

Aspectos modernistas en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna

Antonio Sobejano-Moran, Binghamton University

Si resulta difícil hacer un recuento exacto del número de novelas, novelas cortas y cuentos escritos por Ramón Gómez de la Serna, más difícil aún se presenta la tarea de establecer una clasificación tipológica de sus rasgos narrativos más destacados. Rita Mazzetti divide su producción narrativa en tres categorías: A. Novelas que se centran en ciudades, lugares o ambientes específicos; B. Novelas nebulosas, incongruentes o surrealistas; y C. Novelas con hechos desconectados a los que da unión un fino hilo conductor.¹ *El incongruente* (1922), junto con *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947), forma parte del grupo de obras que el autor denominó ‘novelas de la nebulosa’. El mismo Gómez de la Serna observa que ‘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’.² Miguel González-Gerth señala al respecto que esta serie de novelas capta ‘the invisible, true essence of all life, the origin and end-result of a universe in flux, the real chaos in which we live under the manifold deception of our common constructs’.³ Gómez de la Serna, en la segunda edición de *El incongruente*, señala que esta novela ‘fue la más innovadora de mis novelas’, y añade que representa ‘el eslabón perdido en la evolución que continúan *El novelista*, *¡Rebeca!*, y *El hombre perdido*’.⁴ En otra ocasión, Gómez de la Serna definió *El incongruente* como una novela que ‘abría un nuevo camino en la tramazón novelesca y que era la primer novela de la fantasmagoría pura y desternillada’.⁵ Paul Ilie, por otra parte, la considera como ‘an abortive attempt at a surrealist novel’, y Guillermo de Torre la llamó ‘la novela del donjuanismo’.⁶

La dificultad fundamental que encuentra el lector con esta novela estriba en la naturaleza hermética y experimental de un texto que rechaza un análisis interpretativo de la realidad empírica verificable en favor de una preocupación por lo artístico y estético. Como indican Bradbury y MacFarlane, ‘The grand thrust of the modern novel toward its fulfilment as art ... has always been part of an intense questioning of art, and a sense of the existence of a difficult divergence between art and reality’.⁷ Si el texto realista decimonónico proponía una equivalencia texto/contexto, y la lengua transparentaba la realidad social exterior, en la

novela modernista, en cambio, hay un mayor énfasis en la experimentación formal, en la conciencia creativa del escritor, y en la representación de un mundo caracterizado por la alienación, el caos y la falta de valores. Como indica John Macklin: 'It is a fundamental paradox of modernist art that it asserts, on the one hand, that existence is quite senseless and yet, on the other, it never abandons the search for order and meaning amidst the apparent chaos of the modern situation. For many Modernists, it is art alone which provides that order'.⁸ El nuevo arte, como indica José Ortega y Gasset, se desplaza de la representación de las preocupaciones humanas y, por esta razón, 'al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin transcendencia alguna – como solo arte, sin más pretensión'.⁹ Ya desde el principio de la novela, por medio de un comentario auto-consciente, el narrador anuncia uno de los rasgos narrativos de la novela que desafía los principios de la novela realista: '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'(16). *El incongruente* rompe con la lógica interna espacio-temporal, con el principio de causalidad, y con la caracterización del individuo que domina en el relato realista. Asimismo, el desarrollo diacrónico de la historia se ve sustituido por una serie indeterminada de anécdotas cuyo denominador común es el de la búsqueda del amor en un mundo absurdo sin lógica.

M. González-Gerth señala que la novela, y Gustavo en concreto, plantea 'the quest for the other half through the "natural" motivations that bring man and woman together', y rechaza la idea de que Gustavo sea un don Juan.¹⁰ Todo el desarrollo de la anécdota se centra en la búsqueda por parte de Gustavo, y también de algunos de los personajes femeninos de la obra, de una parte complementaria del yo que, en el caso de Gustavo, se podría considerar como su otra mitad femenina. Gustavo se define a partir de su relación con las mujeres, y la mujer funciona como una especie de espejo en el que se mira Gustavo. Si el infrarrealismo, en oposición al suprarrealismo, del que habla Ortega y Gasset, se centra en lo marginal y en la sustitución de la ascensión poética por 'una inmersión bajo el nivel de la perspectiva natural',¹¹ las relaciones sentimentales de Gustavo están vaciadas de su contenido emocional o social; en síntesis, deshumanizadas. Las mujeres con las que entabla contacto Gustavo ocupan un espacio periférico en la sociedad. Son mujeres irreales, solitarias, frustradas o de cera, y en todos los casos aparecen desprovistas de rasgos caracterizadores y sin identidad definida. Su primera relación sentimental tiene lugar en la caja de una escalera con una mujer casada, y cuando los sorprende e interroga el marido, la única respuesta que se le ocurre a Gustavo es la de justificarse con un 'Aquí ... Al margen de la vida ..., porque usted comprenderá que no tiene usted derecho a tocarme'(27). Otra de las pretendientes es una mujer que escoge

al azar, en una guía telefónica, el nombre de Gustavo y le envía un telegrama rogándole que la visite. Pero de todas las mujeres que conoce Gustavo, ninguna de ellas representa el ideal de belleza y amor platónico como la mujer de cera. Gustavo descubre el pueblo de las muñecas de cera por casualidad, y a pesar de que se promete en matrimonio con ella jurándole fidelidad eterna, el matrimonio no se materializa porque Gustavo no consigue encontrar el camino que le lleve de nuevo al pueblo. En otra ocasión, Gustavo está a punto de casarse con la hija de un general a la que salvó del fuego, pero en el momento de la ceremonia se persona también vestida de novia una mujer con la que accidentalmente aparece en una foto. El error se produce porque el fotógrafo utilizó la misma placa para fotografiar a Gustavo y a esta mujer, una pianista de gran prestigio que se enamora de Gustavo al ver la foto. Gustavo resuelve la situación cancelando la boda y desapareciendo. Gustavo pretende otras mujeres, pero no se une en matrimonio con ninguna de ellas hasta que un día, mientras veía una película, conoce a la que sería su futura esposa. Casualmente, tanto él como la mujer que estaba sentada a su lado eran los protagonistas de la película, su destino ‘estaba “filmado” hacía tiempo’ y ‘a los pocos días se casaban en el Juzgado de Paz, acabando en aquel mismo instante la incongruencia del Incongruente, la vida novelesca de Gustavo’(211). El encuentro de la mujer ideal, y el subsiguiente matrimonio con el que se pone punto final a las aventuras incongruentes de Gustavo, 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 continuos e inconsecuentes devaneos amorosos de Gustavo 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. En este sentido, Gómez de la Serna se adhiere a la doctrina futurista y a la propuesta de Marinetti de abolir en literatura la fusión de dos ideas: Mujer y Belleza, que han reducido todo el romanticismo a una lucha del hombre por la conquista de la Mujer/Belleza. Marinetti propone en su lugar un nuevo arte en el que: ‘The young modern male, finally nauseated by erotic books and the double alcohol of lust and sentiment, finally inoculated against the disease of Amore, will methodically learn to destroy in himself all the sorrows of the heart, daily lacerating his affections and infinitely distracting his sex with swift, casual contacts with women’.¹² Marinetti añade que el mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, ‘la belleza de la velocidad’, e introduce la estética de la máquina en su doctrina futurista y el culto a la velocidad entendida como la reducción del arte a la emoción y a la sensación. Marinetti indica que la moralidad cristiana sirvió para desarrollar la vida interior del hombre, pero que hoy ha perdido su razón de ser porque ha sido vaciada de su divinidad: ‘Christian morality

defended the physiological structure of man from the excuses of sensuality. It moderated his instincts and balanced them. The futurist morality will defend man from the decay caused by slowness, by memory, by analysis, by repose and habit. Human energy centupled by speed will master Time and Space'.¹³ La máquina y la velocidad son las metáforas que materializan el proceso de deshumanización. Por un lado, la brevedad y falta de compromiso serio en las relaciones sentimentales en las que se embarca Gustavo, revelan un rechazo a nivel narrativo del desarrollo psicológico que tipifica a la novela realista. El cambio de mujeres se produce sin explicación o justificación algunas y, además de cumplir con el propósito de satisfacción momentánea de los instintos, acentúa en Gustavo su espíritu de fuga y evasión de la realidad. Por otro lado, la sucesión ininterrumpida de aventuras amorosas fuera de un marco temporal inespecífico o definido, fragmenta la acción en múltiples unidades narrativas y crea en el lector una sensación de movimiento constante, de vértigo, de velocidad. E. D. Lowry indica al respecto que uno de los descubrimientos más importantes del Futurismo 'Was the realization that fragmentation, contrast, and the interplay of apparently discordant material constituted a direct expression of the speed and diversity of modern life'.¹⁴ Asimismo, la estética Futurista de la máquina y de la velocidad se manifiesta a nivel literal. Gustavo no sólo va de mujer en mujer, sino que además viaja continuamente. Unas veces se sirve de la motocicleta, a la que dedica una serie de greguerías y con la que descubre el pueblo de las muñecas de cera, otras veces viaja en tren, como el viaje que realiza a París, y otras veces se desplaza en taxi. Cuando compra su motocicleta, Gustavo se siente feliz de su nuevo medio de locomoción, y le dice a los transeúntes: 'Mañana no podréis ni verme de veloz que pasaré entre vosotros'(115). Gustavo está en continuo movimiento, tanto físico como emocional, y a pesar de que uno de los pocos rincones donde encuentra descanso es en el cine, aquí también se siente en movimiento: 'Los cinematógrafos eran sus rincones 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'(206). Curiosamente, es en el cine donde Gustavo 'huía de los acreedores de su incongruencia'(206), y donde, al conocer a su esposa, concluyen todas sus incongruencias y, por consiguiente, la novela. El casamiento de Gustavo, no obstante, añade una nota más de incongruencia a un final que se resuelve de manera inconsecuente con el desarrollo anecdótico de la novela, y constituye un acto injustificado que parodia el final cerrado de la novela realista.

A pesar de ser el protagonista de la novela, Gustavo es un hombre sin identidad y falto de caracterización. A diferencia de la redondez que caracteriza al protagonista de la novela realista, definido por una relación de reciprocidad entre el yo y la realidad externa, Gustavo es como la mayor parte de los protagonistas de Gómez de la Serna, definidos por

Mazzetti como 'Free spirits, vagabond or bohemian types with no bonds, no past, no future goal. Their function generally seems to be merely to wander through life, searching for, experiencing, and sometimes embodying new dimensions of reality and superreality'.¹⁵ La falta de caracterización psicológica en la narrativa de Gómez de la Serna, y en *El incongruente* en concreto, forma parte de la estética narrativa del autor, y es uno de los objetivos que propone Marinetti para el nuevo arte futurista: 'Destroy the I in literature: that is, all psychology. The man sidetracked by the library and the museum, subjected to a logic of wisdom and fear, is of absolutely no interest. We must therefore drive him from literature and put matter in his place, matter whose essence must be grasped by strokes of intuition'.¹⁶ La destrucción del principio de caracterización va acompañada de un ataque a otro de los códigos narrativos imperantes en la novela decimonónica: la noción de verosimilitud y de lo empíricamente demostrable. El carácter teleológico de la narración realista es reemplazado en *El incongruente* por lo inverosímil, lo azaroso, lo accidental, y por una negación del concepto de transcendencia. La novela no se estructura de acuerdo con los paradigmas newtonianos de orden causal donde la materia sigue leyes inexorables. Antes bien, el texto desafía la observación objetiva y racional de la realidad, y el principio de causalidad se sustituye por el de la libre asociación imaginativa. Francisco Yndurain indica que Gómez de la Serna 'no fue hombre de ideación sistemática, pues procedía por un asociacionismo mental e imaginativo deliberadamente caprichoso'.¹⁷

Ya desde su infancia, y al comienzo de la narración, Gustavo mantiene una acalorada discusión con su profesor de psicología, lógica y ética, negándole la utilidad de estas ciencias: 'Mire Usted ... No se empeñe ... yo no creo en esas cosas'(12), y posteriormente afirma su desconexión con la realidad de la vida, desvinculándose de todo: 'Yo no he ligado mi vida a nada. Yo no tengo lógica, y, por lo tanto, se desatan todas esas cosas apretadas y muy ligadas que tienen los otros, las cosas que les obligan, les conducen, les llenan de dolor'(18). Toda su existencia está marcada por la incongruencia: se cura por los contrarios, si le recetaban morfina tomaba caféina, vive confundiendo los días de la semana, va al museo los días que estaba cerrado, y las cucharas se le convertían en tenedores y viceversa, pero la mayor de todas sus incongruencias, y la que ocupa el espacio narrativo más importante, tiene que ver con las mujeres.

El incongruente, como hemos visto, es una novela que rechaza el principio realista de verosimilitud. Desde un principio, la narración se halla enmarcada dentro de un contexto de inverosimilitud, de irrealidad y de ficción. Cuando visita a la mujer con la que se refugia en la caja de la escalera, ésta es descrita como si 'hubiera sido un teatro'(18); cuando se encuentra en medio de un embotellamiento de tráfico, el narrador describe las discusiones que se debían 'debatir en medio del anfiteatro de

cabezas'(106); y en el primer capítulo de la obra, el narrador apunta con respecto al protagonista que 'Ni de la novela de esta misma época ni de la de después se pueden seguir con cierta cronología las peripecias'(16). *El incongruente*, pues, se puede considerar como uno de los experimentos narrativos más atrevidos de la narrativa española de principios de siglo. Publicada con anterioridad al surgimiento de la novela vanguardista (1926–1934), 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.

NOTAS

- ¹ Rita Mazzetti Gardiol, *Ramón Gómez de la Serna* (Nueva York: Twayne, 1974), p. 42.
- ² *Obras selectas* (Madrid: Plenitud, 1947), p. 1094.
- ³ *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna's Novelas de la Nebulosa* (Londres: Tamesis, 1986), p. 132.
- ⁴ *El incongruente* (Madrid: Taurus, 1957), p. 9. De aquí en adelante, se citará por esta edición dentro del texto, el número de página entre paréntesis.
- ⁵ Ramón Gómez de la Serna, *Pombo II* (Madrid: Imprenta Mesón de Paños, 1986), p. 539.
- ⁶ Paul Ilie, *The Surrealist Mode in Spanish Literature* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1968), p. 156; Guillermo de Torre, *Antología. 50 años de vida literaria* (Buenos Aires: Losada, 1955), p. 22.
- ⁷ Malcolm Bradbury y James MacFarlane (eds), *Modernism. 1890–1930* (Harmondsworth: Penguin, 1976), pp. 410–11.
- ⁸ *The Window and the Garden: The Modernist Fictions of Ramón Pérez de Ayala* (Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1988), pp. 30–31.
- ⁹ *La deshumanización del arte, y otros ensayos estéticos* (Madrid: Revista de Occidente, 1970), p. 65.
- ¹⁰ *A Labyrinth of Imagery*, p. 31.
- ¹¹ *La deshumanización del arte*, p. 49.
- ¹² 'Multiplied Man and the Reign of the Machine', en R.W. Flint (ed.), *Filippo T. Marinetti. Selected Writings*, trad. R.W. Flint y Arthur A. Coppotelli (Nueva York: Farrar, Straus y Giroux, 1972), pp. 90–93; las citas de las págs. 91–92.
- ¹³ 'The New Religion-Morality of Speed', en *Selected Writings*, ed. Flint,

pp. 94–96; la cita de la pág. 94.

¹⁴ ‘The Lively Art of *Manhattan Transfer*’, *MLA*, 84 (1969), 1628–38; la cita de la pág. 1628.

¹⁵ *Ramón Gómez de la Serna*, p. 43.

¹⁶ ‘Technical manifesto of Futurist Literature’, en *Selected Writings*, ed. Flint, pp. 83–89; la cita de la pág. 87.

¹⁷ Véase el prólogo de Yndurain a Ramón Gómez de la Serna, *Museo de reproducciones* (Barcelona: Destino, 1980), p. 16.