

LO FANTÁSTICO NUEVO EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

«—¡Una delicia el trasfondo de sus partidas de whist! —dijo la baronesa de Saint-Albin, aficionada al juego como una vieja embajadora—. Llevaba usted razón en lo que decía. Visto a medias resulta mucho más emocionante que si se hubiesen vuelto todas las cartas y se hubiese visto todo lo que había en el juego.

—Es el aspecto fantástico de la realidad —dijo gravemente el doctor.

—¡Ah! —exclamó apasionada la señorita Sophie de Revital—, con la música ocurre lo propio que con la vida. En ambas resultan mucho más expresivos los silencios que los acordes».

J. Barbey d'Aureville¹

1. HACIA EL CONCEPTO TRADICIONAL DE LO FANTÁSTICO.

Cuando la crítica trata de definir el concepto de literatura fantástica suele hacerlo por medio de aproximaciones sutilmente distintivas². O acude a nomenclaturas³ que revelan lo heterogéneo y resbaladizo de un campo de la narrativa especialmente rico, pero tan incierto como la temática que le sirve de base. A diferencia de otros tipos de narración, cuyo referente semántico, por desdoblado y

1 «El secreto de una partida de whist», en *Las diabólicas*, Barcelona, Planeta, 1979, pp. 160-161 (traducción de J. Albiñana).

2 El «termómetro» de Todorov es una buena prueba de ello: lo fantástico puro se situaría en ese punto ideal que equidista de las zonas limítrofes de *lo extraño* (lo inexplicable que rodea ciertos sucesos conocidos, y los sentimientos que provoca) y *lo maravilloso* (fenómeno sobrenatural, desconocido, sin posible explicación lógica). En lo *fantástico-extraño* los eventos que parecen sobrenaturales reciben al fin una explicación lógica. No así en lo *fantástico maravilloso*, donde la razón, si interviene, acaba por abrirse a lo sobrenatural o mágico. Todorov ejemplifica sus gradaciones. Vid. *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 46 y ss.

3 Son en efecto constantes las referencias a términos como *lo extraño*, *lo maravilloso*, *lo sobrenatural*, *lo incierto*, *lo insólito*, *lo inexplicable*, etc., que, aparentemente sinónimos, traducen los matices y las calidades diversas que reviste lo fantástico. El muestrario podría ampliarse, hasta organizar cuadros y subgrupos diferentes por su desarrollo y su núcleo temático: lo misterioso, lo numinoso, lo tabú, lo inquietante, lo anómalo, lo diabólico, lo macabro, etc.

multiplicado que se halle, presenta en sí mismo una cierta noción de aprehensibilidad y certeza, el objeto de lo fantástico traduce una actitud conflictiva tanto con las dimensiones más generosas como con las más estrictas de lo real: nos invita a un conocimiento extraño; provoca una vivencia emotiva de lo numinoso; nos hace partícipes de aquello que por su propia naturaleza es «irracional», oscuro, inaprehensible, y cuyo último referente —si alguno tiene— permanece en la sombra. Parece como si la razón positivista, apegada a una concepción muy determinada de lo verosímil, se mostrase insuficiente —o actuase de forma cautelosa— a la hora de analizar una narrativa cuyos contenidos hacen referencia a los vastos dominios de lo imaginario. Estamos ante un tipo de relato eminentemente diegético (sustitución o inversión de la realidad, creación de un referente propio y anómalo) cuyo discurso, además, se organiza en función de una escritura basada en la ambigüedad esencial del signo: el posible referente se oculta —o se hace polivalente e impreciso. De forma análoga a lo que ocurre en el mito⁴, atisbamos furtivamente otra cosmovisión que abre posibilidades insospechadas para la lógica del hombre corriente. Pero, recién mostrado el paisaje, la puerta se cierra, provocando una insatisfacción, una duda. A través de esa ambigüedad —que podemos considerar decisiva⁵— se genera una oscilación entre los polos antitéticos de lo real y lo irreal⁶ que afecta tanto al lector como al personaje con el cual aquél se identifica o integra.

Esa ambigüedad del mundo referencial al que alude, junto a la estructura singular que por lo general reviste la historia fantástica (caracterizada por la irrupción de algo anómalo en el universo familiar y cotidiano⁷, para pasar en un segundo movimiento a la recomposición del orden alterado⁸) suponen una complicación o desviación ulterior que, como un nuevo nivel de desdoblamiento, se superpone a los diferentes niveles lingüísticos y sémicos, de por sí complejos, que articulan todo mensaje literario. Pues en el estricto plano de la historia se narra un objeto fundamentalmente equívoco y oscuro. Y, a diferencia de lo que ocurre en otros tipos de relato, las semias de lo real y lo irreal introducen la particularidad de establecer relaciones de oposición y equivalencia: su tensión y su cruce ofrecen rasgos semejantes a los

4 Sobre las semejanzas y diferencias entre relato fantástico y mito, vid. Ana González, *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*, Barcelona, JRS Editor, 1980, pp. 33 y ss.

5 Casi toda la crítica subraya la duda y la ambigüedad que caracterizan lo fantástico, narración de la discontinuidad y de la antítesis. Vid. Todorov, *ob. cit.*, pp. 29 y 35-36. A la misma ambigüedad, duplicidad o paradoja se refieren críticos como Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1974, pp. 24 y ss. y 34 y ss.

6 Vid. I. Bessière, *ob. cit.*, pp. 31 y ss.

7 Vid. Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161: «Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable legalité quotidienne». En la misma línea apuntan autores como P.G. Castex (*Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 1963, p. 8) o L. Vax (*L'Art et la Littérature fantastiques*, Paris, PUF, 1960, p. 5).

8 Vid. Ana González, *ob. cit.*, p. 57. Es evidente que tal esquema estructural deja fuera los relatos que atañen a lo maravilloso puro y buena parte de los que Todorov incluye en el apartado de lo fantástico-maravilloso.

que presenta el mecanismo de la metáfora y la imagen asociada —y nos reconducen, por tanto, a los dominios del pensamiento analógico. El nivel de la historia —básico en cualquier relato— queda modificado por el juego especular de la ecuación metafórica. En el estricto plano de lo literario, estamos ante un discurso *figurado*⁹. O lo que es lo mismo: el discurso fantástico es un discurso construido con figuras retóricas: sus procedimientos estilísticos lo acreditan como perteneciente a las zonas del lenguaje poético. Sus formas ideales son las del relato breve y el cuento, por ser el modo de enunciación que mejor conviene a su intención abrupta e intensificadora¹⁰. Y las técnicas metafóricas, implícitas o explícitas, suelen presentar una frecuencia inusitada para lo que es habitual en los dominios de la narración, donde acostumbra predominar el mecanismo de la metonimia. No en vano Todorov, al estudiar la semántica de lo fantástico, alude a la importancia que en ella adquiere lo hiperbólico y superlativo¹¹. Como en la metáfora, estamos ante una dialéctica del exceso y la experiencia de los límites. Apuntando en dirección análoga, Irène Bessière observa que el relato fantástico parece la maquinaria ideal para referir y producir efectos «estéticos», orientándose hacia el principio del placer, de la organización lúdica, de lo puramente sobreabundante y gratuito¹².

Todo ello acentúa la polisemia y la sorpresa de los contenidos. Y hasta límites tan inquietantes que imponen una catarsis, una entrega, una participación desacomodada de los personajes y del lector en la intriga¹³. Pero, al propio tiempo, la estructura argumental avanza en un sentido histórico, unívoco, lineal (cuya marcada temporalidad¹⁴ resulta ideal para fijar sinecdóticamente las obsesiones), persiguiendo un fin, un desenlace que dota de extremada coherencia y rotundidad a lo narrado. Si el relato es algo extenso veremos también aparecer la digresión, la falsa progresión, la fragmentación y repetición, los enlaces discontinuos: cumplen una función morosa y retardataria, de *mise en scène*, de intensificación de un determinado clímax, al igual que ocurre en las zonas convergentes del folletín y la novela. Por eso, el carácter de artificio de toda esta narrativa se subraya de forma muy específica: hay una sabia combinación de elementos que parecen buscar efectos calculados, exquisitamente sopesados por el autor para provocar determinadas emociones, sumergiendo con facilidad al lector en el mundo cerrado y autónomo del texto. Y las obras de mayor maestría son precisamente aquéllas que en mejor medida canalizan la función participativa del lector: aquéllas que, moviéndose en el terreno de la más pura ambigüedad, abren un cúmulo tal de posibilidades que estimulan al

9 Vid. Todorov, *ob. cit.*, pp. 82 y ss.

10 Vid. A. González, *ob. cit.*, pp. 41 y ss.

11 *Ob. cit.*, pp. 98 y ss.

12 *Ob. cit.*, p. 26.

13 H.P. Lovecraft (*Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson, 1945, p. 10) ya hacia hincapié en el particular modo de experiencia del lector. Esa potencialidad para impresionar y producir sugerencias, de orden pragmático, resulta esencial en este tipo de literatura, que es literalmente impulsada por la imaginación y los sentimientos del receptor del mensaje.

14 Vid. Todorov, *ob. cit.*, pp. 94 y ss.

receptor del mensaje para que él mismo resuelva (Poe, Potocki, Merimée, Villiers, Barbey, Borges, etc.), hasta efectuar ese *turn of the screw* cuya técnica quedó fijada —y de forma excelente— en el célebre relato de James.

Se ha dicho que el lector ideal de este tipo de literatura sería el hombre corriente, poco familiarizado con lo fantástico. Sin duda, es el que con mayor intensidad acusa el impacto de lo desconocido. Cabría añadir que el narrador ideal puede ser un perfecto escéptico, pero familiarizado con los materiales y percepciones que componen la esfera transgresora de lo imaginario: recordemos que lo que busca ante todo es la posibilidad de transmitir una serie de emociones inquietantes. No es extraño que sea a partir de la segunda mitad del XVIII y, en particular, a lo largo del XIX cuando se desarrolle esta narrativa: épocas de positivismo, de realismo y materialismo inhóspitas o ajenas a lo que la literatura fantástica entrafía. Y que paradójicamente la necesitan y reclaman.

2. FANTASÍA Y VANGUARDIA. LA LITERATURA DE LO INSÓLITO.

Con la irrupción de las vanguardias el panorama de lo fantástico se altera. Sobreviene un cambio de perspectiva que va a provocar su transformación no sólo en literatura, sino en las diferentes artes que lo cultivan (piénsese en la pintura de Magritte, Ernst, Dalí o Escher). Aquella dualidad que formaba la equivalencia REAL = IRREAL (y que vimos que en el relato fantástico operaba incluso en el plano de la historia) se invierte radicalmente. Ahora, la isotopía inversa (IRREAL = REAL) determina la contemplación de la realidad misma como un hecho anómalo e inquietante, generador de un poderoso *extrañamiento*. El orden de lo cotidiano es observado a través de sus fisuras, de su irracionalidad, de su incoherencia. Ha cambiado el artista de enfoque, ha invertido los términos del conflicto. Pero al tiempo —y en dirección contraria— se abisma y profundiza en la metáfora esencial que sustenta la creación de lo fantástico, insistiendo como nunca en la identidad y asociación de los términos que la componen: ello conlleva una estilización recíproca de sus funciones y de las formas que las representan y expresan. Todorov y, en especial, Ana González estudian la literatura de Kafka como ejemplo del devenir de lo fantástico en la sensibilidad contemporánea¹⁵. Sustancialmente transformado, lo fantástico pide un nuevo nombre: nos hallamos ante la percepción de *lo insólito*, que «mina todo punto de referencia atacando directamente los puntos vitales del discurso» —y astilla el tradicional concepto de lo verosímil. El relato insólito se convierte en instrumento de conocimiento y en crítica del Orden. No es ya una representación de la realidad sino una ilustración «que sólo describe un aspecto dejando el resto en la sombra, siendo este último el más significativo». No busca el narrador un acuerdo o armonía con el mundo exterior, «sino un acceso nuevo a la experiencia cotidiana». No pretende alcanzar una objetividad inalterable, «sino subrayar la sub-

15 Vid. Todorov, *ob. cit.*, pp. 177 y ss. A. González, *ob. cit.*, pp. 61 y ss.

jetividad y el carácter abierto de lo real»¹⁶. La consecuencia inmediata es que la vida pasa a percibirse como auténtica ficción. Y el texto, por su parte, adquiere poderes omnimodos: se libera íntegramente de sus ataduras referenciales, conquista su total autonomía. Esta plenitud poética y semiótica determina la intensificación de aquellas técnicas literarias que estilizaban el discurso. E incluso la aparición de otras nuevas, fruto de la vanguardia. La experimentación con la contingencia temporal y espacial se acentúa. Y determinados temas y procedimientos (muerte, erotismo, ruptura de los límites entre lo material y lo espiritual, disolución o multiplicación de la personalidad, cosificación, humor, animismo, metamorfosis, desaparición de la distancia entre el sujeto y el objeto, infantilismo o ingenuismo «primitivos») o aparecen por vez primera, o cobran nuevas perspectivas, subrayándose categóricamente. En lo fantástico *nuevo* la percepción de lo insólito afecta tanto a las formas y técnicas de expresión lingüística como a sus múltiples significaciones. Ambas se estilizan hasta extremos irreconocibles y se vuelven anómalas. Los significantes mismos se desfiguran, y se tornan sorprendentes. Pues, en efecto, esta es la peculiar monstruosidad de este tipo de relatos: el monstruo ya no proviene del exterior ni reside en nuestra mente, sino que nace del lenguaje¹⁷.

3. LA GREGUERÍA: IRRACIONALISMO Y EXTRAÑAMIENTO.

La greguería de Ramón Gómez de la Serna —nuestro primer vanguardista, y uno de los primeros y más grandes escritores de la vanguardia mundial— es un excelente campo de observación del fenómeno que estudiamos. La nueva modalidad de lo fantástico encuentra en este autor una manifestación característica, pero al tiempo personal y desconcertante. Desde sus primeros manifiestos hasta «Las palabras y lo indecible» —pasando por sus incontables monografías, novelas y ediciones del nuevo género— su visión de la literatura y del mundo es la de la fragmentación, la liberación, la nebulosa: constante barrenamiento del discurso del Orden, de la realidad convencional, de la sintaxis lineal del discurso, o de las leyes de la causalidad y de la historia («Reaccionar contra lo fragmentario (...) es absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvente»¹⁸). Se sitúa ante lo cotidiano para descubrir su carácter fantasmagórico, sorprendente («Tenemos que encontrar todo lo de chocante que hay en la vida. Hay que sostener de este modo lo que hay a nuestro alcance, porque el naturalismo ha sido en último término un romanticismo terco e ingrato que ha apelmazado de un modo ramplón y vulgar la realidad tornándola más amurallada y opaca de ese modo»¹⁹). Busca *otra realidad*, esa que media entre las zonas más concretas de lo real

16 Vid. A. González, *ob. cit.*, pp. 81 y 87. La autora marca las diferencias entre lo fantástico tradicional y lo insólito.

17 Vid. A. González, *ob. cit.*, p. 76.

18 *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 45.

19 *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Imprenta de G. Hernández y Galo Sáenz, 1924 (Apéndice, rev. Pombo, «Los discursos», p. s/n).

—desatendidas y marginales— y las zonas de lo puramente imaginario, poniendo en entredicho el ideologema de lo verosímil («Intento, sometido a la realidad más peyoratoria, algo que sea fantástico, matizado de estilo. Que no sea tan aburrido y tan chabacano y tan de piedra como el otro realismo, ni tan soporífero como lo imaginativo. Mojo y ablando el barro imaginario»²⁰). Para ello, adopta ese punto de vista multiorbicular, esponjario: la visión varia, neutralizada, sin predilecciones, que aprecia relaciones insospechadas de las cosas («Cuando pegamos ingratos sobres que nos cortan los labios exclamamos: ¡Y menos mal que no están envenenados por los alemanes!»²¹). A través de la imagen y el desvario verbal, llevando el lenguaje hasta sus límites, reclama una literatura que alcance a significar *lo indecible* («No creemos en las cosas lógicas que hay para llenar el vacío, y por eso nos precipitamos en respuestas incongruentes, en palabras sueltas, en frases inauditas, con las que aspiramos a conminarle. (...) Entremos en lo indecible como descubridores (...). Lo indecible no es lo inconsciente ni lo subconsciente, ni nada así, sino lo que está en esas landas de palabras que hemos dejado llenas de vegetación silvestre (...). Es una liberación por la incongruencia»²²). Lo indecible se halla en los azares del pensamiento y la palabra, en la química de sus combinaciones, que trastorna significantes y significados («La palabra tiene que decir, además, cosas casi improbables. Así, que el tintero lleno de tinta china está lleno de esquelas de defunción (...) y que el que golpea con el martillo en el tercer piso dice cosas al corazón de la sin novia (...). Lo indecible igual está debajo de la hipocresía nevada que en la guardarropiá subterránea donde hay candelabros como pistolas de los espejos, un paraguas que se encontró en un banco público con su puño de plata machacado como si hubiese golpeado a alguien hasta matarle antes de perderse, rosas de cera de las que crecen en las rodillas hermosas, hormigas de oro para las corbatas, un auscultador que se le perdió al gran doctor que desde entonces es sordo, espadas para ser feliz matando al que las hizo»²³). Al enfrentarse con lo real descubre lo anómalo, lo inquietante, lo grotesco. Por eso considera caduca la mimesis convencional del arte («Lo que menos merece la vida es la reproducción fiel de lo que aparenta suceder en ella. (...) Es una mezcla de cochina e irreal realidad con cochina e ideal irrealidad; en una palabra, la Cochinchina»²⁴). La vida es *otra cosa*: nos sorprende siempre como lo más lateral e inesperado, hasta acabar emergiendo lleno de incertidumbre («Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral. En los simulios del belofronte no hay más que huevos fritos y lógica bostezante. El dominio del mundo, entre lo que vivimos en último término es lo irreal porque todo lo real, por muerte, por consunción o sólo por el paso del tiempo de ayer a mañana, resulta fatalmente irreal»²⁵). Es una realidad imponderable, absoluta, en la que sólo se

20 *La sagrada cripta...*, cit., p. 509.

21 «Las palabras y lo indecible», *Rev. de Occ.*, LI, 101, 1936, p. 64.

22 «Las palabras y lo indecible», cit., pp. 63-69.

23 «Las palabras...», cit., pp. 58 y 67.

24 *El hombre perdido*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1962, p. 9.

25 *El hombre perdido*, cit., p. 7.

penetra a través de partes, de cosas, de fragmentos, de sucesos vividos y diminutos que adquieren la función de una vasta sinécdoque («Desde luego la señal de la realidad no está en la tecnología del conocimiento, es una chispa, una cuchara de madera, un hierro en la nieve. Lo que más he buscado es el asa de la realidad para asirme a ella, para agarrarme. La realidad es mentira. Eso se nota sobre todo cuando la relata un buen novelista de realidades pero más aún cuando es un mal novelista»²⁶). Esa brusca visión sinecdótica —que en los libros de greguerías se formaliza en microtextos aislados— se combina con una manera analógica de percibir los objetos, a través de equivalencias y semejanzas profundas que nos reconducen a los dominios de la metáfora. A la percepción sinecdótica se superpone una vasta percepción analógica, hasta provocar una visión insólita y simultánea del mundo. Los delicados cruces de los mecanismos de la metáfora y la metonimia caracterizan una obra que, como decía Cansinos, se confunde en «una rara nebulosa de intenciones»²⁷. No es extraño que Umbral insista en que Ramón «será siempre el indeciso entre lo insólito y lo cotidiano», pasando sin solución de continuidad —y gracias a su radical ingenuismo— «de lo insólito a lo cotidiano y viceversa»²⁸ («Se ha dicho (...) que la posteridad tendrá que reconstruirme como si se tratara de un *puzzle*»²⁹).

La estructura del género greguería se constituye por la intersección de trece rasgos funcionales que actúan bien desde el plano sintagmático, bien desde el plano paradigmático y relacional de su sistema³⁰. Si algunos de ellos (*analogía o equivalencia, experimentación verbal, animismo, ingenuismo, cosalidad, concreto*, etc.) aluden directa o indirectamente a una cosmovisión mágica y «primitiva», ajena a las convenciones sociales y al pensamiento lógico-deductivo, otros en cambio presentan una orientación sémica bien distinta (*humorismo, ingenio*). Pero, combinadas con las restantes, existen dos funciones que aluden expresamente a ciertas dimensiones inéditas de lo fantástico, en la variante de lo insólito. Y el carácter descriptivo-narrativo que con frecuencia adopta la greguería coadyuva a su eficaz desarrollo.

Al volcar el mensaje sobre sí mismo, la función poética altera la función referencial y provoca un poderoso extrañamiento de sus significaciones, descubriéndonos zonas indecibles o inéditas del mundo. Desde los formalistas rusos, diversos críticos han aludido a este singular extrañamiento: Freud ya se refería a los conceptos de *heimliche* y *unheimliche* en el campo estricto de lo psicológico³¹. Sin embargo,

26 *Automoribundia*, 2, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 414-415.

27 «Ramón Gómez de la Serna», de *Los Hermes*, recogido por R.G. de la S. en *Libro nuevo*, Madrid, Imprenta Mesón de Paños, 1920, p. 149.

28 «El origen del pequeño burgués», *Camp de l'arpa*, 53-54, julio-septiembre 1978, p. 12. Recogido en *Ramón y las vanguardias*, Madrid, Espasa Calpe, 1978.

29 *Total de greguerías*, cit., p. 52.

30 En el apartado correspondiente a la morfología y funciones del género greguerístico de nuestra Tesis Doctoral inédita *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27* (Universidad de Extremadura, 1983) tratamos ampliamente del tema.

31 Vid., por ej., V. Sklovski, *La cuerda del arco*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 216-217; S. Freud, *Lo siniestro*, Barcelona, Calamus, 1979.

en ocasiones, la greguería funciona con carácter casi exclusivo para producir un *extrañamiento* especialmente intenso y específico, que altera la realidad lógica y conceptual y nos descubre zonas inéditas, terribles, inquietantes —o provoca una sensación desconocida y anómala de lo cotidiano. Ahora todo converge para hacernos percibir, dentro del más inmediato orden de lo real, eso que remite a lo extraño, lo insólito, lo tenebroso. El objeto familiar cobra un valor inusitado. Se subraya por contraste: es transferido a una nueva esfera de percepción y descrito como si fuese visto por vez primera. Con algo muy *naïf*: son aseveraciones propias de un *enfant terrible*. Y somos presa de una emoción inquietante.

Las técnicas poéticas con que se realiza este rasgo funcional son diversas. Unas veces se basa en observaciones en apariencia triviales, o en asociaciones u obsesiones que nos llenan de estupor y extrañeza («¡El ruido más terrible del mundo es el que produce un sombrero de copa al caerse!», «Hay en las alcobas siempre un agujerito por donde nos miran, nos mira alguien, no nos pierden de vista»³²). Actuando como fogonazos instantáneos, nos descubren algunas formas de lo anómalo («En las calles solitarias del domingo las cojas presumen al balcón», «Al entrar en un sitio donde hay mucha gente, en ese momento de abrir la puerta, no somos ni nosotros mismos ni los otros»³³). Sin aparente apoyatura en técnicas poéticas relevantes, la nimia greguería parece desencadenarse sólo para provocar ese extraño efecto, gozando de una verosimilitud extraordinaria («Una rata dentro de la guitarra, ¡el horror de los horrores!», «Cuando la mujer clava las agujas de tejer en el ovillo, mata simbólicamente a alguien», «La tortículis del ahorcado es incurable», «El gato tiene desde joven los bigotes blancos»³⁴). Otras veces se apoyan en una imagen explícita, y provocan analogías tremendas, mórbidas, alucinantes («El lunar es el beso del diablo», «El roto de las alfombras es una trampa, un cebo que prepara la casa»³⁵, «De noche, las tiendas de flores parecen depósitos de cadáveres», «¿Qué tienen los picados de viruela que parecen calaveras?», «No hay remedio con el bolliche de la cama que se tuerce. Es como la tragedia del niño con la espina dorsal torcida»³⁶, «El telón rojo es porque está teñido con la sangre de todas las tragedias», «En los trenes vamos con dos mujeres: la nuestra y la que se refleja en el cristal», «Cuando recogemos el guante caído damos la mano a la muerte»³⁷). Es evidente que

32 *Muestrario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1918, pp. 155 y 159.

33 *Flor de greguerías*, Madrid, Espasa Calpe, 1935, pp. 60 y 61.

34 *Total...*, cit., pp. 783, 783, 785 y 1075, consecutivamente.

35 La primera pertenece a *Muestrario*, cit., p. 136; la segunda a *Ramonismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1923, p. 177.

36 *Flor...*, cit., 186, 41 y 50.

37 «Greguerías nuevas», *Cruz y Raya*, XIII, 39, junio 1936, pp. 53, 62 y 53, sucesivamente. Es curioso observar la influencia de Villiers de L'Isle en la primera de tales imágenes. En «El convidado de las últimas fiestas» (*Nuevos cuentos crueles*, Buenos Aires, Mandrágora, 1974, p. 131) leemos una analogía semejante («Los pliegues sangrientos de los cortinajes rojos») que, precisamente, cierra el relato sobre el incógnito verdugo. No ha de extrañarnos tal influencia de maestros del relato fantástico en Ramón (Villiers, Barbey, Poe, Nerval). Gómez de la Serna introduce a estos raros en España, y les presta home-

en muchas de estas greguerías el extrañamiento funciona uniendo íntimamente poesía y humor negro. El autor muestra singular atracción por la línea semiótica de este tipo de greguerizaciones, que establecen una referencia constante a lo macabro («Los higos morados nos entenebrecieron aquel verano», «Hay violines fracasados que tiene dentro de la caja pájaros muertos», «El aviso de una cucharacha por debajo de la puerta es más grave..., la sombra nos envía su tarjeta»³⁸, «Hay que saber ser cadáver, pues es el oficio en que más vamos a durar»³⁹, «La mosca nos trae un murmullo de los confesionarios de la muerte»⁴⁰). Para provocar el extrañamiento se enfoca el objeto desde un ángulo que nos desconcierta, devolviéndonoslo distinto, descodificado, apartado de nuestra visión habitual. La mayoría de las veces no estamos sólo ante la unión de poesía y humor negro, o ante una serie de procedimientos hiperbólicos que llevan hasta sus últimas consecuencias la teoría de lo grotesco, sino acaso ante una auténtica suma y combinación de los demás rasgos funcionales del género: de ahí el hondo impacto que estas greguerías nos provocan. Por ello, no es infrecuente que acudan también a sugerencias de un irracionalismo surrealista o ingenuo («Sillas de tubo metálico; sillas para esqueletos», «Quien, después de haber comprado unos zapatos, lleva debajo del brazo la caja de los viejos, es como si llevarse el féretro infantil de los zapatos»⁴¹, «Los nervios parecen tener cierre de cremallera»⁴², «No nos asombramos de ninguna grieta, porque todos tenemos el cráneo rajado», «Las estatuas viven porque comen palomas»⁴³).

Esta última dimensión sémica orienta la formación de otro grupo de greguerías calificadas por la función *irracionalismo* o *absurdo*. Unas veces se apoyan en imágenes inconscientes o subconscientes, aparentemente no motivadas, y de clara estirpe surrealista. Pero lo que nos interesa destacar es que pueden acudir a percepciones estilizadas características de la literatura de lo insólito («Alucinación: cementerio de violones muertos», «El aceite que flota en las aguas del puerto es la sangre de los barcos asesinados», «Las moscas mueren soñando»⁴⁴). Otras veces —y ya con invariable frecuencia— la greguería es disparatada, plenamente absurdista. El absurdo y la incongruencia, percibidos dentro de lo familiar, constituyen el eje del humor poético ramoniano. Son la clave de fenómenos greguerísticos especiales, como el

naje a través de sus singulares *retratos*. Una imagen de Poe como la que aparece al principio de «El hundimiento de la casa Usher» («las desiertas ventanas semejantes a ojos») será obsesiva en G. de la S., quien ofrece numerosas variantes animistas de ella, y la vierte luego al 27, donde reaparece con profusión. La equivalencia genérica ESPEJO, CRISTAL = AGUA, MAR, ESTANQUE, etc., característica de Ramón, y luego de la joven vanguardia, ya aparecía en relatos como «El deseo de ser un hombre», del mismo Villiers (*ob. cit.*, pp. 197 y 198).

38 *Rebeca!* (1936), Madrid, Espasa Calpe, 1974, pp. 54-55.

39 *Los muertos y las muertas* (1922), Madrid, Espasa Calpe, 1961, p. 136.

40 *Total...*, cit., p. 650.

41 *Flor...*, cit., p. 71.

42 «Greguerías nuevas», cit., p. 53.

43 *Total...*, cit., pp. 1413 y 1507.

44 *Total...*, cit., pp. 1258, 1258 y 833, respectivamente.

capricho y la *gollería*. Y abundan por todos sus libros, determinando la formación de greguerías muy diversas («Los suicidas que se ahogan son tíos nuestros... ¿Que por qué? ¡Vaya usted a saber por qué!», «Lío: cuando me fui a secar la cara era espejo y no cara, y cuando me miré de nuevo en el espejo era cara y no espejo», «Sueño: un desdichado guardagujas solitario en medio de un campo en que no hay ni vías, ni trenes, ni personas»⁴⁵). Es indudable que algunas de estas greguerías desarrollan también un intenso extrañamiento. Y en cualquier caso, conforman imágenes o atmósferas típicamente surreales, en las que todo parece atrevesado por el humor o la fantasmagoría («Un negro negro, con los ojos muy abiertos, mira por las ventanas oscuras de los sótanos que dan a la calle»⁴⁶, «La oscuridad tiene cuernos»⁴⁷, «Espejo roto: payaso muerto», «El consejo de la nieve es que rompamos con la familia», «El psiquiatra: '¿Qué le indujo a eso?' 'Ver hacer churros en las verbenas'»⁴⁸).

4. POR LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA.

Hemos visto despuntar lo insólito en esa imagen o en ese esbozo descriptivo-narrativo en que a menudo cristaliza la greguería. Y con unas formas y unas técnicas nuevas. Pero Ramón es también autor de novelas: con ellas introduce la vanguardia y la experimentación en nuestra narrativa. Son novelas greguerísticas: como en toda su obra, la greguería constituye la estructura nuclear y casi única; el libro surge como el resultado de su organización espontánea. Junto a la insólita percepción de las cosas, el erotismo y la muerte aparecen como los dos grandes temas de sus relatos, en la mejor tradición de la literatura fantástica: su literatura es también una literatura del deseo.

El doctor Inverosímil (1914) nos presenta las curaciones de un galeno mágico y absurdisto, cuya terapia se basa en procedimientos animistas de una impensable eficacia. Alarma y nos hace sonreír a cada instante. Un retrato le avisa de la enfermedad de una paciente desconocida; el niño idiota se cura realizando la misión de su idiotez (llenar un estanque de piedras). Basta que el enfermo se libre de unos guantes viejos, de un reloj que heredó de su padre o de unas determinadas prendas, para que sobrevenga su mejoría inmediata. Basta que se corte la barba, que desatranque y ordene los papeles que entierran su mesa, que limpie el polvo de su biblioteca, que sacuda el tamo de sus bolsillos, o que cambie sus bombillas moribundas y amarillentas, para que pase de la agonía a una salud exultante. Al jorobado enloquecido hay que extraerle el cerebro, ya disminuido, y dejarle crecer el «cerebro» de la joroba, evitando así una competencia nefasta: Ramón se recrea en las formas de lo monstruoso. Hay enfermos incurables: los atacados por la sonrisa blanca («que es la de la luna en las ruinas o en los cementerios»); la anciana dueña del gato que guiña un ojo

45 *Total...*, cit., pp. 389, 1010 y 1010-1011, sucesivamente.

46 *Greguerías*, Valencia, Prometeo, 1917, p. 81.

47 «*Greguerías nuevas*», cit., p. 66.

48 *Total...*, cit., pp. 1181, 465 y 642.

(«Sentí que el enemigo allí era el gato, y como no hay cosa peor que indisponerse con un gato, y como aquella mujer no me habría hecho caso si la hubiera propuesto su muerte, me marché sin resolver aquella enfermedad...»)⁴⁹; o esos otros, afectados por el increíble microbio de la locura, que es el más perfecto y contagioso de cuantos se conocen. Con todo, lo más interesante es la atmósfera fúnebre, mórbida, mágica o alucinante que atraviesa sus relatos, provocada no tanto por los temas como por la estilización formal y greguerística a que se les somete, a través de un lenguaje descoyuntado y saturado de imágenes. *La viuda blanca y negra* (1917) actualiza al vampiro femenino: esa mujer doble e inquietante, esa viuda hermosa, pero ávida y necrófila que —como la *serpiente blanca* de los chinos— reaparece en relatos como *Aura*, de Carlos Fuentes. *El chalet de las rosas* (1923) nos muestra al característico landrú, al burlón asesino de sus sucesivas esposas, a las que entierra en el jardín de su hotelito de los suburbios madrileños: el relato rebosa de un sutil humorismo macabro. En *El novelista* (1923), además de asistir a una de las primeras experimentaciones con la técnica de «la novela dentro de la novela», encontramos páginas llenas de fantasías animistas, como las que se refieren a esos faroles vivos y parlantes de Madrid o de Londres. Ese novelista, que se apoya en el cajón de su mesa «como en comunicación con lo recóndito», o como si se reclinase «en la caja de un ataúd»⁵⁰, gusta de percibir lo monstruoso y anómalo en lo real, y manifiesta la afición ramoniana por lo teratológico («La gigante del pueblo», «Las siamesas»). O acude a lo fantástico-policiaco, a través de un detective mágico e incongruente que sirve de pretexto para unas hermosas páginas costumbristas de Lisboa («El inencontrable»). Relatos diversos se acumulan, se cruzan, se superponen, revelando también novelistas plurales que sondan una realidad entrecruzada y versátil. Si la recreación estética en lo anómalo reaparece como una constante de la obra («El ojo de cristal»), lo fantástico-fetichista —apenas cultivado hasta entonces— irrumpe con fuerza a través de objetos fatales y ominosos («El biombo»). Ramón gusta de reflexionar sobre el mundo puro de las obsesiones («Yo no creo en nada y, sin embargo, he presenciado esa presencia de lo que no puede ser ni misterioso, de lo que ni puede aspirar a ser, de lo que quisiera darme un gran susto en la noche y no puede, no puede de ninguna manera, no podrá nunca. (...) Le provoqué, busco las vueltas de esa Nada, y yo, que no creo en nada, voy creyendo demasiado en esa nada. (El *parquet* he notado que suena con tres pasos en vez de con dos. Parece que andamos por él con tres pies sin llegar nunca a los cuatro, pero si con tres) (...) ¿Sería 'eso' —nada, nadie— lo que dejó encendida la luz del comedor la noche aquélla? Yo estoy seguro de que la apagué y, sin embargo, amaneció encendida. ¿Denunció su mala intención con ese rasgo, 'eso' que no se me ha descubierto nunca? No. Me dediqué a perseguir la verdad, me estudié, indagué, me anduve en el fondo de la americana. Y por fin di con el momento medio sonambúlico en que encendí la luz...»⁵¹).

49 *El doctor Inverosímil*, Buenos Aires, Losada, 3.ª ed., 1961, pp. 40 y 54.

50 *El novelista*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p. 125.

51 *El novelista*, cit., pp. 264-266.

Son precisamente sus relatos cortos los ideales para revelar esa nueva manera. El mundo está lleno de extrañas metáforas, de insospechadas analogías. La casa de diseño triangular provocará fatalmente un trágico triángulo entre sus moradores («La casa triangular»⁵²). Previendo la infidelidad de Renée, Eduardo la encierra en un anticuario del Rastro; y mientras se aleja observa cómo Renée se «deshacía en sus componentes, se disolvía en sombrero, dentadura postiza, sillón ortopédico, corsé, papiro, ojos de cristal, cabeza de peinadora fracasada, cuerpo de prueba modistil, pierna de muestra de sedería, y sombrilla colgada de los alambres tendidos como un paracaídas inocente» («La abandonada en el Rastro»⁵³). En el mundo de espejos de la peluquería feliz —donde hasta los pensamientos se reflejan y transmiten— acude el parroquiano traidor que con su mirada hace «ángulo agudo con los espejos». Hasta que un día de primavera, el peluquero, en un raptó de locura, se suicida tras matar con navaja barbera a su mujer, a su hija y al seductor de ésta («Peluquería feliz»⁵⁴). Entre la realidad y el sueño fantasmal que provoca la noche del invernadero, aparece también lo maravilloso: la bella mujer vegetal, espectral hamadriada «verdosa, esbelta, en bata de grandes hojas verdes», que hace el amor y anuncia la muerte, provocando la realización de una historia paralela con la mujer «real» y cotidiana («La estufa de cristal»⁵⁵).

Los ejemplos son innumerables. Pero aunque toda su narrativa parezca como descoyuntada y descompuesta (y la tumefacción de su prosa ayuda a percibir sus relatos como una especie de *cadáveres exquisitos*), es el ciclo de las «novelas de las nebulosa» el que mejor representa la eclosión de lo insólito en su raro arte novelesco. *El incongruente* (1922) —calificado equívocamente por Ilie dentro de esos «cuentos de hadas intelectuales» que luego también cultivarán escritores del 27 como Jarnés o Arderius⁵⁶— es un temprano relato dadaísta. Denunciando el orden de lo real, practica de forma deliberada la atemporalidad, el caos y la incongruencia, anticipándose a numerosas técnicas de lo que luego sería el surrealismo. Las entrevisiones de la muerte («Cuando Gustavo se vestía el frac era como si se amortajase, como si se embalsamase, como si se vistiese de etiqueta para algo así como para irse al otro mundo») y las percepciones extrañas («A medida que avanzaba el tiempo, los empapelados estaban más vivos y aparecía la casa empapelada con un papel de crisantemos de varios colores, incontables crisantemos que tenían algo de arañas agarradas a la pared»)⁵⁷ configuran un constante juego de fantasías metafóricas que difuminan y atomizan el relato. Para evitar el augurio de desgracia que la superstición popular atribuye a las peceras, Gustavo, el protagonista, arroja los peces por el balcón «como si fuesen pájaros»; pero los peces siguen su camino «como peces en el agua», y la pece-

52 En *El dueño del átomo*, Madrid, Historia Nueva, 1928, pp. 72 y ss.

53 En *Rev. de Occ.*, 1929, Recogido en *El Rastro, Obras selectas*, Barcelona, AHR, 1973, p. 203.

54 *Rev. de Occ.*, XLIII, 126, 1933, pp. 121-148.

55 *Rev. de Occ.*, XLVI, 134, 1934, pp. 79-96.

56 *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 221 y ss.

57 *El incongruente*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1922, pp. 28 y 45, respectivamente.

ra sin peces sube al cielo «como un globo de los niños». Cuando va a hacer el amor a la mujer del marinero ausente «se comenzó a correr la cortinilla de azogue de un espejo y se vio un naufragio» que, entre rayos y olas enfurecidas, interrumpe el éxtasis de los amantes. Idéntica obsesión por los espejos (motivo especialmente mágico, que se hace obsesivo en la literatura de Gómez de la Serna) reaparece cuando Gustavo visita el pueblo de las muñecas de cera, iluminado por «luces de espejo»: el reloj del ayuntamiento es un espejo cuyas manillas «estaban inmóviles y como pintadas en el cristal»; las casas tienen tal inexpressión bajo la luz de la luna «que parecían haber fallecido»; y lo que parece luz de espejos es «destello de los espejos, pues en vez de cristales tenían espejos todas las ventanas». En «El pueblo alegre» asistimos a un desfile de maravillas e incongruencias, que nacen siempre de la estilización humorística y poética a que se somete la observación de las cosas vulgares. En sus sueños, entre numerosas imágenes surreales, hay de nuevo lugar para el humor negro («¡Qué magníficos parques zoológicos había en sus sueños! Pero el que más le había impresionado fue aquél en que a las cinco de la tarde, hora de la comida un poco a la francesa de las fieras, las echaban niños de los que las visitaban y amas de cría magníficas, cuyos collares rotos ponían una nota jovial en el pavimento de la jaula»). Los despropósitos de sus sueños son macabros y le dan «aquella gran presencia de ánimo para la incongruencia con que él despachaba con la vida». Numerosas veces «la cama se había convertido en féretro cerrado y en el que sólo había quedado abierto el cristal de la cara ¡Cuánta gente de la conocida en sus aventuras y mucha otra que no conocía se asomaba al cristal!». En la cena con la viuda seducida, el marido difunto se venga y *mata* a la infiel a través de un incendio. Una amante se le pierde para siempre en el museo de las muñecas de cera, confundida con aquellos maniqués inmóviles. Y la fantasía infantil e ingenuista, típica de Ramón, descubre por ejemplo, al descorrerse unas cortinas, «las actrices de las ventanas de hotel», que son las escondidas «primeras actrices de los balcones»⁵⁸.

¡*Rebeca!* (1936) es una novela surrealista: en un *collage* extremo, resalta apasionadamente *l'amour fou* y la realidad de lo indecible. Su protagonista no puede abandonar la aventura amorosa: busca la mujer total a través de retazos y sombras de todas las mujeres. Pero, multiplicando lo insólito a través de imágenes y greguerizaciones, sus páginas rezuman una emocionante poesía («¡Fijar la realidad! Un sable entrando del revés —curva contra curva— en su vaina, la correspondencia entre pájaro que canta y moribundo, el irreparable último suspiro después del que no viene otro, la relación entre pila de agua bendita y el blanco corazón de la llena de miedo, el tropiezo con la silla buscando a la mujer en la oscuridad, la extraña asociación de violín y guillotina, el grito de la gallina a la que han cortado el pescuezo y su ocultación en la tiroides, la verruga en la espalda del padre que podría estar en la espalda de la madre»). Es la novela de los misterios de la mujer, del esoterismo del amor: el erotismo y la muerte se funden como nunca, en una tensa paradoja («La madrugada

58 *El incongruente*, cit. Consecutivamente, pp. 36-37, 41, 107, 120 y ss., 128 y ss., 132 y ss., 187 y 191.

que él encontrase las palabras 'Embarcadero' o 'Carey' combinadas con otras o quizá solitarias, encontraría a la mujer con que viajar y morir cuando el mismo cristal roto les degollase a los dos»⁵⁹. *El hombre perdido* (1947) está recorrida por la misma gangrena gaseosa que las anteriores. Como aquéllas, es una novela sin final, irresuelta, abierta a todas las posibilidades. Ramón declara en ella que no busca «la fantasía confeccionada de siempre», sino la desopilación, la exasperación traslaticia, el deseo de ir a *otro sitio*. Quisiera realizar la «antología de lo imposible». O entrever otras dimensiones de la vida, «revelando cómo nos ataca el mundo confuso de hoy, librándonos así de su realidad y de sus esquinzos». Por eso, hay que hallar una cosa que no esté «ni en el realismo de la imaginación, ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad*, ni encima ni debajo, sino sencillamente otra» («Esta dedicación religiosa del escritor no ha de tomar forma de predicación, sino las más estrañalarias formas de misterio»)⁶⁰. El acceso a esa realidad insólita se convierte en el núcleo central, hilvanando las diversas secuencias de la obra (el hombre que creía haber cometido un crimen, el barco escondido en medio de la ciudad seca, el tren del salón azul, el *party* absurdista, la reunión esotérica en la que aparece el ciervo sincero, el Luna Park, la casa de baños, etc.) Y compone al tiempo una crítica acerba de lo real y lo irreal imperantes («Después yo me paseaba en bicicleta entre las cruces de las tumbas y al volver a casa exclamaba: '¡El corazón humano no es nada o vivimos de otros gorros de dormir!'»). Por eso insiste en percepciones que nos deslizan un profundo extrañamiento («Entonces podemos ver el mundo de otra manera y llegar a comprender que los travías andan al revés tirados por arañas amarillas y todos los que van dentro con los pies cortados aunque crean que los llevan enteros»). Otras veces evoca entre ingenua y poéticamente lo maravilloso, que le sorprende en la misma calle («Yo me paro a oír la guitarra de lata que toca la melancolía de una casa de juguetes en que se ha quedado un *gnomo* con la cabeza en movimiento»). O torna a enfocar lo insólito desde lo cotidiano («Nada. A lo más algo en los terrones de café metidos en su estuche de papel de seda que durante unos instantes son los dados que caen en la taza de café y que no se sabe cómo han caído ni qué marcan, porque la oscuridad del café no deja saberlo», «En la heladora está la muerte en cuclillas», «¿Me tomarían por loco si yo dijese que en las horas verdes y llenas de sol busco a las amas de cría de los muertos?»)⁶¹.

5. LOS MUERTOS Y LOS CAPRICHOS.

Con *Los muertos y las muertas* Gómez de la Serna entra a saco en el tema central que subyace en su obra. Es la monografía donde vivos y muertos se confunden; la inmensa y fantasmagórica crónica del más allá. La muerte, de puro vivaz y concreta, de puro cotidiana, se torna liberadora y saludable. Percibimos a los muer-

59 *Ob. cit.*, pp. 85 y 107.

60 *Ob. cit.*, pp. 10-17.

61 *Ob. cit.* Las citas corresponden a las pp. 39, 42, 135, 45, 86 y 134, en orden consecutivo.

tos como algo familiar, entrañable. A la inversa: la vida cobra una dimensión irreal, insegura, fantasmagórica («Yo veo muchas veces a los muertos en plena vida. ¿Saben, sobre todo, dónde? Cuando suben y bajan sin nadie las escaleras mecánicas del 'subterráneo'»). El humorismo trascendente y la paradoja son las claves de una obra que, llevándonos a una extraña forma de conocimiento (por contigüidad y analogía) deshace al tiempo multitud de tópicos abstractos e invita a percibir los fenómenos desconocidos de una forma ambigua, fehaciente e ingenua («Los cristales de muchos nichos están rotos, y eso es como si el muerto tuviese rotas las gafas o como si en la casa entrase un gran frío por ese cristal roto y nunca repuesto»)⁶². Ese *vitimismo de la muerte* actúa como fuente oculta de su creación, hasta generar la ruptura, la dispersión y la innovación de lo greguerístico.

Pero es quizá en los *caprichos* donde Gómez de la Serna alcanza de forma más lograda la expresión de lo fantástico *nuevo*. Estas microrrelatos cubistas constituyen un subtipo de la greguería. Forman bloques narrativos completos, plenamente autónomos. La narratividad presenta aquí unas estructuras constantes, aunque enormemente sintéticas y reducidas. Cada uno de ellos es un esbozo completo, un embrión telegráfico que podría ser desarrollado y dar lugar a una extensa novela. Mas en su carácter esquemático reside su encanto: la fabulación, la imaginación y el humor se conjugan en el *capricho*, insertado en la mejor tradición del cuento a través de una fórmula nueva. La supresión de elementos accesorios concentra e hiperboliza exageradamente la historia, estilizando al máximo sus significados. Los temas de este *confetti* de historietas son variados. Pero todos se remiten a lo fantástico en sus diversas variantes: lo insólito, lo extraño, lo maravilloso —incluso lo fantástico-policíaco y lo pintoresco: lo más relevante es que aparecen impregnados o absorbidos por lo poético, que reviste formas que van del humor al absurdo, y rayan con la pura poesía.

No es raro encontrarlos en la estructura de sus novelas, formando cuentos diminutos más o menos marginales («No podían comprender cómo el espejo de luna reproducía lo que pasaba en el fondo de la alcoba, pero el vecino, con sus ojos gulluzmeantes de gato de tejado, había sorprendido el secreto de aquel espejismo y vigiló los actos de los esposos./ ¡Qué gran confianza le dada con ella lo que había visto en el espejo de luna!/ Se atrevió a mirarla con la sabiduría de lo que hacía y el deseo de repetirlo. Ella se quedó sorprendida de aquella mirada de antiguo amante que la echó Humberto, y tuvo que acceder a su petición»⁶³). Basados con cierta frecuencia en el tema pasional y erótico, se abren siempre a lo poético y lo fabuloso, como pequeños cuentecillos orientales («No era brusco Gazel, pero decía cosas violentas e inesperadas en el idilio silencioso con Esperanza./ Aquella tarde había trabajado mucho y estaba nervioso, deseoso de decir alguna gran frase que cubriese a su mujer asustándola un poco. Gazel, sin levantar la vista de su trabajo, le dijo de pronto:/ —¡Te voy a clavar con una alfiler como a una mariposa!/ Esperanza no contestó nada, pero cuando Gazel volvió la cabeza vio cómo por la ventana abierta desapa-

62 *Los muertos y las muertas*, cit., pp. 68 y 88, respectivamente.

63 *El novelista*, cit., pp. 120-121.

recía una mariposa que se achicaba a lo lejos, mientras se agrandaba la sombra en el fondo de la habitación»⁶⁴). Y como la mejor narrativa fantástica, estimulan la función participativa del lector, sugiriéndole un cúmulo de posibilidades («El caballero desconfiado temía en las travesías a las mujeres que tenían algo de sirenaico y se resistía siempre a la proposición de asomarse a la pasarela de cubierta acompañando a esas damas en traje de noche que rimaban con la seducción del mar./ Pero durante aquella velada se había visto arrastrado por la belleza del chal de lentejuelas moradas, que mimaba la tentación del oleaje con aquel chal, que era como un mapa de los cielos oscuros a la par que estrellados cómplices de la fatalidad marítima/. Enfrascados en su conversación —botella de naufragio— no se habían dado cuenta del pasar de las horas, cuando ella miró el reloj y salió corriendo hacia los salones siempre encendidos./ El caballero desconfiado, que se quedó pensativo, meditando si aquello debía continuar, vio de pronto, como una alucinación reveladora a la rielante luz del barco, el ala desplegada de aquel chal de lentejuelas extendido sobre las olas»⁶⁵). Los hay que contienen algunas de las líneas más bellas, sugestivas y originales de su autor —más que un logrado autor de novelas, siempre discutibles, Ramón fue un consumado creador de *caprichos*, esas micronovelas greguerísticas. Muchos de ellos aparecieron por fin recopilados por el autor, poco antes de su muerte. Gómez de la Serna decía que eran «lo imaginario puro con algo de absurdo, contando con que lo absurdo no puede ser tonto, ni taimado, ni avieso»⁶⁶.

6. EPÍLOGO.

Concluamos. El arte verbal de Gómez de la Serna es un exponente característico del fenómeno de las vanguardias. Por el carácter mismo de su ruptura, el autor se lanza a la recuperación de lo fantástico en sus más diversas formas. Pero no a la manera romántica o decimonónica. La metáfora que servía de base a la concepción tradicional de lo fantástico (REAL = IRREAL) se invierte radicalmente (IRREAL = REAL), transformando tanto el enfoque como las formas de expresión y el lenguaje utilizados. Al tiempo, se acentúa la oscilación entre los términos de la equivalencia, generando una ambigüedad aún más acusada, que incrementa la semiosis del texto. Nace así la modalidad de *lo insólito*: la realidad más trivial, familiar y cotidiana, es contemplada desde otro ángulo, y esa percepción nos llena de estupor, de incertidumbre, de extrañamiento. La novedad que incorpora este tipo de literatura es fundamental: la percepción y el lenguaje de lo insólito se convierte en un serio instrumento de crítica, de disolución del orden de lo real imperante. Al propio tiempo, nos invitan al conocimiento de *otra realidad*, una realidad lateral que, equidistante de lo real y de lo imaginario, emerge para manifestar lo indecible. Te-

64 *Caprichos*, Madrid, Espasa Calpe, 1962, p. 75 («Metamorfosis»).

65 *Caprichos, cit.*, p. 163 («El chal de lentejuelas»).

66 *Caprichos, cit.*, p. 11.

mas como el erotismo y la muerte se subrayan y tornan obsesivos. Añadamos que los aspectos técnicos y verbales adquieren una indudable primacía. Se trata de una concepción de lo fantástico «esquemática», fragmentaria, enormemente matizada por lo instantáneo y *lo nuevo*. Su fantasía —como la de los cuadros cubistas o surrealistas— está tratada con procedimientos poéticos de tal relieve que provoca un efecto deliberadamente distorsionado, arbitrario, inverosímil, en el que suele desempeñar una función decisiva el humor, portador de significados críticos. Por decirlo de algún modo: la fabulación y los contenidos insólitos afectan a las propias formas lingüísticas, que se extreman y estilizan, como la trama y los personajes, en una especie de ensoñación o fábula lírica. En este sentido, el papel desempeñado por Gómez de la Serna es también crucial: sus narraciones, greguerías y *caprichos* introducen lo fantástico *nuevo* en nuestra literatura, desparramándose por toda la prosa y la poesía del 27. Lo fantástico *nuevo* no era otra cosa que lo fantástico *artístico*, la fabulación fantástica estilizada por un «arte artístico», portador de una nueva mirada. Pero el caso de Gómez de la Serna es también peculiar: su expresión de lo insólito viene marcada por un ingenuismo deconcertante, por un infantilismo único, de clara raíz «primitiva». De ahí la abundancia de imágenes y procedimientos analógicos en su prosa que, equiparándolo todo, nos remiten a un universo sensorial, mágico y animista: se superponen a los procedimientos metonímicos, en un delicado y raro equilibrio. Es precisamente esa virtud de *naïf* y primitivo lo que da un aire tan singular a su expresión de lo insólito, situándole en las antípodas de autores como Borges o Kafka. En la obra de éstos lo insólito es abordado bien desde la reflexión y el juego de espejos (Borges), bien desde el símbolo y la ideología (Kafka): en ambos casos, el pivote sobre el que oscila lo insólito pertenece a las zonas de lo abstracto, de la *gnosis* y la especulación «cabalísticas». En cambio, Gómez de la Serna procede de manera distinta: se sitúa en las zonas «primitivas» de lo sensorial y lo intuitivo, sorprendiéndolo desde una perspectiva mucho más abrupta, mucho más emotiva y concreta, pero también más vívida y privilegiada.