemática:

«Pero el Rastro es, sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas...»

Se refiere Ramón a la existencia de una especie de sintaxis interna en el escritor, que describe muy bien cómo sería su proceso de concepción de lo literario («... imágenes, asociaciones sensibles, sufridas, tiernas, interiores...», que bullen en la mente del escritor hasta que una surge, permitiendo la posibilidad de la escritura):

«Entre todas estas asociaciones de ideas y estas imágenes hay una absurda, pero insistente y decorativa.»

No era otro el propósito de Ramón en 1914: concebir una literatura «absurda», que encontrara en «lo incongruente» su explicación.

A partir de aquí, como ya se ha visto reflejado en los dos grupos de novelas analizados, el autor funde su realidad con la de la escritura, levantando un único plano de existencia:

«Durante muchos años he hecho largos viajes a través de él, intentando darle fondo, pero sin pensar nunca hacer un libro con su asunto, cuando de pronto una tarde de vuelta a la ciudad me he encontrado ya hecho, impreso y atezado este libro...»⁸¹.

Ramón, por tanto, culmina utilizando la imagen de que su creación responde a presupuestos distintos a los normales para otro autor: el libro, como tal, llega a adquirir una realidad independiente de la voluntad de autoría.

De todos modos (y podría resultar paradójico, con lo dicho) lo más importante de *El Rastro* se encuentra en su «Ex-libris» final, greguería de cierre, en la que Ramón trasciende los problemas de lo que sea la escritura de una obra, indagando sobre el más allá de lo que forma un libro, jugueteando incluso con el concepto de los límites físicos del mismo, llegando a imaginar a un lector que busca en sus «guardas» un oculto significado:

«Muchas veces hemos mirado las “guardas” de los libros, buscando inútilmente, olfateando, huroneando con ahínco en ellas ese algo...»⁸².

⁸⁰ Se puede aplicar a Ramón la misma exégesis con que Tzvetan Todorov analiza la obra de Henry James: «L'art n'est donc pas la reproduction d'une "réalité", il ne vient pas à la suite de celle-ci en l'imitant (...) Dans le domaine de l'art, il n'y a rien qui soit préalable à l'oeuvre, qui soit son origine; c'est l'oeuvre d'art elle-même qui est originelle, c'est le secondaire qui est le seul primaire»; ver «Le secret du récit» [1969], en *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, pp. 151-185; cita en p. 176.

⁸¹ Ver *ed. cit.*, pp. IX-XVII; salvo éste, los demás subrayados son míos.

⁸² *Ibidem*, p. 243.

El autor ha creado una ficción secundaria, que resulta una greguería de la primera (como luego hará en *El novelista*, recuérdese), que ha provocado una restricción de ese significado, motivando la aparición de aspectos ocultos de lo real.

Existe, sobre todo, en esta parte de la obra, una explicación del por qué Ramón se siente parte actuante, no sólo de la composición, sino de su propia realidad: el autor ha sido el creador de una ficción de la que no se resiste a desaparecer como artífice, ya que hay «desprendimientos y hallazgos póstumos que suceden a la confección del libro». Éste existe como frontera material, creadora de límites impuestos a la voluntad de Ramón, cuyo deseo es sobrepasar este plano; por ello, al acabar el libro comienza a reflexionar sobre lo que podía haber creado si:

- a) hubiera podido invertir toda su vida;
- b) hubiera encontrado otras pasiones;
- c) se hubiera asomado más al balcón inagotable;
- d) se hubiera distraído en cosas cotidianas y monótonas;
- y e) se hubiera podido detener en las pruebas.

Última imagen, desde la que propicia una greguería encadenada, mediante la metáfora de lo virginal: «Las pruebas son lindas adolescentes siempre.»

El escritor no reconoce su obra en el libro aparental:

«...alfarería, voluntad plástica, obra de carne, de palpación, espacio, vastedad de tiempo, tránsito por las calles, minutos más que letras, trato con mujeres, asueto tanto como trabajo, y no hay nada de esto en el aún recién acabado.»

Y éste es el aspecto que demuestra cómo Ramón renuncia a la obra, en cuanto ésta es incapaz de ir creando o proponiendo espacios para su concepción artística. Postula, ante esto, por una continuidad interna en su creación (ya demostrada) que hable y explique el modo en que se han creado las distintas obras parciales que él ha planteado como suma de expresiones de sí mismo:

«Pensamos que hemos debido intercalar en este libro todos los otros, los anteriores y los posteriores (...). Ahora vemos que esta obra nace a expensas de otra, y sentimos esa cierta injusticia en que hemos incurrido.»

La solución estriba en proyectarse el escritor hacia una búsqueda de nuevas experiencias y realidades que le lleven más allá de su creación, es la única forma de no quedar atrapado por lo que el libro fue y llegó a ser (preludio, por tanto, de *El hombre perdido* en que convirtió su última realidad en 1947):

«...cada nuevo y cotidiano detalle es un motivo para sentirse fuera del libro, para gritar fuera de él, para que creamos en su cerrazón, para llorar el habernos estrechado...»

Siente Ramón la angustia de buscar una nueva concepción de la realidad que esté dentro de él y sabe que el mundo externo sólo importa porque deja en el fondo del escritor una serie de conocimientos que, en última instancia, resultarán los formantes del mundo narrativo; es comprensible que Ramón exclame:

«Menos mal que estoy lleno de greguerías, de pequeños ex-libris, de pequeños vilanos. ¡Oh, oh mis greguerías, qué desenlazadas, qué libres!»⁸³.

Conclusiones:

Y vuelta al principio: en 1914, Ramón ya había desarrollado por completo su sistema de creación estética, se sentía «lleno de greguerías» y todo iba a consistir en encontrar la mejor forma de realizarlas. Inventa, así, novelas en que cede, por ese canal de la greguería, su vida a sus personajes, o concibe narraciones que le permitan desquiciar todos los límites de la realidad, hasta encontrarse, cara a cara, con la imagen «des-realizada» de lo absurdo, de la incongruencia. Lo terrible fue descubrir que esa imagen era la suya: la única que le había quedado al vaciarse de greguerías. Al final, la burla macabra del tiempo.

⁸³ *Ibidem*, citas en pp. 243-252. Muestra final, también de *El Rastro*: «Unas greguerías deben descomponer y aclarar la obra al final... ¿Por qué no aprovechar un descuido del editor para darlas todas? Sería ¡el delirio! Pero ya que esto no puede ser, daremos las últimas, las de ayer y de hoy. ¡Qué lástima no poder insuflarlas todas en el libro como espíritu, ya que no como letra!», *Ibidem*, p. 267.

