

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

DESCRIPCIÓN Y ÉKFRASIS EN LA PROSA
DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

by

CARMEN FERNÁNDEZ KLOHE

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of
Philosophy, The City University of New York

1999

✦
UMI Number: 9917666

**Copyright 1999 by
Klohe, Carmen Fernandez**

All rights reserved.

**UMI Microform 9917666
Copyright 1999, by UMI Company. All rights reserved.**

**This microform edition is protected against unauthorized
copying under Title 17, United States Code.**

UMI
300 North Zeeb Road
Ann Arbor, MI 48103

Copyright 1999

CARMEN FERNÁNDEZ KLOHE

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Hispanic and Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

12/4/1998
Date

Gerardo Piña
Chair of Examining Committee

12/4/1998
Date

Ofanío D. Conillo
Executive Officer

Thomas Mermall
Thomas Mermall

José Muñoz Millanes
José Muñoz Millanes

Gerardo Piña
Gerardo Piña Rosales

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

DESCRIPCIÓN Y ÉKFRASIS EN LA PROSA DE
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

by

Carmen Fernández Klohe

Adviser: Professor Gerardo Piña Rosales

Ramón Gómez de la Serna is remembered mostly for his extravagant personality and as the inventor of the *greguería*. Because of the lack of explicit ideological content in his work, as well as for other, extra-literary reasons, his work has been labeled irrelevant and relegated to semi-oblivion. However, Gómez de la Serna played a very important role in the artistic revolution of the early century. In the 1920's, he was the de facto spokesman for the artistic vanguard in Spain. A driving desire to break with the old aesthetic, along with a keen sensibility for everything modern, allowed him to become the champion of all the new movements, both in literature and in the arts.

Little attention has been paid to the many ways in which Gómez de la Serna's literature is linked to the visual arts. His life long interest in the arts had a pervasive influence in his work, where one can find numerous examples of the different uses of the arts in literature. From the mere description of an iconic

object, to his exceptional biographies of artists, the author's writing seems to be driven by the ekfrastic impulse.

At the core of Gómez de la Serna's style is the metaphoric description of things. He presents everyday things from an idiosyncratic perspective and in a dynamic style that transform them into aesthetic objects. The description of works of art is undertaken in the same manner, thereby becoming-- through the evocative powers of his forceful language--original creations in themselves.

The concept of the interrelations between literature and the visual arts is central to Gómez de la Serna's writings. A study of the uses of *descriptio* and *ekphrasis* in this prose yield generous proof of the author's ability to use his vibrant, dynamic language to force the limits of the medium with extraordinary results. This ekfrastic facet of *ramonismo*, previously ignored by the critics, may be one of the most important aspects of a body of work which is, in itself, a chronicle of the artistic developments of the beginning of the century.

ACKNOWLEDGEMENTS

I could not have written this dissertation without the guidance and encouragement of Dr. Gerardo Piña Rosales, to whom I am grateful for his unwavering faith in my ability to complete the task. I am also indebted to Dr. Thomas Mermall and Dr. Muñoz Millanes for their interest and their careful reading of this study. I am particularly grateful to Dr. Ottavio DiCamillo for giving me the opportunity to return to the program after such a long hiatus.

Finally, I would like to acknowledge my gratitude to my husband, Egon, and my children Alexander, Rebecca and Paul, for their support and encouragement throughout the preparation of this dissertation.

ÍNDICE DE MATERIAS

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LA LITERATURA.....	1
Ramón Gómez de la Serna y la crítica.....	2
Del realismo a las vanguardias.....	4
Ramón en el extranjero.....	8
Después de la guerra.....	10
Revaloración de su obra.....	12
La modernidad de Ramón.....	13
Influencias y originalidad.....	15
Ramón. iconoclasta.....	17
El pensamiento plástico.....	19
La greguería.....	23
El humorismo ramoniano.....	29
El amor por las cosas.....	31
Objetivo del trabajo.....	33
 RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LAS ARTES.....	 36
Relaciones personales con los artistas.....	36
La presencia de las artes plásticas en su obra.....	37
Inclinación al dibujo.....	40
Ramón. crítico del arte.....	41
La modernidad en las artes.....	45
 EL PRINCIPIO EKFRÁSTICO.....	 48
La relación entre las artes.....	49
Mimesis.....	50
La analogía entre las artes.....	54
La rivalidad entre las artes.....	57
La estética expresiva.....	63
La antiestética.....	67
El imperativo ekfrástico.....	71
Dialéctica de la ékfrasis.....	74
 VISIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LAS COSAS.....	 86
El ambiente intelectual.....	87

El rechazo de la historia.....	89
El refugio en lo cotidiano.....	92
La pasión por las cosas.....	95
La naturaleza de las cosas.....	101
<i>El Rastro</i>	104
Las relaciones entre las cosas.....	108
La imaginación y la <i>descriptio</i>	111
El enfoque arbitrario.....	113
El enfoque fotográfico.....	117
 LA <i>DESCRIPTIO</i> EN LA PROSA RAMONIANA.....	 120
 Visión metafórica.....	 123
La metáfora ramoniana.....	125
Visión desrealizadora.....	132
Visión descriptiva en <i>Golleries</i>	137
<i>Las chimeneas</i>	141
<i>Las sufridas cariátides</i>	153
<i>Adornos de portal</i>	159
<i>Ropa tendida</i>	165
<i>Lo que ven las botellas</i>	167
<i>Exaltación del farol</i>	171
 EL IMPERATIVO EKFRÁSTICO EN LA PROSA RAMONIANA.....	 179
 Las biografías.....	 181
 <i>Goya</i>	 183
<i>Los caprichos</i>	185
La Ermita de San Antonio.....	187
<i>La maja desnuda</i>	191
Las pinturas negras.....	193
 <i>El Greco</i>	 196
Toledo.....	197
<i>El Martirio de San Mauricio</i>	200
<i>Fray Hortensio Paravicino</i>	202
<i>El entierro del Conde Orgaz</i>	204
Resumen delirante.....	206
 <i>José Gutiérrez Solana</i>	 208
Similitudes y diferencias.....	210

Creación ekfrástica de Solana, pintor y hombre.....	212
Solana, escritor.....	215
<i>Las Vitrinas del Arqueológico</i>	217
Carnavales y procesiones.....	222
<i>La tertulia de Pombo</i>	224
<i>Picasso</i>	226
La bohemia sentimental.....	230
Época azul.....	232
Influencias del arte primitivo.....	233
El cubismo.....	234
El mecánico español.....	238
El clasicismo voluminoso.....	239
Picasso, artista polilingüe.....	240
<i>María Magdalena</i>	242
La mujer en la obscuridad.....	242
La escultura de Mena.....	244
La enferma.....	245
La <i>María Magdalena</i> de Ramón.....	246
CONCLUSIONES.....	248
BIBLIOGRAFÍA.....	254

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Y LA LITERATURA

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LA LITERATURA

Ramón Gómez de la Serna y la crítica

No hay justificación para la indiferencia a la que parece condenada la obra de Ramón Gómez de la Serna,¹ aunque puedan enumerarse las causas. Por un lado, la figura pública del hombre--histriónico patrón de la Sagrada Cripta de Pombo; conferenciante teatral y extravagante--ha trivializado la importancia del literato cuyo legado incluye más de un centenar de títulos, aparte de las innumerables greguerías dispersas en periódicos y revistas en lengua española. Por otra parte, la valoración de su obra ha seguido un curso accidentado, respondiendo a veces a razones extra-literarias. Su actitud rigurosamente apolítica durante la Guerra Civil, tanto como su exilio voluntario, fueron causas importantes del olvido en que cayó su literatura, tachada de intrascendente por cierta crítica que no le perdona su renuencia a inmiscuirse en el proceso político. Lo que no se puede es negar el papel importantísimo que tuvo nuestro autor en la renovación estética de principios de siglo.

¹En adelante la sigla RGS sustituirá el nombre del autor.

Ciertamente, es difícil ubicar a RGS en la literatura española porque no encaja en ninguna generación. Cronológicamente RGS se encuentra cerca de los del 98, aunque es más joven. Comparte con ellos la tendencia a tomar parte en tertulias y a relacionarse con otros escritores, pero no comparte lo más característico de ellos: el contenido ideológico. Aunque en su juventud escribiera en *Prometeo* unos artículos de carácter político y social, en los que se nota la influencia de Marx, Nietzsche y Stirner, muy pronto se va distanciando de este tipo de ideas para convertirse en literato puro. Resuelto a escoger entre la vida y el arte, Gómez de la Serna elige deliberadamente el arte. Su actitud de repulsa frente a la historia es una de las constantes de su obra. Como señala Amancio Sabugo Abril, “siempre permanecerá en él un fondo de anarquismo iconoclasta, un nihilismo salvado por el humorismo.”² Ahora bien, se trata de un anarquismo muy particular: “Su anarquismo, escribe José B. Fernández, no es lumpenproletario, pero tampoco de intelectual orgánico, debido precisamente a su individualismo egocéntrico.”³ En otras palabras: lo que Ramón busca, ante todo, es provocar.

²Amancio Sabugo Abril, “Ramón o la nueva literatura,” Cuadernos Hispanoamericanos 461 (Nov. 1988): 7.

³José Benito Fernández, “Ramonología,” Quimera Enero 17, 1983: 38.

De cualquier manera, no sería lógico tratar de negar la oquedad ideológica de este autor citando las ideas que se puedan atisbar en esos trabajos tempranos, cuando muy pronto se distancia de los temas sociales para comenzar una obra de intención rigurosamente estética. Entre el compromiso y el arte, RGS elige rotundamente el arte para siempre, y el apoliticismo es una de las constantes de su literatura. Sólo al final de su vida demuestra un conservadurismo, que no parece tanto político como el resultado de su situación y su enfermedad. No obstante la falta de contenido explícitamente ideológico en la obra ramoniana, en ella se encuentra implícito el testimonio social de una época, contenido en una narrativa innovadora que es exclusivamente suya. Esa misma ansia de lo nuevo no deja de ser una expresión de la desilusión y el desencanto que siente ante la realidad de su tiempo. Las circunstancias históricas, junto a la angustia vital y la preocupación por la muerte que siente Ramón, provocan en él una actitud de rechazo consciente: hay que divertirse porque sería insufrible tomarse la vida en serio. En efecto, Gerald Brown ve el humor de la literatura de esta época “como superación de la angustia en una sociedad estancada....”⁴

⁴Gerald Brown, Historia de la literatura española. El siglo XX (Barcelona: Editorial Ariel, 1983) 17.

Del realismo a las vanguardias.

Si la falta de ideología le separa de los del 98, las diferencias estéticas le separan de los otros autores que publican durante el mismo periodo, como Blasco Ibáñez, Palacio Valdés y Concha Espina, que representan aún la estética realista. Surgen por este tiempo Pérez de Ayala y Gabriel Miró, pero también ellos—dice Eugenio de Nora—aparecen “prefigurados, respectivamente, por el 98 y por el modernismo, movimientos que en cierto modo rematan y culminan.”⁵

Caso aparte es Ortega y Gasset, con quien RGS mantuvo una relación de admiración e influencia mutuas. Ramón, que admiraba y apreciaba a Ortega, le organizó un banquete en Pombo, donde dijo en su estilo inimitable: “Aquí, donde todos nuestros pensadores son unos seminaristas abortados, Ortega y Gasset es el primer disciplinado que estudia y acaba sus estudios en Alemania, y aquí y en todas partes, sin embargo, no revierte sus nociones intrincadas, de difícil nemotecnia, para convertirlas en aureola universitaria, sino que intenta regalárselas a todos...”⁶ RGS colaboró en la *Revista de Occidente* con frecuencia, y es evidente que las teorías propuestas en

La deshumanización del arte se encuentran puestas en práctica en la

⁵Eugenio de Nora, La novela española contemporánea (Madrid: Editorial Gredos, 1962) 2: 385.

⁶RGS, Pombo, O.C. 1: 302.

literatura ramoniana: la exaltación de las cosas, el arte sin trascendencia, la inversión de jerarquías. Estas características del arte deshumanizado forman la base de la estética del ramonismo. El mismo Ortega se refiere a ello en la obra antes citada: “Los mejores ejemplos de cómo por extremar el realismo se le supera—no más que con atender lupa en mano a lo microscópico de la vida—son Proust, Ramón Gómez de la Serna, Joyce.”⁷ Hoy nos pueden parecer insólitas tales comparaciones ya que a partir de los años cuarenta el ramonismo perdió vigencia: pero, en aquel momento, Ramón era el líder de las nuevas tendencias literarias. Agotado ya el modernismo, no hay nada verdaderamente nuevo: los escritores que buscaban formas nuevas no lograban fijar una estética. Señala Guillermo de Torre que “confusamente el ultraismo intentó ser una ruptura y una inauguración a la par.”⁸ pero fue RGS el precursor e incitador de la rebelión estética que acabaría con la tradición decimonónica. Se coloca a la cabeza de las vanguardias desde 1909, año en que publica en *Prometeo* el manifiesto futurista de Marinetti, e introduce así el primero de los “ismos” de la época de entreguerras.

⁷José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, Obras Completas (Madrid: Revista de Occidente, 1966) 3: 374.

⁸Guillermo de Torre, Historia de las literaturas de vanguardia (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974) 191.

A partir de entonces, el joven autor representa la nueva estética vanguardista. Ese mismo año, RGS edita los *Chants de Maldoror* de Lautréamont en una traducción de Ricardo Baeza. Este libro—precursor del surrealismo—tuvo un impacto decisivo entre los jóvenes escritores. Francisco Aranda afirma que “sin este libro la llamada ‘Generación de 1927’ hubiera sido diferente, más blanda, y que los surrealistas no habrían existido.”⁹ Sin afiliarse a ninguna escuela en particular, va introduciendo todo lo nuevo en España: cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo. También publicó muchas colaboraciones en las revistas del ultraísmo, *Grecia. Ultra. Alfar. Horizonte*, aunque finalmente se negara a unirse al movimiento.¹⁰ Tuvo, junto con Juan Ramón Jiménez, Cansinos-Assens y Ortega y Gasset, una gran influencia sobre los jóvenes de este grupo. Afirma Guillermo de Torre que “no hubo otros faros de la generación que rompió con el modernismo...”¹¹ Ramón era el maestro, y su prosa, sobre todo la destilada en la greguería, dejó una huella indeleble en los escritores de la época. Con la revista *Prometeo* y las tertulias de Pombo como púlpito RGS propugna los preceptos vanguardistas que impulsarían la nueva

⁹Francisco Aranda, *El surrealismo español* (Barcelona: Editorial Lumen, 1981) 27.

¹⁰José María Barrera López, “Afinidades y diferencias: Ramón y el ‘ultra’,” *Cuadernos hispanoamericanos* Noviembre 1988: 29-38.

¹¹Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974) 193.

literatura, sobre todo la exaltación de la modernidad y la fragmentación de las formas tradicionales. Cernuda señalala la relación entre RGS y la generación de 1925, unidos “tanto por la predilección común de la metáfora como por la otra de la evasión y el juego.”¹² En efecto, algunos versos escritos por estos poetas entre 1920 y 1930 parecen greguerías. Manuel Durán nota que la presencia persistente y destacada de la metáfora en la poesía de Lorca parece haber sido inspirada en parte por la greguería.¹³ Además de la huella que deja en la poesía, Gómez de la Serna también tuvo gran impacto en la prosa de ese periodo. Escribe Max Aub: “[RGS] influye en la prosa de Ortega y en la de sus novicios, influye en Bergamín y en varios jóvenes humoristas que a su sombra crean un tipo de humor por reducción al absurdo. Toda la prosa española se engalana con los gallardetes de la greguería.”¹⁴

Ramón en el extranjero

Ningún otro escritor español contemporáneo tuvo tanta aceptación en el extranjero como Gómez de la Serna. Los críticos

¹²Luis Cernuda, “Gómez de la Serna y la generación poética del 1925”, Estudios sobre poesía contemporánea (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957) 174.

¹³Manuel Durán, “Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías,” Cuadernos Hispanoamericanos Julio-Agosto 1986: 228.

¹⁴Max Aub, Discurso de la novela española contemporánea (México: El Colegio de México, 1945) 79.

franceses le alababan y la Academia Francesa del Humor, una vez propuesto por Camus, le eligió como miembro. Fue muy importante en este aspecto el ensayo publicado por Valery Larbaud en *Litterature* en 1919, donde da a conocer las greguerías, que él traduce como *criaillerie*.¹⁵ Y fue decisiva la publicación de *Echantillons* en 1923, con un prólogo del mismo Larbaud—luego publicado en varias revistas francesas—donde escribe estas palabras recogidas por Ramón en *Automoribundia*: “La habitación de Ramón encendida toda la noche y Ramón trabajando bajo esa luz, es seguramente algo con lo que sueñan los que le concocen cuando se desvelan, o se levantan entre dos y cinco de la madrugada. Y cuando se viaja y se llega al amanecer a una ciudad, nos imaginamos el balcón de Ramón, iluminado en el alba, allí lejos, en Madrid, como luz de navío en las avanzadas de Europa.”¹⁶

Por mediación de Larbaud se interesaron en RGS otros críticos, como Jean Cassou, Dominique Braga, Gaston Picard, Marcel Thiébaud, René Lalou, Henry Bordeaux y muchos otros. La crítica en general respondió con tanto entusiasmo que el *Cercle Littéraire Internationale*, afiliado al PEN Club, le ofreció un banquete en París en ese mismo año de 1923. También en Italia adquiere fama

¹⁵Valery Larbaud, “Ramón Gómez de la Serna,” *Litterature* 7 sept. 1919.

¹⁶RGS, *Automoribundia* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948) 812.

considerable. *Il Mezzogiorno* publica sus novelas. *La fiera letteraria* y muchas otras revistas publican sus obras y entrevistas con él. La revista *900* de Bontempelli le incluye en su comité de redacción junto con Joyce, George Kaiser y Mac Orlan. Afirma Ana Martínez Collado: “[RGS] se convierte, en definitiva, en un sugerente e innovador literato para los jóvenes de Italia.”¹⁷ En Hispanoamérica también alcanzó gran reconocimiento. La revista *Martín Fierro* le dedica un dossier especial. En 1931, hace una gira triunfal por Buenos Aires, Uruguay, Paraguay y Chile, donde se ve agasajado en banquetes y homenajes.¹⁸

Después de la guerra

Desde 1908, cuando comenzó a escribir en *Prometeo*, hasta que se marcha de España en 1936, la obra ramoniana gozó de amplia valoración en España y en el extranjero en su calidad de literatura vanguardista e iconoclasta. Después de la guerra esta literatura pasó a ser irrelevante; lo que llama Guillermo de Torre “la novela de la gratuidad estética”¹⁹ comienza a ser relegada como pieza de museo y la novela emprende nuevos caminos. Las tensiones políticas que

¹⁷Ana Martínez-Collado, La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997) 81.

¹⁸RGS, Automoribundia 548.

¹⁹Guillermo de Torre, El espejo y el camino (Madrid: Editorial Prensa Española, 1968) 52.

desembocaron en la Segunda Guerra Mundial, anticipada por la Guerra Civil Española, acabaron con el optimismo utópico de la Europa de entreguerras. Fue el fin de las Vanguardias. Al finalizar la Guerra Civil, la atmósfera espiritual del país causa el rechazo de la literatura de los “ismos”. La guerra en sí se convierte en el tema esencial de los narradores, principalmente en los del exilio, al mismo tiempo que va ganando importancia la novela social. El ansia por lo nuevo que guiaba el activismo cultural de RGS le dejó estancado en una etapa de experimentación que no refleja los cambios históricos ni el desarrollo interno que fue transformando a sus contemporáneos. Todo parece indicar el final del “ramonismo”: arte puro, literatura sin compromiso.

De hecho la literatura de RGS cayó casi en el olvido. Sin embargo, las innovaciones de Ramón viven en la prosa de muchos escritores. “Su magisterio”, afirma Antonio Iglesias Laguna, “nunca interrumpido cobra nuevo impulso. No es modelo a imitar, sino ejemplo a seguir, un prodigio de fecundidad, independencia y humor. Humor que, cazarro, reaparece en los libros de Cela, en las novelas de Wenceslao Fernández Florez y Juan Antonio Zunzunegui.”²⁰

²⁰Antonio Iglesias Laguna, Treinta años de novela española (1938-1968) (Madrid: Editorial Prensa Española, 1970) 45.

Revaloración de su obra

El humorismo de Ramón, que es tanto una manera de ver la vida, como un estilo, ha tenido una influencia innegable en los escritores de promociones posteriores. En su libro *El humor y la novela española contemporánea*, Santiago Vilas afirma: “Su *ramonismo* se ha filtrado en prácticamente casi todos los escritores de las generaciones siguientes, y particularmente en los humoristas... Desde Jarnés, Jardiel y Fernández Flórez hasta un novelista rabiosamente actual como Goytisolo, el rosario de *ramonismo metafórico*, de pura greguería, es interminable en todas sus novelas... La literatura contemporánea y el ensayo periodístico con humor están repletos de ese *ramonismo*, de esa “sembrina”: Miquelarena, Neville, Camba, Mihura, González-Ruano, *La Codorniz*... poetas como Guillén, Lorca, Alberti y, sobre todos, Gerardo Diego...”²¹

Por su parte, Francisco Umbral confiesa su deuda con Ramón, con quien comparte una óptica del mundo; y añade que desde su primer encuentro con la literatura ramoniana, supo que era “uno de los descubrimientos fundamentales” de su vida literaria. Umbral manifiesta así su intención al escribir *Ramón y las vanguardias*:

²¹Santiago Vilas, *El humor y la novela española contemporánea* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968) 133.

“Espero tener las claves, no de lo que sea Ramón, sino de lo que es o ha sido para mí--y para otros que no lo han sabido o confesado...”²²

En el prólogo a este mismo libro, Torrente Ballester declara:

“Ramón ha sido como un tesoro oculto del que se beneficiaron clandestinamente los que estaban en el ajo, un enorme edificio cuyos sillares robó quien pudo hacerlo.”²³ Y en la misma vena, Umbral explica que el olvido de Ramón se basa en que “el hombre necesita borrar sus huellas.”²⁴ Sin embargo, a partir de los años ochenta, se nota un nuevo interés en este autor y una revalorización de su obra --vitalizada en mucha de la prosa periodística española actual y elevada en prestigio por la admiración de escritores como Borges, Paz y Neruda, que han visto la importancia de su modernidad literaria.²⁵

La modernidad de Ramón

La modernidad incita al artista a afirmar su libertad creadora y a definir el sentido de su tiempo; y al hacerlo, RGS coincide o se anticipa a las escuelas de la primera parte del siglo, aunque se queda siempre más acá o más allá de la posición oficial de todas ellas

²²Francisco Umbral, Ramón y las vanguardias (Madrid: Espasa Calpe, 1996) 37.

²³Umbral 32.

²⁴Umbral 38.

²⁵Malika Embarek Jedidi, “Deambular por Ramón.” Quimera 27 enero 1983: 33.

porque su propósito era crear un estilo personal. Es difícil precisar las influencias que pudo recibir; pero en la mayoría de los casos, Ramón llega a las mismas ideas independientemente, gracias a la sensibilidad moderna que le pone en sincronía con los movimientos artísticos europeos—movimientos, que en todo caso, se sucedían en oleadas, compitiendo y fusionándose entre sí en un panorama cambiante que no respetaba límites nacionales o cronológicos.

Ramón presiente o anticipa elementos del surrealismo, de Kafka (cuando éste no era aún conocido en España), de las teorías del subconsciente de Freud, de la teoría del átomo, del estudio de las alergias. “...se adelanta en varios años —dice Santiago Vilas— (*Teatro en soledad*, 1912) al teatro innovador de *Sei personaggi in cerca di autore* (1921) de Pirandello, e incluso al de Eugene O’Neill y al de Thornton Wilder.”²⁶ RGS parece tener unas antenas ultra-sensitivas que le permiten captar antes que otros las novedades que flotan en el ambiente. *El incongruente* (1922) es una novela anterior al manifiesto surrealista de André Breton; y sin embargo, contiene ya, en distintas dosis, todos los elementos característicos del movimiento.

²⁶ Vilas 115.

La complejidad y contradictoriedad del arte moderno se reflejan en la obra ramoniana. Así como no se puede hacer un informe coherente del arte de principios de siglo, porque no tuvo un desarrollo lineal progresivo, siendo los movimientos concomitantes en muchos casos, no se puede hacer tampoco de esta literatura, cuya ecléctica modernidad parece incluir elementos de todas las escuelas. Cansinos-Assens compara la literatura de Ramón con la pintura cubista.²⁷ Pérez Minik le califica de expresionista “sui generis”²⁸, mientras que Neruda le cree surrealista.²⁹ Por su parte, Eugenio de Nora le relaciona con el dadaísmo: “No creo que escritor alguno, con independencia del movimiento dadaísta, haya llegado más cerca y mantenido más perseverantemente postulados y actitud tan en la línea de aquella radical marejada de negación de la postguerra.”³⁰

Influencias y originalidad

Parece plausible la idea de la originalidad del “ramonismo”, dado que Gómez de la Serna estaba ya formado como escritor desde 1910.

Esta precocidad elimina la posibilidad de influencias

²⁷Rafael Cansinos-Assens, “Ramón Gómez de la Serna, ” Poetas y prosistas del novecientos (Madrid: Editorial América, 1919) 260.

²⁸Domingo Pérez-Minik, Novelistas españoles de los siglos XIX v XX (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957) 212.

²⁹Pablo Neruda, “Prólogo”, Obras selectas de RGS (Barcelona: Seix Barral, 1973) 8.

³⁰Nora 105.

contemporáneas. Se han nombrado a Rimbaud, Proust y Apollinaire como posibles influencias en Ramón, ya que estos eran parte del ambiente artístico que se encuentra el joven escritor a su llegada a París en 1908. No obstante, parece más certera la opinión de Nora: “es en la literatura francesa de 1857 a 1905—decadentes, simbolistas, neomísticos, etc.—, donde hay que bucear el punto de partida de Ramón.”³¹ Entre los escritores españoles que pueden haber dejado huella en su obra cabe mencionar a Carmen de Burgos, Silverio Lanza y Azorín.³² Cernuda, entre otros, ve una relación entre el estilo ramoniano y la literatura culterana y conceptista.³³ Ciertamente, la importancia de la imagen, la intencionalidad de la guegueria como género y el juego de palabras apuntan al artificio barroco. Barroco también es el pesimismo que subyace en el fondo del juego y el humor: pero con reservas, ya que sería necesario señalar la asepsia moral y la falta de profundidad ideológica en esta obra. El barroquismo de Ramón es más de forma que de contenido; es superficial porque, como dice Sabugo Abril, “el juego exterior es su verdad artística. No le interesa la verdad profunda.”³⁴

³¹ Nora 100.

³²Rita Mazzeti Gardiol, Ramón Gómez de la Serna (New York: Twayne Publishers, 1974) 42.

³³Cernuda 175.

³⁴Amancio Sabugo Abril, “Ramón o la nueva literatura,” Cuadernos Hispanoamericanos Nov 1988: 24.

Efectivamente, la forma es lo más importante para este autor, y en este aspecto también sigue las tendencias vanguardistas. El arte moderno pone énfasis en la forma a expensas del contenido, dándole gran importancia a la originalidad; y lo mismo hace Ramón con su literatura.

Ramón, iconoclasta

No cabe duda de que el idioma después de Ramón es distinto al que él encontró. Gracias a sus invenciones lingüísticas, y a la greguería en particular, logró ampliar las posibilidades expresivas de la lengua para que ésta asumiera una cualidad mágica, creando un estilo muy personal. Ese estilo es la consecuencia última de la actitud disidente que toma el joven autor frente a la literatura de su tiempo. Su propósito era romper totalmente con la prosa realista, a veces ramplona, secuela decimonónica. Con ese propósito, RGS se lanza a derrocar las formas establecidas y a buscar formas nuevas.

Movido por el deseo de afirmar su libertad creadora y queriendo definir el sentido de su tiempo, ya en 1909, RGS leyó en el *Ateneo* una memoria donde señalaba las características que debía tener la nueva literatura: 1) negativismo insurgente contra todo lo anterior; 2) informalismo radical --pura espontaneidad literaria; 3)

instantaneismo impresionista basado en un detalle real; 4) estilo acumulativo; 5) lo pintoresco, lo extravagante.³⁵ Es una llamada a las armas para derrocar las formas establecidas mediante la fragmentación de las mismas. Aquí ya está elaborada, básicamente, la teoría de la literatura ramoniana, los principios que iban a regir su prosa de todos los géneros.

Ramón reiteraría esos conceptos años más tarde, en 1936, con su ensayo *La palabra y lo indecible*³⁶: “Hay que no entrar en la complicidad antigua que hacía callar ciertas cosas.”: “Esa superposición que es el lenguaje merece una disgregación que abra luces en su compacta materia.” (194); “Hay que oír cantar a las auroras boreales, logrando mayor expresión, y ver vibraciones e imágenes que antes resultaban invisibles.” (191); “El vacío nos ha rodeado en nuestra época y casi todos nuestros actos y nuestras invenciones son una rebeldía del horror al vacío, una reacción contra ese horror, nerviosos, alterados, y frenéticos de dislates.” (201); “En el momento de no poder coordinar un ideal hay que lanzarse a lo incordine [sic] y se encuentra la belleza de las palabras, y la química de sus combinaciones, trastornando el sentido de cada cosa con un adjetivo lejano que no le corresponde, o poniendo cosa con cosa en

³⁵Gaspar Gómez de la Serna, Ramón (Madrid: Taurus, 1963) 60-68.

³⁶RGS, “La palabra y lo indecible”, Lo cursi y otros ensayos (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943) 204.

una vecindad que supone una tercera cosa dubitante, mostruosa, con uñas de concha, con leontinas de ubre.” (208) El autor rechaza lo tradicional, el idioma convencional limitado por las reglas sintácticas y los significados anquilosados de las palabras. Consecuentemente, RGS se lanza a destruir y desarmar el lenguaje para renovarlo, con la esperanza de convertirlo en un medio capaz de expresar lo indecible, esa otra realidad que está entre lo real y lo imaginario.

El pensamiento plástico

Para entender la estética de RGS, hay que partir de lo que Umbral ha llamado “su incapacidad para todo lo que no sea el pensamiento plástico”³⁷. La literatura ramoniana no tiene contenido conceptual porque es toda imágenes contenidas en su órbita lírica: no tiene intención didáctica porque el autor sólo está interesado en hacer arte. Y ese arte está hecho con cosas, cosas enfocadas en primer plano y observadas profundamente, y vistas como por primera vez. Mientras los demás miramos distraídamente, Ramón se fija en todo, examinando cada cosa cuidadosamente para revelarnos sus aspectos desconocidos. Pero, no hay en esta observación nada del realismo

³⁷Umbral 40.

mimético del siglo XIX; por el contrario, es un procedimiento totalmente moderno. El descubrimiento de la realidad—el mundo físico en sí—como algo palpable y maravilloso entusiasmó a los artistas de los años veinte. Es evidente, por ejemplo, en la pintura de Picasso, Braque y Juan Gris, donde el objeto se eleva a la categoría de protagonista para ofrecernos una visión distinta y sorprendente de la realidad convertida en arte. La exultación ante la maravilla que es la realidad es la actitud moderna que da lugar al “ramonismo”.

Una fina intuición le permite captar lo que hay de original en el mundo cotidiano para apoderarse de ello y transmutarlo en algo esencial. Ramón es un hombre que va por el mundo con los ojos bien abiertos, con los sentidos agudizados para poder apoderarse de la realidad que los demás no vemos porque vamos demasiado distraídos. Ramón observa con toda atención la complicada red de relaciones que existe entre las cosas; en este sentido, es un poeta, un *vate* —el que vaticina, el que va más allá. Puede aplicársele la definición de Ortega y Gasset: “El poeta empieza donde el hombre acaba. El destino de este es vivir un itinerario humano; la misión de aquel es inventar lo que no existe. El poeta inventa el mundo,

añadiendo a lo real que ya está ahí, por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta.”³⁸

Ramón mira un objeto, lo saca de su lugar usual en la realidad, y le da una psicología a la vez que lo relaciona con otro, quizá muy dispar. Para llevar a cabo este proceso, es necesario abstraer el objeto del fluir del tiempo, y por lo tanto, de la historia. Por eso, en la literatura de este autor, aunque hay siempre un color de época—muchas veces confundido con el costumbrismo—no se encuentran referencias a ninguna cronología externa específica. Hasta en su autobiografía se entrevé una tendencia a suprimir la historia de la que fue testigo. A Ramón le tocó vivir muchos episodios importantes de la historia de España, pero en su *Automoribundia* sólo expresa nostalgia por los años que preceden a la primera guerra mundial.³⁹ Su literatura se mantiene totalmente al margen de cualquier ideología. “Como un habitante de otro planeta —escribe Tomás Borrás— Ramón se desentiende del tumulto y el problema de los vecinos de este nuestro planeta. Lo que hace es mirarlos, verlos, catalogarlos, y definir y fijar su aspecto, nuestro aspecto pictórico.”⁴⁰

³⁸ Ortega y Gasset 3: 380.

³⁹Victor Ouimette, “Automoribundia...”, Studies on Ramón Gómez de la Serna (Ottawa: Dovehouse Editions, 1988) 62.

⁴⁰Tomás Borrás, “El descubridor de continentes inéditos en el mar del castellano”, Revista de Ideas Estéticas 1963: 29.

De esta manera el hombre queda en el mismo plano que las cosas, es otra cosa más. Por eso, en la novela ramoniana, los personajes no alcanzan profundidad ni desarrollo y los temas son muy limitados. La acción, por su parte, carece de importancia, y, a diferencia de la narrativa tradicional, no fluye. El narrador debe interrumpir la acción para observar los objetos en torno y para describirlos a base de las imágenes más inesperadas, en una prosa barroca, rebosante, iconoclasta. Pero, el interés por los objetos dista mucho de lo que sería después el objetivismo francés, del *nouveau roman* de Nathalie Sarraute y Robbe Grillet, entre otros. En ellos también el diálogo, la acción y la motivación pasan a un plano marginal mientras que la captación de los objetos es lo fundamental en la novela; pero, la manera de captar las cosas es distinta. El objetivismo es un detallismo descriptivo que recuerda al naturalismo: sin ir más allá de la mera descripción: es una visión real y objetiva. Los objetos están ahí; nada más.⁴¹ En el ramonismo, sin embargo, la observación del objeto es el punto de partida para adueñarse de él y, a través de la fantasía, superar la realidad, convirtiéndolo en una creación personal llevada a cabo por medio de la greguería. Todo se convierte en pretexto para lanzarse a la creación lingüística. Ya ha dicho Nora

⁴¹J. Robert Loy, "Things in Recent French Literature", PMLA March 1956: 33-35.

que lo más peculiar de Ramón es “la reconversión de cualquier género literario –artículo, teatro, biografía, novela– en prosa ramoniana arracimada de greguerías.”⁴²

La greguería

Y es que la greguería es el núcleo vital de la obra de RGS, lo que la identifica por excelencia. En ella ha encontrado la forma ideal para expresar su peculiar manera de ver el mundo. Es además la síntesis de su estética: la greguería busca el punto de vista insólito, trata de captar lo inefable, intenta retener el momento efímero y busca la esencia de las cosas. El mismo Ramón la definió así: “es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos.”⁴³

La originalidad de la greguería ha sido bastante discutida y se le han buscado varios posibles antecedentes, entre ellos las “humoradas” de Campoamor y las “diapsalmata” de Kierkegaard. Sin embargo, ambas son básicamente aforísticas mientras que la greguería no es sentenciosa. Podrían relacionarse con el *Ding an sich* de Rilke, sólo en cuanto que el lector reacciona ante la cosa de

⁴² Nora 102.

⁴³RGS, Greguerías. Selección 1910-1960 (Madrid: Espasa Calpe, 1972) 10.

una manera más perceptiva que la usual. En cuanto a la posibilidad de nombrar a Jules Renard como precursor, su influencia es dudosa, ya que el *Diario* no se populariza hasta 1927, mientras que las greguerías aparecen recogidas por primera vez en 1916.

Richard Jackson les encuentra algunas similitudes con los “Pájaros perdidos” de Rabindranaz Tagore, aforismos que demuestran la brevedad y a veces la visión inesperada de la realidad, típica de la greguería. Fueron escritos durante el viaje que hizo el escritor bengalí a los Estados Unidos en 1919, y se publicaron poco después.⁴⁴ De hecho, una de las contribuciones de Ramón al periódico *El Sol* es la reseña de una exposición de cuadros de Tagore en la sala del Pigalle en 1930.⁴⁵ Es muy posible que nuestro autor conociera la obra del poeta, aunque los “Pájaros perdidos” no son exactamente greguerías.

Bien que con reservas, Ramón acepta dos parecidos posibles para la greguería en el prólogo a su colección⁴⁶: la casida arabigoandaluza--“es una casida menos amorosa que la casida--y el *haikai*--“sólo rocío de greguería”. En ella, sin embargo, asegura su autor que se abrazan el Oriente y el Occidente. RGS usa la palabra

⁴⁴Richard L. Jackson, “The greguería of Ramón Gómez de la Serna: A Study of the Genesis, Composition, and Significance of a New Literary Genre,” diss., The Ohio State University, 1963, 49-50.

⁴⁵RGS, *Paris*, ed. Nigel Dennis (Valencia: Pre-Textos, 1986) 195-196.

⁴⁶RGS, *Greguerías* 16.

haikai como sinónimo de lo que hoy llamaríamos *haiku*. Harold Henderson explica que el *haikai* era una *renga*—una forma de poema de versos encadenados—cuyos primeros versos se llamaban *hokku*. Esos versos iniciales, luego comenzaron a llamarse *haiku*; y hoy las palabras *hokku* y *haiku* son intercambiables. *Haiku* es la combinación de dos palabras; el primer elemento —“hai”— proviene de *haikai* (*renga*) y el segundo —“ku”— de *hokku* (la estanza inicial de la *renga*).⁴⁷

Dejando aparte la estructura formal muy específica del *haiku*, si tiene ciertas similitudes con la greguería: la brevedad, la gramática fragmentada a veces, el animismo, el interés por las cosas prosaicas y el deseo de captar un efecto o sensación particular. En su brevedad, el *haiku*, más que otras formas poéticas, depende de las reverberaciones que pueda crear en la mente del lector. Sin embargo, Henderson señala que surten su efecto “not only by suggesting a mood, but also by giving a clear-cut picture which serves as a starting point for trains of thought and emotion.” Son esbozos de escenas que el lector tiene que terminar de crear; muchas veces son pinturas escritas: “Haiku indeed have a very close resemblance to the ‘ink sketches’ so dear to the hearts of the

⁴⁷Harold Henderson, *An Introduction to Haiku* (New York: Doubleday Anchor Books, 1958) 9.

Japanese.”⁴⁸ Algunos escritores de haiku dependen mucho del ingenio, como Kikaku (1661-1707), que gozaba deslumbrando a los lectores con su ingenio y sus descripciones inesperadas; era, dice Henderson, “an acute observer, taking obvious delight in seeing things that others had missed”⁴⁹ Esto mismo hace RGS, no sólo en las greguerías, sino en toda su prosa. Tanto el *haiku* como la greguería tienen un aspecto pictórico. visual, que es muy importante para su estética. La diferencia está en que el *haiku* reduce la materia poética a la esencia concentrada de un momento estático expresado en una imagen, que no depende de la metáfora.

Las greguerías, aunque pueden ser imágenes puras, generalmente dependen de una asociación metafórica. Ramón las define con una fórmula matemática: *humorismo – metáfora = greguería*. Antonio Espina opina que *metáfora* debe ir antes porque es el término principal de la ecuación ya que “ella es la que contiene el alcaloide poético. El humor en el ramonismo no es alcaloide, sino excipiente”.⁵⁰ Más clara y precisa quizás sea la definición dada por Gaspar Gómez de la Serna: “son revelaciones subitáneas y metafóricas de significados de las cosas que conciernen a planos de

⁴⁸Henderson 3.

⁴⁹Henderson 55.

⁵⁰Antonio Espina, “Ramón, genio y figura”, Revista de Occidente 1963: 62.

su realidad ocultos al pensamiento deductivo”.⁵¹ En este sentido están entrañablemente ligadas a la literatura de los “ismos”, que tanto se servían de la intuición y del subconsciente. Si a veces las greguerías son pequeños poemas en prosa, la mayoría de las veces llegan a la poesía indirectamente, por el juego de ingenio. Este y el uso constante de la metáfora relacionan especialmente a la greguería con la poesía de vanguardia por un lado, y por otro con la poesía culterana y conceptista del Siglo de Oro.

Rodolfo Cardona afirma que la greguería “indeed belongs in the realm of poetry.”⁵² No lo cree así Nora porque opina que la greguería carece de la acción estimativa (elevar o rebajar) que ejerce la imagen o metáfora poética.⁵³ Sabugo Abril la ve como un género híbrido: “La greguería es la fracturación de la prosa sin crear el verso. La forma de la estructura es prosística pero la forma del contenido (la metaforización) es poética.”⁵⁴ Indudablemente, la greguería tiene un efecto nivelador –su interés promiscuo, hasta por lo más trivial del mundo– disminuye la importancia de la jerarquía de valores hasta el punto en que todo se encuentra en un mismo plano estético. Mas, es necesario recordar que no se trata de un

⁵¹Gaspar Gómez de la Serna, “Hacia el concepto de la greguería”, Papeles de Son Armadans 30 (1963): 200.

⁵² Cardona 134.

⁵³ Nora 102.

⁵⁴Sabugo Abril 17.

género homogéneo; hay greguerías que son verdaderos poemas en prosa, y otras que degeneran en meros chistes. No obstante, si se toma en cuenta la definición de Bousoño de la poesía—el conocimiento “de un contenido psíquico como un todo particular, como síntesis intuitiva, única, de lo conceptual-sensorial-afectivo”⁵⁵— resulta difícil negarle a la greguería su índole poética. Si Cansinos-Assens ve en ellas una forma de la caricatura es por lo que tienen de selección y de síntesis.⁵⁶ Pero, seguramente son más que eso; representan una manera de ver y de sentir la realidad, expresada en una nueva fórmula prosística que incorpora, a su vez, al verso.

La verdadera importancia de la greguería se encuentra en lo que ha logrado dentro de la prosa, ampliándola, revolucionándola con su acción disgregadora. La greguería, dice su creador: “Ha esparcido después su disolución por toda la literatura y ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, las ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico.”⁵⁷ Es indiscutible el influjo que ha tenido esta invención ramoniana en la prosa española. Casi todos los escritores de la generación siguiente “agujerean” su prosa como recomendaba Ramón. La greguería se extiende por todas partes queriendo abarcar la infinita variedad del mundo y ofreciendo,

⁵⁵Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid: Editorial Gredos, 1956) 19.

⁵⁶Cansinos-Assens 262.

⁵⁷RGS, Greguerías 7.

como resultado, una visión fragmentaria de la realidad. Cuando se introduce dentro de otro género, la greguería actúa como disolvente de la composición literaria, fragmentándola, socavándola, dominando poderosamente la escritura. Se hace más importante el fogonazo inventivo que la calidad del resultado tomado en su totalidad.

El humorismo ramoniano

El humorismo ramoniano también se convierte en un elemento subversivo, sirviendo para relativizar aun más la realidad y para renovar la forma. Ramón reacciona con humor ante las limitaciones del mundo y del hombre: “La actitud más cierta ante la efimeridad de la vida es el humor. Es el deber racional más indispensable...”⁵⁸

Su prosa evita las imágenes y los temas sentimentales de las generaciones anteriores y muchas veces usa el elemento cómico para aniquilarlos. El humorismo lo consigue al presentarnos las cosas con enfoques peculiares, caricaturescos. Esa forma de afrontar las cosas con un cierto grado de distanciamiento ingenioso es plenamente humorística. Sin embargo, la crítica se encuentra dividida tocante a ese aspecto de la obra ramoniana, desde Camón Aznar, quien afirma

⁵⁸RGS, Ismos. Obras Completas, 2 vols. (Barcelona: Editorial AHR, 1957) 2: 1065.

que “no es humorista Ramón”⁵⁹, hasta Santiago Vilas, quien lo cree “el humorista por excelencia”⁶⁰. La controversia parte quizá de las posibles definiciones de la palabra humorismo, algunas demasiado limitadas. Lo cierto es que la obra ramoniana abarca todas las tonalidades del humor, desde el chiste elemental hasta la más fina finta ingeniosa. Aun teniendo en cuenta las muchas teorías del humor, se encontrará que la mayoría de ellas se basan en uno de los conceptos siguientes: 1) superioridad –el humorista observa la vida desde un nivel preeminente que le permite ver limitaciones y flaquezas con bondad y comprensión. 2) incongruencia –el placer estético de encontrar conexiones donde no parecía haberlas. 3) liberación –el humor libera los impulsos de las inhibiciones que la sociedad les impone.⁶¹

Todo esto y más se encuentra en el ramonismo. La confusión surge al querer considerar su humorismo como un ente monolítico. Aquí cabe todo –chiste, caricatura, paradoja, retruécano, ingenio, incongruencia– con la acostumbrada promiscuidad ramoniana. Es, sobre todo, un humorismo hecho de imágenes, de comparaciones inesperadas de las cosas, y que parte de una concepción pesimista del hombre. Así lo confiesa Ramón en su *Automoribundia*: “Mi

⁵⁹Camón Aznar 66.

⁶⁰Vilas 127.

⁶¹Bousoño 18.

humorismo descansa sobre las cosas o convierte a las personas en cosa, humorismo en que me he refugiado al ver que los seres son máquinas de ambición y de traición y las cosas lo único bueno de la vida”.⁶²

El amor por las cosas

Desde una perspectiva general y dado su negativo punto de partida, Eugenio de Nora encuentra aquí “una comicidad triste, gris, disolvente—una conciencia impregnada de la nulidad, insignificancia y ausencia de sentido de todo...”⁶³ Sin embargo, observando sus componentes particulares, la ternura que derrama sobre las cosas, la manera en que se identifica con ellas, lo que sobresale es la comprensión de lo intrascendente. Si Ramón salva el momento efímero, los objetos sin importancia, también hay una acción recíproca en la cual ellos lo salvan a él. El amor por las cosas, esa relación tan especial que existe entre el escritor y los objetos, es el rasgo más conmovedor de esta literatura. Es éste el elemento redentor que salva una obra, de otra manera falta de valores afectivos. Es la especial visión de los objetos lo que produce en el lector un verdadero placer estético. Las revelaciones de este

⁶²RGS, Automoribundia (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948) 651.

⁶³ Nora 112.

humorismo metafórico, que es una nueva manera de ver las cosas y el mundo, es la gran contribución de Ramón. “Es la esencia del humorismo y de la literatura actual”, escribe Santiago Vilas, “lo que no quiere decir que esa esencia haya sido inventada por Ramón, pero sí, que él fue el que resumió cuanto se había hecho y cuanto no se había hecho antes de él y nos lo ofreció con un giro y con un vestido y una gracia totalmente nuevos, inéditos, insólitos, y consecuentemente dio una nueva dimensión a la literatura contemporánea.”⁶⁴

Esa visión ramoniana de las cosas, del mundo objetivo, se le presenta al lector mediante un lenguaje renovado y de tremenda fuerza plástica. Las descripciones que RGS le ofrece a sus lectores son de una vividez presencial gracias a la *descriptio*. Las palabras del autor “pintan” una imagen, que aunque compuesta de particularidades sensibles, se nos presenta en su conjunto como si estuviésemos ante lo que está viendo el mismo autor. La *enargeia*, que efectúa la sensación de representación visual presente en la *descriptio*, converge en el imperativo ekfrástico, que es la médula del ramonismo. Ramón quiere representar verbalmente la presencia

⁶⁴Vilas 113.

espacial y presencial de las cosas, moldeada por la tensión de su lenguaje.

Objetivo del trabajo

El objetivo de este trabajo es estudiar la manera en que RGS describe las cosas, estetizándolas mediante su estilo literario, convirtiéndolas en pequeñas obras de arte. La misma sensibilidad artística que le permite hacer arte basándose en lo cotidiano le proporciona la intuición necesaria para crear pasajes ekfrásticos de gran vividez y belleza. Cuando Ramón escribe acerca de una obra de arte, sus representaciones verbales de la expresión visual son creaciones artísticas en sí. La agudeza de sus percepciones en el ámbito del arte y la iconografía son de lo más valioso de su obra. Ese elemento iconográfico de la prosa del autor es la exteriorización del carácter visual de su imaginación y se manifiesta cuando la descripción de las particularidades de un objeto o de una escena se ensamblan en un conjunto que le permite al lector “ver” con los ojos de la mente lo que el escritor ha visto. RGS genera mediante el lenguaje resultados similares al estímulo visual de la pintura: el efecto ekfrástico.

Analizaremos primero la visión que el autor nos ofrece de lo que él prefiere ver de la realidad—los objetos cotidianos—y los procedimientos mediante los cuales quedan expresados—la técnica descriptiva. Esa técnica ramoniana, basada mayormente en la comparación metafórica, interrumpe constantemente la prosa para captar las percepciones del autor, presentándole al lector una visión vivida y plástica las cosas, que responde al imperativo ekfrástico. También estudiaremos cómo al enfrentarse a una obra de arte o a un artista, ambos quedan cosificados y reciben el mismo tratamiento descriptivo impulsado por el imperativo ekfrástico. Basándose en la interacción de lo visual y lo verbal, RGS crea mediante el lenguaje imágenes mentales de la experiencia perceptiva.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA
Y LAS ARTES

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y LAS ARTES

Relaciones personales con los artistas

Son muchos y poderosos los lazos que unen la literatura ramoniana con las artes plásticas. Inmediatamente se piensa en las famosas veladas de *Pombo* y en el sinnúmero de artistas y escritores que por allí pasaron. En las tertulias pombianas tuvo lugar un proceso de inter-polinización de las artes con evidentes resultados en las vanguardias de entreguerras. De allí surgieron también amistades que sostuvo RGS con muchos artistas coetáneos, a algunos de los cuales ayudó con verdadera generosidad. Con Solana mantuvo una amistad duradera, propia de espíritus afines: fue RGS quien comprendió y apoyó a este pintor desde el principio de su carrera, cuando otros no le valoraban. Fue también RGS quien presentó en Madrid, en 1933, una exposición de Picasso, organizada por “Los Amigos de las Artes Nuevas”.

En su libro acerca del surrealismo español, Francisco Aranda señala que “Toda la vanguardia nació en Ramón.” Además de lo que él considera la influencia directa del autor en todos los escritores españoles desde 1926 hasta 1936— “Su influjo sobre artistas plásticos fue también considerable: aparte de las obvias

inter-relaciones con Gutiérrez Solana, le deben mucho los escarceos surrealistas de Maruja Mallo, Isaías Díaz (que pintó cuadros basados en ‘greguerías’ de Ramón), Alfonso Olivares, Gregorio Prieto, Enrique Herreros.”⁶⁵

La presencia de las artes plásticas en su obra

Aparte del contacto personal que tuvo RGS con los artistas de su tiempo, su obra está íntimamente ligada a las artes. A lo largo de su prolífica producción se encuentran constantemente muestras del profundo interés que sentía el escritor por la pintura y la escultura, desde su primera etapa en *Prometeo* --donde ya se ocupa de varios artistas-- hasta una obra de publicación póstuma, *Museo de Reproducciones*, que se desarrolla enteramente entre las estatuas de un museo. Por toda su obra se encuentran numerosas menciones a obras de arte específicas así como descripciones de obras imaginadas.

Su entusiasmo por las artes se desvela en varias colaboraciones periodísticas. En 1921 publica un artículo en *El Liberal* titulado “Mi misión secreta,” donde explica su propósito de desnudar la estatua de Carlos V de León Leoni. El escritor sabía por sus lecturas que la

⁶⁵Francisco Aranda, El surrealismo español 29.

estatua era desnudable; y le plantea el proyecto a Aureliano de Beruete, director del Museo del Prado. El gran crítico e historiador del arte accede a la propuesta de Ramón, que consigue así que se exhiba la estatua sin armadura, quedando muy satisfecho de haber podido despojar “de sus ropas atosigantes en medio de la canícula al Gran Emperador.”⁶⁶ En otra ocasión, para otra colaboración en el mismo periódico, su amigo Beruete le permitió visitar el museo de noche, a la luz de un farol de aceite. Alumbrándose con él, hace un recorrido por las salas de Goya, Velázquez y El Greco para ver los cuadros de otra manera a la usual. Como ha dicho Umbral, fue ésta una aventura verdaderamente dadaísta. Viendo esos lienzos clásicos a linternazos, “Ramón destruye el contexto realista de todo el arte museal para obtener fragmentos de pintura pura, gratuita.”⁶⁷ El reportaje de la expedición termina con la visita a una habitación vacía, donde Beruete le enseña en una esquina, a la luz del farol, la *María Magdalena* de Pedro de Mena. Lo que sigue es uno de los pasajes ekfrásticos más bellos de Ramón, una descripción alucinante de la estatua, vista así en la penumbra.⁶⁸

La arquitectura debe haberle interesado mucho a Ramón por lo
frecuentemente que aparece en su obra. Hay descripciones

⁶⁶RGS, Automoribundia 322.

⁶⁷Francisco Umbral 106.

⁶⁸RGS, Automoribundia 325-328.

detalladas de edificios y monumentos incrustadas en novelas y biografías; las hay también en escritos autónomos como “La Equitativa”, “La iglesia nueva”, “Dos palacios célebres”. Un sinfín de elementos arquitectónicos --cariátides, adornos de portal, chimeneas, balcones-- se nos ofrecen independientemente en *Gollerías*, e intercalados por toda su prosa. En el caso de *La quinta de Palmyra* y *El secreto del acueducto*, se puede decir que los protagonistas son la quinta y el acueducto respectivamente. En otras novelas como *El Chalet de las Rosas* y *El Gran Hotel*, la narrativa se interrumpe constantemente para dar paso a descripciones de elementos de las estructuras, desde ventanas hasta ascensores. La descripción de la arquitectura en la prosa ramoniana va determinada por el animismo, y causa el impacto visual de lo pictórico gracias al novedoso uso del idioma.

En *Pombo* hay evaluaciones críticas del arte de los contertulios--Julio Antonio, Villadrich, Romero de Torres, Picasso--que podrían considerarse escritos independientes. Otros libros de RGS tratan específicamente de la pintura, como es el caso de los retratos de pintores, como *Goya* (1928), *El Greco* (1935) y *Don Diego de Velázquez* (1943), donde se lee historia del arte escrita desde una perspectiva emotiva y personal, y expresada en unas

imágenes gráficas que dan al pasado inmediatez de presente. A estos se pueden añadir otros, como *Picasso, Juan Gris, Marc Chagall, Diego de Rivera, Lipchitz, Dalí* y muchos más retratos de artistas contemporáneos perfectos ejemplos de crítica de arte moderno de gran acuidad valorativa.

Inclinación al dibujo

Tenia también RGS desde joven cierta inclinación al dibujo, de la cual hace gala en un par de libros. Ilustra los episodios humorísticos recogidos en el libro *Golleries* –al cual se refiere como “volumen en que luzco mis veleidades de dibujante”⁶⁹– con unos dibujos de fuerte caracterización. En *Trampantojos* también van ilustradas las ocurrencias que constituyen el libro y que, explica el autor, “están aclaradas por dibujos de mi pluma, dibujos legítimos, como todos los de este tomo, estén firmados o no con una R, y que, naturalmente, no se proponen hacer la competencia a los artistas profesionales.”⁷⁰ Razón tenía, ya que, descartando una intención humorística, sus dibujos no demuestran una habilidad extraordinaria.

⁶⁹RGS, “Prólogo”, *Golleries*. O.C. 447.

⁷⁰RGS, *Trampantojos*. O.C. 863.

Ramón, crítico del arte

Pero no es en la práctica de las artes plásticas, sino en la observación de ellas—“Su actitud más característica es la de espectador, la de mirador constante,”⁷¹ dice Guillermo de Torre—donde se encuentran sus grandes dotes, porque todo cede a su mirada. Camón Aznar piensa que una de las grandes vocaciones de RGS fue la de teorizador del arte: “Nos atrevemos a decir que desde Pausanias a Berenson, nadie ha penetrado en la esencia de la obra de arte con la vivencia, con el entrañamiento de Ramón. Porque su visión no es desde fuera, ni desde dentro de las formas. Ni las ve desde un punto de vista historicista y erudito, ni desde su interpretación íntima. Ni siquiera desde su teoría, ni desde sus sugerencias conceptuales. Se subroga en ellas aflorando intenciones, sacando a la superficie el corazón de cada pincelada”.⁷²

La vocación de crítico se manifiesta muy pronto en RGS. En 1909, publica en el número 3 de *Prometeo* el primer comentario sobre arte: “*En un estudio.*” Es el relato de una visita hecha al estudio compartido por Miguel Viladrich (pintor), Julio Antonio (escultor) y Lasso de la Vega (poeta). El joven RGS analiza la pintura de Viladrich y la escultura de Julio Antonio con agudeza,

⁷¹Guillermo de Torre, Ramón y Picasso en Obras Completas de RGS 14.

⁷²Camón Aznar, RGS en sus obras 392.

intercalando con gran acierto versos de Lasso de la Vega entre las descripciones del arte.⁷³ A partir de entonces, la preocupación por las artes y sus interrelaciones es una constante en su obra y en su vida.

En *Ismos* (1931), queda explícita la irresistible atracción hacia las artes que marca su literatura: “Yo entré por casualidad en aquella Exposición de los Independientes que se celebró en agosto de 1910 en París... Desde entonces entré en el caos febriciente de la pintura moderna y su interés.”⁷⁴ Allí se encontró cara a cara con las nuevas formas de arte plástico, cuyas prescripciones coincidían con sus propias ideas de lo que debía ser el arte nuevo.

En *Ismos*, RGS nos da su explicación de las tendencias vanguardistas con una intuición y perspicacia que ha retenido validez hasta hoy. Desde su perspectiva de testigo presencial, el autor explica en qué consistía aquel ansia de rebeldía por sí misma, sin estar necesariamente unida a una ideología--aunque esto cambiara más tarde. El deseo de crear un nuevo mundo artístico era el motor de aquellos tiempos y este libro defiende todo lo nuevo en el arte. En el prólogo, Ramón deja clara su intención: proponía una revolución por la liberación del estancamiento artístico anterior, no

⁷³RGS, “En un estudio”, *Prometeo* 3 (1909) : 76-80.

⁷⁴RGS. *Ismos*, O.C. 958.

su destrucción: “A través de todo este libro se me verá en mi interminable posición de rebeldía, pero rebeldía con un fondo dramático y emocionado, apasionado de la construcción noviestructurada...” (959). Sin embargo, Ramón parece tener una premonición de que el resultado de la revolución sería el final de la historia del arte como tal—hecho consumado a partir de Warhol en adelante. Al final, la libertad, tan buscada por los vanguardistas, ha resultado ser tan dictatorial como el sistema previo. El escritor lo presentía: “Yo diría que no se está preparando arte alguno, sino la libertad del hombre y su monstruosidad última... Llegaría hasta decir: se está preparando la libertad idiota...” (961).

El libro *Ismos* atestigua el trato que tuvo Ramón con muchos de los artistas vanguardistas europeos. En él habla el autor de Apollinaire, con quien fue muy comparado, y de Max Jacob, a quien considera “el mejillón desconocido,” cuya literatura que sirvió de teoría y soporte a las artes plásticas. Marinetti le envía una proclama inédita a los españoles para publicar en *Prometeo*. Ramón percibe que su revolución futurista pondrá en movimiento una serie de reacciones en el mundo artístico.⁷⁵ Tristan Tzara, con quien comienza el dadaísmo, es “intrépido, creador definitivo, lanzando su

⁷⁵RGS, *Ismos* 1018.

grito...” (1103). Archipenko es el carpintero genial cuya escultura no pierde “su primera ingenuidad de artesanía” (1041). De los Delaunay, a quienes visitaba en París, dice: “No he visto nadie que haya vivido en proyección futurista como estos dos seres de excepción, atrabiliarios de tanto reservarse para después...” (1047). En el arte de Léger “se desperezan todos los radiadores y todas las tuberías de la gran máquina de la vida” (1099). También visita a Lipchitz en su casa, donde ve su escultura que le parece “una fórmula, un A+B+C, de una sutileza trigonométrica, lejana, tanto de lo bonito como de lo bello...” (1098). Marie Laurencin le visitó en Madrid. De ella nos dice que “pinta como con pintura de tocador, con cremas, con barritas para los labios...” (1101). En su explicación del movimiento surrealista, se ve que RGS admira su búsqueda de libertades, aunque se distanciará del movimiento. Le da mucha importancia a las proclamas de Breton y Eluard, aunque cree que en las artes plásticas Miró “es la manzana del grupo, el fruto sin dubitaciones” (1138). Rivera, Cocteau, Dalí y muchas otras figuras del arte contemporáneo merecen páginas en este libro, y muchos de ellos luego serán tratados individualmente en retratos y biografías que son una mezcla espléndida de creación y crítica.

La modernidad en las artes

La sensibilidad contemporánea de Ramón coincide con los movimientos europeos vanguardistas, pero él llega a sus conclusiones independientemente, como resultado de su deseo de romper con el pasado y buscar nuevos caminos para el arte. El escritor se forma una teoría personal del arte, que no lleva una trayectoria lineal; a veces cambia de dirección, lo que en sí es típico de la complejidad del arte moderno. La modernidad se caracteriza por las contradicciones y las paradojas, y Ramón, como dice Ana Martínez Collado. “experimenta los dos rostros: el del optimismo y el de la incertidumbre. El de la ilusión y el de la consciencia de lo imposible.”⁷⁰

Sin embargo, no es el contenido temático el único vínculo que tiene esta literatura con las artes plásticas. Hay otro más importante y más constante que es el estilo poderosamente visual de RGS, mediante el cual logra poner delante de los ojos de la mente del lector lo que él está viendo. Para ello se vale de un lenguaje enérgico: hace con las palabras lo que el pintor hace con sus pinceles. Afirma Tomás Borrás que “Ramón es un poco pintor, pintor de estilográfica... Ramón es un émulo del Greco, de Goya y,

⁷⁰Ana Martínez-Collado, La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo. 9.

en ciertos casos, de Rosales o Madrazo....”⁷⁷ Su manera de escribir, dice Cansinos Assens, “se sale de la literatura, rebasa el molde de la forma escrita para acogerse a las artes más representativas.”⁷⁸ A lo mismo se refiere Luis Granjel cuando habla de “la fuerza plástica, ‘visual’ pudiera decirse, que revela el modo de tratar sus temas.”⁷⁹

También el crítico de arte José Camón Aznar se refiere a este aspecto del ramonismo: “Hay que buscar sus paralelos no en la literatura, sino en el arte. En la serena robustez de los volúmenes de Zurbarán, en los desgarrados despojos de Solana, en Valdés Leal, en todo Goya, en tantas versiones del mundo corajudo y anhelante. En la desorbitada visión de Picasso.”⁸⁰

El estilo ramoniano, de lenguaje abrupto, golpeante, se ajusta perfectamente al resultado que busca: producir deslumbrantes descripciones que son más bien creaciones ya que la misma fuerza de la palabra re-crea lo que describe. Es lo que Camón Aznar llama “su versión idiomática de las formas cromáticas.”⁸¹ En esta prosa no es el sentido del oído el que prevalece porque no hay verdaderamente música ni ritmo en ella; son la vista y el tacto los que están

⁷⁷Tomás Borrás, “El descubridor de continentes inéditos en el mar del castellano”, Revista de Ideas Estéticas 21 (1963): 33.

⁷⁸Rafael Cansinos-Assens, Poetas y prosistas del novecientos (Madrid: Editorial América, 1919).

⁷⁹Luis Granjel, Retrato de Ramón (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963) 178.

⁸⁰José Camón Aznar, RGS en sus obras (Madrid: Espasa-Calpe, 1972) 72.

⁸¹Camón Aznar 393.

implicados constantemente --hecho comprensible en un escritor que se consideraba, ante todo, un *mirador*. En la literatura de RGS es la mirada la que señala siempre la vía a seguir, produciendo los ángulos de visión que, a su vez, producen las evocaciones sensoriales.

RGS contempla las obras de arte con la misma visión taladrante con que ve los objetos cotidianos: despojadas de su bagaje crítico, histórico y técnico. Le es posible verlas en su disposición elemental y en el momento de su creación, para luego, mediante la plasticidad de su estilo, ponérselas delante de los ojos al lector. Es un fecundo proceso que relaciona la literatura con las artes plásticas. En *Ismos*, RGS alude a esa inter-relación de las artes: “Voy a hacer lo más prohibido por ciertos absolutistas teóricos, que es mezclar el nuevo arte y la literatura; pero del conjunto de esta herejía, brotará una idea general de cómo es más verdad de lo que parece esta influencia recíproca.”⁸²

⁸²RGS, *Ismos* 957.

EL PRINCIPIO EKFRÁSTICO

EL PRINCIPIO EKFRÁSTICO

La relación entre las artes

La herejía a que se refiere RGS no es un fenómeno exclusivo de la época de vanguardias; es una controversia que se remonta a los clásicos de la antigüedad. Desde el mundo greco-latino, las artes se han clasificado según el medio que utilicen en el proceso de creación. En las artes visuales se incluyen todas aquellas que consisten fenomenológicamente en percepciones visuales, y que se dirigen principalmente al sentido de la vista (aunque algunas se dirijan también al tacto): la pintura, la escultura y la arquitectura. La literatura, camaleónica, resulta más difícil de clasificar porque no es ni visual, ni auditiva: es el significado --tanto el literal de las palabras, como el de las asociaciones que las acompañan-- lo que la distingue de todas las otras artes. A la literatura se la considera un arte simbólico porque deriva su carácter particular de los significados que hay que conocer para poder apreciarla.⁸³ Esta clasificación, que no dista mucho de la que estaba ya establecida para el siglo XVII, se considera caduca hoy por algunos críticos. La

⁸³Monroe C. Beardsley, Aesthetics from Classical Greece to the Present (New York: The Macmillan Company, 1966) 30-39.

estética de signo convencional sufre el ataque avasallador de la semiótica.

Mimesis

En la historia de la estética, el problema de la interrelación de las artes ha sido un tema polémico desde sus comienzos, empezando por Platón. El fundador de la Academia discute en sus diálogos las artes visuales (la pintura, la escultura, la arquitectura), las artes literarias (la poesía épica, la lírica y la dramática) y las artes musicales (el canto y el baile). Sin embargo, no les da un nombre específico, porque estima que todas pertenecen a una clase general –la artesanía, o *techne*, que se divide en a) las adquisitivas y b) las productivas. Estas, a su vez, se subdividen en dos grupos: 1) las que producen objetos reales, bien sean humanos (mesas, sillas), o divinos (plantas, animales); y 2) las que producen imágenes, o *idola*, que también pueden ser humanas (pinturas) o divinas (reflejos y sueños de los dioses). Las denominadas “imágenes” son una representación en cuanto que imitan a sus originales pero no pueden ejecutar las funciones de ellos.⁸⁴

⁸⁴Beardsley 40-41.

La mimesis –imitación o representación– es uno de los términos más dificultosos en la estética platónica ya que el alcance de su significado se dilata a veces y se contrae otras, según el curso de la dialéctica. Pero, en general, se puede decir que si Platón piensa que todas las cosas creadas son imitaciones de unos arquetipos eternos, entonces las artes (pintura, poesía, canción) son imitaciones en un sentido más ceñido aún, ya que consisten en imágenes. Siguiendo ese razonamiento, todas las artes quedan agrupadas en un mismo estrato jerárquico que el filósofo censura por, lo que él considera, su capacidad de corromper al hombre. Como la teoría platónica de las ideas considera que la mimesis es moralmente peligrosa, Platón quiere excluir a poetas y pintores de su República.⁸⁵

Para Aristóteles, sin embargo, la imitación es una forma de expresión, algo natural y aceptable cuya contemplación produce placer en el hombre ya que el hombre siente placer cuando aprende, y el reconocer la expresión (la imitación) de algo es una forma de aprender. En la *Poética* aristotélica, la palabra *poiesis* (hacer/crear) tiene un significado más restringido que el que Platón le otorga. Es imitación, en cuanto es la representación de objetos o eventos.

Aristóteles divide el arte mimético en dos clases: 1) el que imita una

⁸⁵Plato, *The Republic*, trans. Benjamin Jowett, ed. Robert Maynard Hutchins (Chicago: William Benton, 1952) 429-432.

aparición visual mediante el color y el dibujo –que es la pintura; y
 2) el que imita una acción (praxis) humana mediante la canción, la
 danza o el verso –o sea, la poesía. De este modo, la poesía se
 diferencia de la pintura conforme el medio usado, y se separa de la
 historia y la filosofía en virtud de lo que imita. La estética
 aristotélica quiso restaurar el valor de la imitación como base de la
 educación moral por ser aquella el origen de la catarsis, que es a su
 vez un instrumento necesario en la formación del carácter.⁸⁶

No obstante la influencia que ha tenido la *Poetica* en la teoría y la
 práctica de la crítica literaria, la dialéctica platónica de la mimesis--a
 pesar de repudiar la poesía y la pintura--su impacto en el estudio de
 las artes ha sido también importante. El concepto platónico de la
 imitación sostiene que ésta estriba en la capacidad del arte para
 reflejar el objeto percibido al crear un sustituto ilusorio de éste.
 Quedan incluidas en la premisa las artes verbales porque poseen la
 habilidad de crear imágenes con palabras; o sea, que la poesía crea
 imágenes para los ojos de la mente igual que la pintura las crea para
 los ojos del cuerpo. Mas la teoría platónica de las artes se sostiene,
 como señala Murray Krieger, sólo a condición del uso de la palabra
 “imagen” –que aplicada a las artes visuales tiene un sentido literal,

⁸⁶Aristotle, *On Poetics*, trans. Ingram Bywater, ed. Robert Maynard Hutchins (Chicago: William Benton, 1952) 681-698.

mientras que aplicada a la poesía tiene un sentido metafórico inadvertido.⁸⁷ Esta estética, basada en una transferencia metafórica de lo visual a lo verbal, continúa fomentándose a través de los siglos, hasta el XVIII, sin hacer notar el sentido figurado de “imagen” --aunque las artes verbales necesitasen de un paso intermediario para poder transferir la imagen, ya que carecen de la inmediatez que poseen las artes plásticas, las cuales sí serían capaces de lograr la transformación del estímulo físico a la imagen mental directamente.⁸⁸

En el desarrollo de este razonamiento es significativa la diferencia entre la semejanza verbal y la imagen visual, dice Krieger, ya que conlleva en su centro la disparidad entre “sensible signs (as in pictures) and intelligible sign (as in words)”.⁸⁹ Krieger concluye que de ahí nace la diferenciación entre lo que él denomina el signo natural, y el signo arbitrario-convencional que seguirá vigente a través de los siglos. Es una diferenciación basada en el parecido existente entre indicador y significante en el signo natural por un lado, y la ausencia de tal semejanza en el signo arbitrario. Krieger destaca la importancia de la analogía platónica entre los ojos del cuerpo y los ojos de la mente porque con ella “he has opened the way

⁸⁷Murray Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992) 71.

⁸⁸ Krieger 72.

⁸⁹ Krieger 75.

for the pictorialist tradition that uses the visual arts as the model for the functioning of the poem.”⁹⁰

La analogía entre las artes

Esa tradición pictórica ha quedado encapsulada en la traducción errónea del “*ut pictura poesis*” de Horatius Flaccus. Jean Hagstrum nota que, fuera de su contexto en la *Ars Poetica*, la frase ha quedado traducida como una incitación a que la poesía sea como la pintura, a que trate de imitarla. Pero, leída en contexto, colocando la coma después del verbo— “*ut pictura poesis erit*”—la frase se convierte en una declaración de que la poesía *será* como una pintura.⁹¹ Esta traducción correcta de la frase se convirtió en el lema de los pictorialistas renacentistas y neoclásicos; y les sirvió para reiterar la relación analógica entre las artes, pero siempre presentando a la pintura como el modelo semiótico a emular.

Basándose en esa clasificación que antepone la pintura a la poesía, la relación entre las artes se mantiene constante desde el clasicismo hasta el siglo XVIII porque se parte siempre del signo natural como criterio básico para enjuiciar todas las artes. Para mediados de ese siglo, los teóricos tenían ya forjada una estética

⁹⁰Krieger 76.

⁹¹Jean Hagstrum, *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago: University of Chicago Press, 1958) 59-62.

general de las artes tasándolas de análogas entre sí, siempre con la imitación de la naturaleza como fundamento básico. Es el principio que rige *Les beaux Arts réduits a un même principe* de Batteux, que tanta influencia tuvo.⁹² Las artes quedan instaladas en una jerarquía: la escultura se sitúa a la cabeza, por ser la que más parecido tiene con el objeto representado; le sigue la pintura, por tener todavía un parecido con el motivo original; y en lugar postrero queda la literatura, ya que las letras y las sílabas que constituyen el lenguaje carecen de parecido con el objeto que representan.

Por la misma época, el racionalismo cartesiano, con sus meditaciones filosóficas, intentó llegar más sistemáticamente a una metafísica del arte. Alexander Gottlieb Baumgarten quiso probar de una manera deductiva y formalizada que la poesía --y por extensión, todas las artes-- requiere una cognición específica. Fue él quien acuñó el término *estética*. Pero, finalmente, no salió del principio básico de la imitación de la naturaleza, igual que los demás tratados de la época.⁹³

De acuerdo con esta estética, el grado de fidelidad que pueda tener la experiencia en relación con su origen externo (con el objeto extra-textual) es lo que hace del signo natural el logro supremo de la

⁹²Beardsley 159-160.

⁹³Beardsley 156-163.

obra de arte. Queda subyacente aquí--indica Krieger--la suposición de que la pintura sea capaz de reproducir un objeto sin distorsionarlo durante el proceso, y de que exista una relación inmediata entre el signo y su referente. Pero, en el caso de la poesía, lo que está en juego es el medio en sí, que dependiendo de la palabra, necesariamente mantiene una distancia del referente.⁹⁴ Señala Krieger, que la comparación no se efectúa entre terminos iguales--entre un arte y otro--sino entre elementos pertenecientes a distintas esferas. Por lo tanto, se trata únicamente de una analogía frágil, que quiere forzar a un arte a negar sus propiedades intrínsecas mientras pretende que adquiriera las características--ajenas y hasta incompatibles--de otro arte.⁹⁵

La afinidad entre las artes es también la base de las teorías de Johann Winckelmann.⁹⁶ En este caso, la interrelación se funda en un mecanismo en común: la pintura, la escultura y la poesía, todas expresan mediante la alegoría cosas invisibles: pensamientos éticos (el contenido del arte). Los ideales neoclásicos que este erudito deriva de los griegos, basados en el concepto de "*edle Einfalts und Stille Grosse*" (sencillez noble y grandeza silenciosa) respaldan

⁹⁴Krieger 85.

⁹⁵Krieger 87.

⁹⁶Beardsley 140-156.

igualmente la primacía de las artes visuales en la escala de valores artísticos.

La rivalidad entre las artes

Como refutación de las teorías de Winckelmann, Ephraim Lessing escribe su *Laocoonte. o sobre los límites de la pintura y de la poesía* con el objeto de definir las distintas funciones de las artes. Esta obra le dio un nuevo giro a la estética, al oponerse al clasicismo greco-latino promoviendo una expresividad libre de restricciones formales. Sin rechazar la posibilidad de un sistema que relacionara todas las artes, Lessing atacó las analogías superficiales basadas en la fórmula horaciana "*ut pictura poesis*", y estableció unas bases para delimitar lo que es la pintura y lo que es la poesía. Lessing se dedicó a estudiar las posibilidades y los valores específicos de cada arte dentro de su medio particular; concluyendo que el medio (los signos usados para imitar) determina el alcance de las artes. Conforme a este sistema, el medio usado por la pintura--formas y colores--la hace más apta para representar objetos y propiedades visibles, pudiendo sugerir acciones sólo indirectamente; mientras que el medio de la poesía--palabras--tiene el efecto completamente opuesto. En esta estética, la cuestión fundamental es que la pintura existe en el

espacio, y todas sus partes se perciben simultáneamente; mientras que la obra literaria existe en el tiempo, y sus partes se perciben sucesivamente.⁹⁷

Para desarrollar su tesis, Lessing se sirve del *Laocoonte de Rodas*, del siglo II a. de C., un grupo escultural que representa el momento agónico del sacerdote troyano y sus hijos al ser devorados por las serpientes marinas. Afirma el filósofo, que el escultor ha escogido este momento para representar la historia por ser el más seminal dentro de una cadena de sucesos: es lo que necesariamente han de hacer las artes plásticas—representar un momento eminentemente expresivo—ya que su medio es espacial y simultáneo. La poesía, por el contrario, ha de representar un suceso orgánicamente y en secuencia temporal, porque su intención es representar los sucesos en el tiempo. No es indicado, entonces, que la poesía intente la descripción estática—que debe ser propiedad de la pintura; su dominio ha de ser la secuencia progresiva de la acción.⁹⁸

De esta manera, Lessing instauró las categorías de “artes espaciales” y “artes temporales,” así como la necesidad de distinguir entre las capacidades miméticas de cada grupo. Es de notar, sin embargo—como lo hace Krieger—que en el caso de la poesía, su

⁹⁷G.E. Lessing, *Laokoön: On the Limits of Painting and Poetry*, trans. E.A. McCormick (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1984) 99.

⁹⁸Lessing 100.

función mimética exige que el lenguaje se haga transparente, que se borre como medio, para permitir la ilusión verbal.⁹⁹ Señalando claramente la diferencia radical entre ambas, Lessing concluye que cada arte se destaca en su ámbito particular y debe limitarse a él.¹⁰⁰ No estamos aún muy lejos de los conceptos platónicos; pero—como indica Moreno Durán—en todo caso el *Laocoonte* “estableció las bases de un enfoque que superó sus originales marcos y que aún hoy afecta por igual a la pintura, al cine y por supuesto, a la literatura.”¹⁰¹

Hubo otros críticos que rechazaron la temporalidad de la poesía como límite del medio verbal; entre ellos, Johann G. Herder, quien destacó la importancia de la intuición en la creación y en la crítica—valor desarrollado más tarde por Goethe y el romanticismo. Herder propone un sistema estético que compagine cada una de las artes con su sentido correspondiente: la pintura con la vista, la música con el oído, y la escultura con el tacto. En este sistema, la literatura quedaría excluida ya que el idioma se consideraba un instrumento inteligible y no sensorial; pero, Herder considera que la poesía es el arte que percute en el alma como las otras artes percuten en los sentidos. En su opinión, la poesía merece un lugar

⁹⁹Krieger 46.

¹⁰⁰Lessing 112.

¹⁰¹Rafael Moreno Durán, “Laocoonte o la semántica de un grito”, *Quimera* Mayo 1981: 18.

privilegiado en la jerarquía artística porque trasciende las funciones limitadas de los sentidos para apelar al alma (lo que el siglo XIX llamaría la imaginación).¹⁰²

Es importante notar que Herder no excluye el impacto inicialmente sensorial—auditivo—de la palabra. Nos indica que existe una dicotomía en la naturaleza del lenguaje, ya que puede ser materia artística sensorial e inteligible a la vez. Por lo tanto, al trascender los sentidos, la poesía logra instantaneidad mediante el alcance de la imaginación: “An art beyond art, poetry is to override both sense and time.”¹⁰³ Ha variado el orden jerárquico porque Herder se basa en la relación de cada arte con su medio, y no en la fidelidad con que se representan los objetos.

Más fundamental aún es el cambio estético que señala Edmund Burke en *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Se trata de un estudio adelantado de las bases psicológicas del placer estético, que marca el paso del formalismo clásico de principios del siglo XVIII al romanticismo posterior. Burke explora su interrogante en dos niveles: 1) el fenomenológico, que intenta explicar las cualidades necesarias para experimentar la belleza (“amor” sin deseo) y lo sublime (“asombro”

¹⁰²Beardsley 258-259.

¹⁰³Krieger 150.

sin peligro); y 2) el fisiológico, que trata de elucidar cuáles son las cualidades perceptivas que evocan la belleza y lo sublime. El filósofo parte del supuesto que la claridad no es esencial en la obra de arte: lo más noble—lo sublime—es lo infinito, que por no tener límites, no puede ser ni claro ni definido.¹⁶⁴

Por lo tanto, lo sugerido o insinuado—no lo claramente expuesto—es lo que más estimula la imaginación, provocando así el deleite estético. Un elemento importante del placer de lo sublime es el terror, que disminuye con el conocimiento mientras que se intensifica con las insinuaciones veladas. Por consiguiente, la obscuridad—y no la claridad—es la propiedad característica del arte más conmovedor: es el ignorar algo lo que nos causa admiración e incita las pasiones. La conclusión alcanzada: el sentimiento de la belleza y el de lo sublime producen efectos fisiológicos similares al amor y el terror respectivamente. Burke afirma que el poeta está mejor equipado para afectar las emociones porque no está limitado por la imperativa de representar los objetos con fidelidad visual. Al contrario, el poeta tiene la ventaja de la falta de precisión de su

¹⁶⁴Edmund Burke, A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, ed. J.T. Boulton (Notre Dame, Ind.: Notre Dame University Press, 1968) 60.

instrumento, apto para instigar asociaciones idiosincráticas en el lector.¹⁰⁵

De esta manera, la poesía vence la temporalidad ya que, al trascender lo sensorial, supera la secuencia consecutiva de lo verbal: y logra así la instantaneidad gracias al alcance de la imaginación.

Krieger indica “how profoundly the development of theory was to be affected by this shift from the aesthetics of distance, in which the observer coolly measures the object, to the aesthetics of empathy, in which the observer merges his subjectivity into—and becomes one with—the object, transforming it into himself as subject.”¹⁰⁶ Así, la poesía ha pasado de una separación desventajada en relación con las otras artes en la estética del signo natural—que respondía a la mimesis directa—a un aislamiento privilegiado en la estética expresiva, que intenta comunicarse directamente mediante la imaginación. En esta misma trayectoria teórica se encuentra Archibald Alison,¹⁰⁷ quien explica la experimentación de la belleza como el placer de seguir un curso de imaginaciones enlazadas por una emoción preponderante. Alison demostró que las cualidades específicas de un objeto no producen placer estético si no logran tomar el carácter de signos, iniciando así un curso de asociaciones.

¹⁰⁵Burke 167-171.

¹⁰⁶Krieger 103.

¹⁰⁷Beardsley 203-205.

La estética expresiva

Ya en el siglo XIX, con las teorías de Schelling y Hegel, comienza la revolución romántica, donde predominará el concepto de la imaginación como facultad intuitiva de verdad: facultad que es el talento especial del artista, cualquiera que fuera su medio. Se interpreta la imaginación como una condición independiente de la razón y del entendimiento, y quizá superior a ambos. En efecto, durante el romanticismo, la poesía y la pintura dejaron de imitarse mutuamente, aunque existió entre ellas un intercambio mutuo de elementos. Ya no se trata de una relación basada en el signo natural, sino en la intención que comparten: ambas aspiran a ser la expresión de la habilidad sintetizadora de la imaginación. De este modo, la estética romántica alteró el concepto previo de la pintura y la poesía, provocando, según Elizabeth Abel, “a new conception of these arts as the analogous but different products of an imagination that could combine aspects of both in its creation.”¹⁰⁸

El romántico Shelley sostiene que para lograr la comunicación directa con la imaginación, el lenguaje requiere el acto mediador de la creación del poema; o sea, necesita separarse de las otras formas de la alocución. Shelley quiere que el poeta se aproveche de la

¹⁰⁸Elizabeth Abel, “Redefining the Sister Arts: Baudelaire’s Response to the Art of Delacroix”, The Language of Images (Chicago: University of Chicago Press, 1980) 40.

plasticidad del idioma para convertirlo en un medio más entre las artes. Consecuentemente, en esta estética, el lenguaje poético, como ente aparte del idioma normal, se convierte en el medio artístico manipulable que hace posible la inclusión de la poesía dentro de las artes hermanas. Cada artista trabaja su medio en busca de una expresión que, en un final, resulta configurada por el proceso en sí. La poesía, por su parte, manipula el lenguaje para lograr efectos sensoriales sin que aquel abandone sus facultades de instrumento inteligible. Y, gracias a este hibridismo, logra colocarse a la cabeza de las artes. Ha cambiado la base de la interrelación de las artes: pero, la explotación del medio por el artista es aún parte de de la teoría kantiana que intuía la experiencia estética como algo desinteresado y libre de conceptos.¹⁰⁹

Las consecuencias teóricas del pensamiento kantiano perseveran hasta ya entrado el siglo XX, cuando las doctrinas de Nietzsche se extienden. El pensador alemán repudia el arte romántico por considerarlo escapista, pero sus ideas estéticas se entienden mejor a la luz de la concepción del mundo de Schopenhauer, quien tuvo gran influencia en su pensamiento. Para éste la vida es un asunto irracional, que consiste de esfuerzo y sufrimiento sin fin¹¹⁰—opinión

¹⁰⁹Krieger 187.

¹¹⁰Arthur Schopenhauer, The World as Idea, trans. Haldane, ed. Saxe Commins & Robert N. Linscott (New York: Random House, 1947) 445-490.

compartida por Nietzsche, quien sin embargo diverge en el valor de la existencia en un mundo así concebido. Nietzsche quería superar el nihilismo y afirmar la vida sin ilusiones. Vio una conexión básica entre el arte y la justificación de la existencia: el arte como creación transformadora del mundo nos permite divisar la posibilidad de una vida más completa.

La aceptación gozosa de la experiencia, el impulso dionisiaco, que debe guiar al artista le llevará a la afirmación de la vida con todo su dolor; y será la expresión de la voluntad del artista. De la misma manera, los filósofos tendrán que iniciar una transvaluación de valores y crear una moral que trascienda todas las moralidades aceptadas, más allá del concepto del bien y el mal. Quiere destruir los valores antiguos para abrirle paso a las virtudes de la fortaleza y la voluntad.¹¹¹ Tanto Nietzsche como Bergson, con su teoría de *élan vital*, le dan un marcado sentido de autenticidad a la dinámica de lo temporal que, sin embargo, le niegan a la limitación visual de lo espacial.

El concepto de las artes vistas como formas de expresión humana causa un cambio de posición entre las artes visuales y las verbales. El lenguaje gana preeminencia, no por su transparencia

¹¹¹Friedrich Nietzsche, *Beyond Good and Evil*, trans. White and Elwes, ed. Saxe Commins & Robert N. Linscott (New York: Random House, 1947) 493-529.

como medio, sino por su mayor cercanía a la fuente de expresión (el autor). Como señala Krieger, “we have arrived, then, at an aesthetic that emphasizes the work of art as the emanation of human internality rather than as the reflection of an external reality.”¹¹²

La superioridad de la literatura sobre las otras artes se basa también en la noción del lenguaje como medio de mayor alcance y de más efecto. Es la teoría de Dewey: “The art of literature thus works with loaded dice; its material is charged with meanings they have absorbed through immemorial time. Its material thus has an intellectual force superior to that of any other art, while it equals the capacity of architecture to present the values of collective life.”¹¹³ La palabra clave es “meanings”. significados específicos que quieren ser expresados: y las expresiones que constituyen el arte son la forma más pura de comunicación entre los hombres. Por eso, dice Dewey, “Art breaks through barriers that divide human beings, which are impermeable in ordinary association. This force of art, common to all the arts, is most fully manifested in literature. Its medium is already formed by communication, something that can hardly be asserted of any other art.”¹¹⁴

¹¹²Krieger 109.

¹¹³John Dewey, Art as Experience (New York: Berkley Publishing Group, 1980) 239.

¹¹⁴Dewey 244.

La antiestética.

La situación privilegiada de la poesía entre las artes no es duradera. Partiendo de las teorías de de Saussure, algunos críticos han querido desligar las artes literarias de la estética para integrarlas al ámbito del lenguaje y la semiótica, antítesis de la estética anterior. Saussure cree que el lenguaje es un sistema autónomo de sonidos, y que los textos literarios son sistemas de signos enlazados que es necesario descifrar. Como método interdisciplinario que examina fenómenos pertenecientes a distintos campos basándose en la teoría de los signos, la semiótica niega la existencia de la estética porque ni la poesía, ni ningún texto literario individual puede ser elevado por encima de una textualidad entrelazada por los símbolos. Como consecuencia, la estética no existe como tal y, por lo tanto, no puede tener prioridad en ella el producto del esfuerzo poético. Reina, entonces, la lingüística sobre la poesía.

Con las teorías modernas que denigran la estética, hemos llegado a “the attempt to withdraw poetry from what it shares with the arts by opposing the very notion of the arts as that elite shaping force in our culture that gives us the forms of our vision. Instead, all written texts are to be interpreted as serving that function similarly.”¹¹⁵ La

¹¹⁵Krieger 192.

déconstruction iniciada por Jacques Derrida, que es una ampliación de la arbitrariedad del signo verbal expresada por Saussure, supone que el lenguaje es auto-refencial y afirma la posibilidad de múltiples interpretaciones conflictivas de un texto, basadas en las consecuencias filosóficas, políticas y sociales del uso que en él se haga del lenguaje—dejando a un lado la intención del autor. Lacan, Althusser, Barthes y Foucault ponen en duda la existencia del individuo, que ellos describen como in “*ideological construct*”; y partiendo de ahí derriban la idea del “autor” como la fuente del significado del texto. El ser humano, incluyendo al autor, se encuentra ubicado en un sistema de convenciones, y normas que le articulan: las estructuras determinantes del lenguaje y de la cultura son las que crean el significado.¹¹⁶ Al perder autoridad el autor, explica Mitchell, “there is no foundation for the sign, no way of stopping the endless chain of signification. This realization can lead us to a perception of the *mise en abîme*, a nauseating void of signifiers in which a nihilistic abandonment to free play and arbitrary will seems the only appropriate strategy.”¹¹⁷

¹¹⁶Peter Wagner, “Ekphrasis, Iconotexts and Inermediality”, Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality, ed. Peter Wagner (Berlin and New York: W. de Gruyter, 1996)12.

¹¹⁷W.J.T. Mitchell, Iconology: Image, Text, Ideology (Chicago & London: The University of Chigago Press, 1987) 29.

El estructuralismo de Foucault, Jakobson y Barthes, entre otros, ha querido borrar lo literario como género al no permitir distinción alguna entre el uso normal del lenguaje y sus variantes. Presentan un concepto monolítico del funcionamiento del idioma, basado en una semiótica uniforme. Paul de Man representa también la línea deconstruccionista que niega la posibilidad de manipular el lenguaje para hacerlo entrar en el ámbito de la estética, y niega que el poeta pueda transformar las palabras del poema en un objeto privilegiado.¹¹⁸

La crítica post-moderna intenta acabar con la estética valiéndose de las nuevas maneras pseudo-científicas de leer los textos, reemplazando la lectura tradicional con una forma de leer a través del texto un contenido político y social. Pero no se puede reducir la estética de signo natural a una colección de intereses socio-políticos o sustituirla con un relativismo total. Incluso Gombrich, que en su libro *Art and Illusion* señaló los engaños inherentes en la estética de signo natural,¹¹⁹ ha dejado claro luego que sus exploraciones en el área de la ilusión no llevaban a la conclusión de que todo el arte sea producto de signos convencionales y funcione como tal. Aunque otros críticos usaron sus teorías para afirmar una estética donde la

¹¹⁸Paul de Man, "Semiotics and Rhetoric", The Critical Tradition, ed. David H. Richter (St. Martin's Press, 1989) 1010-1021.

¹¹⁹Ernst Gombrich, Art and Illusion (Princeton: Princeton University Press, 1956).

realidad y la naturaleza no tienen cabida, él niega que esa haya sido su intención, o que hubiese “subverted the old idea of mimesis and that all that remained were different systems of conventional signs which were made to stand for an unknowable reality.”¹²⁰

El relativismo y el convencionalismo extremados por el que abogan los teóricos de la semiótica y los símbolos dejan huérfanas a las artes literarias al borrar el concepto de la estética. Pero, una vez desasociado el lenguaje de todas las consideraciones del medio estético, ¿qué hacer con aquellos textos que fueron creados bajo la tradición estética? Es justa la pregunta que hace Krieger: “I ask again whether these can be disengaged without depriving us of some of the major interpretive tools we need to take full account of the texts that history has left us to account for.”¹²¹ Y ¿qué hacer con una obra tan ligada a las artes plásticas como es la de Gómez de la Serna? Es la suya una literatura que demuestra la interacción de las artes en varios niveles, y particularmente en su habilidad para hacernos “ver” mediante la plasticidad del lenguaje.

¹²⁰Gombrich, “Representation and Misrepresentation,” Critical Inquiry 11 (1984) 195-201.

¹²¹Krieger 191.

El imperativo ekfrástico

El deseo de presentar la imagen visual mediante el idioma, o el imperativo ekfrástico, ha sido un motor importantísimo en las letras y en la relación simbiótica que han mantenido con las artes visuales. Aunque la historia de la estética demuestra que la relación entre las artes oscila entre la valoración de lo espacial-visual unas veces y lo temporal-verbal otras, la simbiosis persiste. Es evidente en la literatura, específicamente en la retórica del pasaje descriptivo, e incluso en el vocabulario de la retórica en sí, que hace uso de un lenguaje abundante en metáforas relacionadas con las artes visuales.

En la definición que ofrece Lausberg de la *descriptio*--“la descripción detallada de una persona o de un objeto”¹²²--ya se hace referencia a la relación verbal/visual al remitir al lector a la *evidentia*, que, en sus palabras, es “la descripción viva y detallada de un objeto... mediante la enumeración de sus particularidades sensibles (reales o inventadas por la fantasía... El conjunto del objeto tiene en la *evidentia* carácter esencialmente estático, aunque sea un proceso... ; se trata de la descripción de un cuadro que, aunque movido en sus detalles, se halla contenido en el marco de una simultaneidad más o menos relajable). La simultaneidad de los

¹²²Lausberg 427.

detalles, que es la que condiciona el carácter estático del objeto en su conjunto, es la vivencia de la simultaneidad del testigo ocular; el orador se compenetra a sí mismo y hace que se compenetre el público con la situación del testigo presencial.”¹²³

Existe, entonces, una dualidad en la *descriptio*, que queriendo ser una ventana a los fenómenos visibles, resulta al mismo tiempo transformadora de ellos. La transformación ocurre mediante el lenguaje en sí y, al filtrarse los fenómenos observados por la experiencia del que describe. Se obliga al lector a entrar en el mundo que se describe y en su lógica al tiempo que se le obliga a incluir en esa lógica la relación entre el que describe y el lenguaje de esa descripción.¹²⁴

En la transformación efectuada por el idioma bulle la *energia*--término genérico que, según Lanham, se usaba para designar “visually powerful, vivid description which recreates something or someone... ‘before your very eyes’.” Dice haber encontrado el uso más representativo del término en la descripción que hace Dionysius de Halicarnassus de la fuerza descriptiva de Lysias--quien según Dionysius, provoca en el que escucha la

¹²³Lausberg 224-225.

¹²⁴Andrew S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis* (Maryland: Rowman & Littlefield, 1995) 39.

sensación de estar viendo lo que se describe.¹²⁵ Lanham continúa con la definición de la *energia*, otro término general “for vigor, vividness, energy in expression. Aristotle uses the term...in the course of discussing how to make description vivid by bringing it ‘before your eyes’, a phrase he uses three times in four lines. The general term *energia* has thus since Aristotle retained a sense of visual vividness, of a word or phrase which makes us see what is taking place. It came early to overlap with *enargia*...”¹²⁶ Sin entrar en una discusión minuciosa de la diferenciación entre los distintos términos retóricos: en general, y para los propósitos de este estudio, *energia* abarca el sentido de expresión viva al tiempo que indica la representación ocular mediante el lenguaje. Se trata de un mecanismo muy codiciado en el lenguaje, que impulsa la descripción e intenta acercar la literatura a las artes visuales basándose en la interacción de lo visual y lo verbal. El pasaje descriptivo toma aliento del anhelo que lleva al lenguaje a intentar efectos visuales y espaciales que produzcan una imagen mental de la experiencia. Ese imperativo ékfrástico, impulsado por la *energia*, alienta la descripción hasta desembocar en la ékfrasis.

¹²⁵Lanham 64.

¹²⁶Lanham 64-65.

Dialéctica de la ékfrasis

La palabra *ekfrasis* proviene del griego—*ek* (afuera) y *phrazein* (decir)—y originalmente tuvo el significado de “contar sin abreviación o por completo”.¹²⁷ En los siglos III y IV A.D., la retórica griega le daba el significado de “descripción” sencillamente, de la manera más general. Podía referirse a la descripción verbal de cualquier cosa, ya fuera en la vida o en el arte; pero siempre incluía inherentemente un sentido de derroche de detalles y de representación tan vivida que el sentido del oído pudiera suplantar al de la vista. Como descripción detallada era parte de la *Progymnasmata*, la serie de ejercicios retóricos para los que comenzaban el estudio de la retórica.¹²⁸ En esta primera encarnación—como término retórico aplicado a la descripción extensa—la ékfrasis debía inyectarse en el flujo del discurso, con el fin de suspenderlo, para fijar nuestra atención en el objeto visual que describe elaboradamente. Era entonces, recuerda Krieger, “a device intended to interrupt the temporality of discourse, to freeze it during its indulgence in spatial exploration”.¹²⁹

¹²⁷James Heffernan, Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery (Chicago: The University of Chicago Press, 1993) 191.

¹²⁸Lanham 120.

¹²⁹Krieger 7.

A la larga, la *ékfrasis* se va limitando a las artes plásticas, probablemente porque los ejemplos más impresionantes eran descripciones de objetos, bien reales o imaginados, pero pertenecientes a este ámbito. A. S. Becker señala la abundancia de casos de *ékfrasis* en la literatura clásica, tanto griega como latina: en la *Odisea*, *Electra*, *Argonautica*, muchos poemas de la *Antología* griega, las *Eglogas* de Virgilio y la *Eneida*, las *Metamorfosis*, el *Satiricón*, las *Guerras Púnicas*, los *Diálogos* de Lucian. Estos ejemplos, junto con los de muchos otros oradores y poetas clásicos, fueron restringiendo el campo de referencia de la palabra *ékfrasis*, que se fue convirtiendo en un término genérico significando *la descripción literaria de una obra de arte*.¹³⁰ Siglos más tarde, en 1715, la palabra aparece en el *Oxford English Dictionary* por primera vez –definida como “a plain declaration or interpretation of a thing”; y más tarde, en 1814, se asocia con “florid effeminacies of style.”¹³¹ En la última edición del *Oxford Classical Dictionary*, queda delimitado el término como “The rhetorical description of a work of art.”

En su encarnación más genérica, designando la descripción de una obra de arte visual, que llamaremos *ékfrasis clásica*, el

¹³⁰Becker 2.

¹³¹Wagner 13.

fenómeno se propaga por toda la literatura. Se encuentra en *La divina comedia* de Dante, en *Rape of Lucrece* de Shakespeare, en *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, en las *Eglogas* de Garcilaso, en *El idiota* de Dostoyevsky, en *The House of the Seven Gables* de Hawthorne, en *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, entre muchos otros. Pero, la piedra de toque de la ékfrasis clásica, en la literatura antigua así como en gran parte de la literatura europea subsiguiente, se encuentra en el libro XVIII de la *Iliada*. Es una descripción detallada del escudo que Hefaistos (dios del fuego) forja para Aquiles, y que abarca en su superficie la representación del mundo homérico. Homero usa la ékfrasis para medir las facultades, recientemente adquiridas, de la escritura con las mucho más antiguas de las artes plásticas. Tal enfrentamiento de las distintas formas de representación es, como señala Heffernan, “the invitation latently or manifestly made by all ekphrastic writing from Homer’s time right up to our own”.¹³²

Este fragmento de la *Iliada*, basado en una obra de arte inexistente, imaginada por el poeta, es el paradigma que da lugar posteriormente a otros dos casos notables de la ékfrasis clásica: el relato del escudo de Eneas en la *Eneida* de Virgilio, y la explicación

¹³²Heffernan 9.

que da Dante de las esculturas en la terraza de los soberbios en el *Purgatorio*. Estos, a su vez, forman parte de una larga tradición ekfrástica en la literatura occidental, que no se limitaría ya a la que hemos llamado ékfrasis clásica.

En la retórica moderna, la fortuna de la ékfrasis varía dramáticamente dependiendo de la afiliación estética de cada crítico. Los que se identifican con la tendencia anti-estética, como Mitchell, basándose en las teorías de Gombrich acerca de la representación y la ilusión, creen que “the interaction of pictures and texts is constitutive of representation as such: all media are mixed media, and all representations are heterogeneous; there are no ‘purely’ visual or verbal arts....”¹³³ De acuerdo con esta lógica, para la que todas las artes son textos semióticos, que a su vez no se diferencian del lenguaje cotidiano, el objeto artístico no existe, y por lo tanto, la ékfrasis--en su aspecto estético--no existe .

Para Mitchell, se trata de “a curiosity : it is the name of a minor and rather obscure literary genre (poems which describe works of visual art) and of a more general topic (the verbal representation of visual representation).” Es, para él, un tópico sin importancia ya que el sentido común le dice que se trata de una imposibilidad, dado

¹³³W.J.T. Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chigago Press, 1994) 5.

que las palabras no pueden representar el objeto de la misma manera que los medios visuales.¹³⁴ Mitchell le otorga validez sólo como hábito social, como “a utopian fantasy” que expresa “our anxieties about merging with others.”¹³⁵ De ahí se lanza a una serie de explicaciones extravagantes basadas en la sociología y las teorías freudianas: “the treatment of the ekphrastic image as a female other is a commonplace in the genre...”; el poema de Keats *Ode to a Grecian Urn* “presents the ekphrastic object as a potential object of violence and erotic fantasy....”¹³⁶ “Achilles’ shield illustrates the imperial ambitions of ekphrasis to take dominion everywhere...” y finalmente, asevera que la ékfrasis deja al descubierto “the social structure of representation as an activity and a relationship of power/knowledge/desire.”¹³⁷

Dentro del mismo flanco anti-estético, Mack Smith ve la ékfrasis como “a digressive description used as an appeal to narrative credibility.” Cree que el pasaje ekfrástico es una metáfora de las normas miméticas de una novela; y no es una unidad aislada, sino que generalmente forma parte de una cadena de representaciones que él llama el sistema ekfrástico. “An ekphrasis relates with other

¹³⁴Mitchell 152.

¹³⁵Mitchell 163.

¹³⁶Mitchell 168-170.

¹³⁷Mitchell 180.

ekphrases in a novel to compose a systemic meaning of a text's formal and mimetic norms. Thus an ekphrasis is a sign that achieves meaning like any other sign—in a signifying system of similarities and differences.”¹³⁸

Muchos críticos de esta tendencia, asistentes al coloquio que tuvo lugar en Columbia University en 1986, afirmaron que la ékfrasis no merece ninguna categoría especial en la literatura ya que no posee ninguna característica formal o sintáctica que la distinga al tiempo que puede aparecer dentro de obras de distintos géneros.¹³⁹

Sin embargo, en manos de los críticos literarios y los historiadores del arte, la palabra ékfrasis—dotada de una amplia gama de definiciones determinadas por la filosofía particular de cada uno—ha dado lugar a una voluminosa literatura. Jean Hagstrum representa la interpretación más estrecha, basada en la tradición de la analogía entre las artes. En su trabajo seminal, *The Sister Arts*, la ékfrasis queda limitada a los poemas que representen un objeto artístico en diálogo con el lector—como la urna griega de Keats: “that special quality of giving voice and language to the otherwise mute art object.” Se excluyen de esta aplicación tan limitada muchos

ejemplos generalmente considerados ekfrásticos—como el escudo de

¹³⁸Mack Smith, *Literary Realism and the Ekphrastic Tradition* (University Park: The Pennsylvania University Press, 1995) 35.

¹³⁹Heffernan 194.

Aquiles--que queda calificado como “icónico” por ser sólo la descripción del objeto, sin que exista interacción con el lector.¹⁴⁰

Marianna Torgovnick piensa que la definición de Hagstrum puede resultar problemática dado que la habilidad visualizadora del lector varía de acuerdo con el alcance de su imaginación visual natural y sus conocimientos previos de las artes plásticas. Consecuentemente, Torgovnick prefiere limitar el estudio de lo pictórico en la literatura a aquello relacionado con los movimientos artísticos conocidos por cada autor. Para ello propone el concepto de lo pictórico como un continuum de maneras en que la novela usa los elementos de las artes visuales: “The continuum begins with *decorative* uses of the visual arts and continues through *biographical*, *ideological*, and *interpretive* uses (the last subdivided into *perceptual* and *hermeneutic* uses).”¹⁴¹

El uso *decorativo* es el menos complicado. Nos refiere a las artes visuales mediante una alusión, una descripción o una metáfora referente a ellas, pero carece de trascendencia en la obra literaria.¹⁴² La motivación *biográfica* del uso de las artes visuales se refiere a los datos de la vida del autor que hayan podido influir en los aspectos de

¹⁴⁰Hagstrum 18.

¹⁴¹Marianna Torgovnick, The Visual Arts, Pictorialism, and the Novel (Princeton: Princeton University Press, 1985) 13.

¹⁴²Torgovnick 17.

su obra relacionados con las artes visuales.¹⁴³ El uso *biográfico* muchas veces se conjunta con el uso *ideológico*, que incorpora temas importantes en las descripciones, objetos, metáforas o escenas basadas en las artes visuales--a veces puede implicar la derivación de una teoría literaria basada en teorías de las artes visuales.¹⁴⁴ Finalmente, el uso *interpretativo*, que es el más complejo, se divide en dos vertientes: 1) la *perceptiva* trata la manera en que la percepción de las obras de arte o lo pictórico afecta las ideas de los personajes. 2) la *hermenéutica* estudia el proceso mediante el cual el uso de lo visual pictórico estimula la mente del lector y le ayuda a comprender la obra literaria.¹⁴⁵ Torgovnick no cree necesaria la diferenciación entre las obras de arte, reales o imaginadas, y los elementos pictóricos, ya que ambos funcionan de igual manera en la obra literaria.

Siguiendo el continuum de Torgovnick, Gayana Jurkevich, pionera en el campo de los estudios ekfrásticos en la literatura española, traza la interrelación entre las ideas pedagógicas de Giner de los Ríos y la Institución Libre de Enseñanza y el arte noventayochista. Queda clara la trayectoria intelectual de los comienzos del género paisajista en la pintura española, comenzando

¹⁴³Torgovnick 18.

¹⁴⁴Torgovnick 19.

¹⁴⁵Torgovnick 22-23.

con el excursionismo pedagógico, que partiendo de la geografía y la topografía, instigó en los pintores el interés en el aspecto estético del paisaje, pasando luego a la poesía y la prosa. Jurkevich indica la extraordinaria colaboración que existió entre los escritores y los pintores de la generación del 98, señalando especialmente la introducción del paisaje castellano en la literatura.¹⁴⁶

Por otra parte, basándose en la rivalidad entre las artes, James Heffernan ve la *ékfrasis* como “a kind of poetry that deliberately foregrounds the *difference* between verbal and visual representation—and in so doing forestalls or at the very least complicates the illusionistic effect.”¹⁴⁷ Heffernan considera a la *ékfrasis* como “the verbal representation of visual representation” y la diferencia de lo que él llama el pictorialismo y la iconicidad basándose en que éstos se proponen la representación de objetos, no de obras de arte.¹⁴⁸ Heffernan hace hincapié en la necesidad de fijarse en las diferencias que penetran y complican la semejanza entre la representación visual y la verbal porque “The consciousness of difference—the sense of friction between the medium and the subject matter of a work of art—is precisely what makes the

¹⁴⁶Gayana Jurkevich, “Defining Castile in Literature and Art: *Institucionismo*, the Generation of ‘98, and the Origins of Modern Spanish Landscape,” *Revista Hispánica Moderna* 47.1 June 1994: 56-71

¹⁴⁷Heffernan 191.

¹⁴⁸Heffernan 3.

difference between a copy and an imitation, or between delusion and aesthetic illusion.”¹⁴⁹

Desde otro punto de vista, Becker considera la *ékfrasis* como metáfora de la reacción del lector a la poesía. La relación entre la *ékfrasis* y la obra de arte visual es análoga a la que existe entre el lector y el poema. En el caso del escudo de Aquiles, “the bard’s response to visual images becomes a model for our response to the epic.”¹⁵⁰ Se vale de un enfoque estético complejo y cambiante, que no denota confusión, sino que es la reacción del poeta a las impresiones que va recibiendo. No se trata de una descripción mimética porque la *ékfrasis* homérica va más allá de la apariencia física del objeto e incluye la reacción del poeta a la representación observada.¹⁵¹ Mediante la *ékfrasis* Homero se convierte en uno de nosotros, y la descripción en sí se convierte metonímicamente en el modelo del poema.

Más amplio aún es el concepto de la *ékfrasis* que presenta Krieger en “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoön* Revisited,” el ensayo que más influencia ha tenido en el estudio de este tema. El autor comienza por distinguir entre el lenguaje literario y otras formas del discurso, otorgándole a la literatura un lugar

¹⁴⁹Heffernan 37.

¹⁵⁰Becker 4.

¹⁵¹Becker 11.

privilegiado dentro de la estética. Partiendo de este punto de vista, el crítico infiere que el impulso básico de las artes representacionales es forzar los límites miméticos del medio. Como consecuencia, la meta fundamental de la poesía es representar en palabras la presencia espacial y estática de las artes visuales, moldeada por la tensión estética formal, con la intención de suspender el fluir temporal del lenguaje. Es lo que Krieger llama el *ekphrastic principle*, que él generaliza de esta manera: “I would like finally to claim that the ekphrastic dimension of literature reveals itself wherever the poem takes on the ‘still’ elements of plastic form which we normally attribute to the spatial arts.”¹⁵² Este principio conduce a la representación verbal de la expresión visual, pero con la intención de imponerle al lenguaje una forma espacial sin negarle la temporalidad de la experiencia. De manera que, para Krieger, la ékfrasis se refiere a la representación verbal de la experiencia visual; pero, además se refiere a la acción que configura al lenguaje en diseños formales que arrestan su fluir temporal en un orden espacial y formal. La búsqueda de lo visual está suscitada por las cualidades estáticas de forma y suspensión, el “still movement,” que hace de la literatura un medio sin par: “There is after all, then, a sense in which

¹⁵²Krieger, “Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or *Laokoon* Revisited,” The Poet as Critic, ed. Frederick P. W. McDowell (Evanston: Northwestern U. Press, 1967) 7.

literature, as a time-art, does have special time-space powers. Through pattern, through context, it has the unique power to celebrate time's movement as well as to arrest it, to arrest it in the very act of celebrating it.¹⁵³

Siguiendo las teorías de Krieger--*ma non troppo*--en este estudio, la *ékfrasis* tendrá un significado generalizado, similar al que le daba la retórica antigua: el codiciado equivalente literario de una imagen visual: una descripción vivida, enérgicamente expresiva y visualmente convincente de lo que llamaremos un motivo icónico --que puede ser una obra de arte o un objeto cotidiano. Se tendrá en cuenta también el concepto de Torgovnick de los distintos usos de las artes visuales en la literatura como un continuo de elementos *ekfrásticos* que puedan aparecer en la obra literaria.

¹⁵³Krieger, "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry" 23.

**VISIÓN Y DESCRIPCIÓN
DE LAS COSAS**

VISIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LAS COSAS

Hay dos particularidades ineludibles en cualquier lectura de la obra ramoniana: su obsesión con las cosas y su afán de descripción. Ya hemos visto cuán reducida es su temática, habiendo rechazado los grandes temas de la sociedad y del hombre. El resultado es una literatura *pura* concentrada en las cosas cotidianas y en la renovación del estilo. Tal concentración en las cosas pudiera explicarse simplemente en virtud de la naturaleza insolidaria e individualista del autor, que no le dejaría otra alternativa temática. Sin embargo, existe también una sincronía entre la postura de RGS y las ideas científicas y filosóficas de la época.

El ambiente intelectual

Al despuntar el siglo XX, tanto los cambios políticos y sociales como las teorías empiriocriticistas y fenomenológicas de la época traen consigo el ocaso de los sistemas de valores tradicionales. Entre otras cosas, se pone en duda el concepto de la historia como progresión lineal y uniforme. La muerte de Dios, anunciada por Nietzsche, acaba con las interpretaciones tradicionales del hombre y del universo al negar la viabilidad de una realidad esencial que

pudiera dar significado o valor trascendental a la vida y al mundo. Bergson, con su concepto de la *durée*—tiempo heterogéneo, cambiante, irrepetible e indivisible—define la realidad como un proceso de cambio que sólo se puede conocer mediante la intuición.

Por su parte, la ciencia desarrolla teorías que cambian la concepción del hombre y del mundo. La evolución de la psicología, sondeando en lo más recóndito de la personalidad, fue una coyuntura importantísima en el pensamiento del momento. Freud con el descubrimiento del subconciente y Jung con sus conjeturas acerca de los arquetipos ofrecen una perspectiva nueva del ser humano. Einstein y su teoría de la relatividad, con su continuum de espacio y tiempo, rompe dramáticamente con los conceptos tradicionales de la materia y el tiempo.

En general, el desplazamiento de la fe y la desaparición del sentido y el orden que ésta proporcionaba, junto con la desilusión ante el concepto del progreso ilimitado, producen un cambio de actitudes, una alteración de las jerarquías tradicionales y un concepto distinto de la historia que repercuten fuertemente en los escritores de la época. Al tambalearse esta postura antropocéntrica, sienten una angustia vital que se refleja—dice Brown—en “una intensa preocupación por la muerte, por la fugacidad de las cosas en el

transcurso del tiempo...¹⁵⁴ y que les lleva a ver el arte como alternativa de la vida. Es el caso de RGS, que también se vio afectado por los cambios del pensamiento que marcaron el momento cultural. A pesar de haberse empeñado siempre en mantener su literatura libre de compromiso, no pudo librarla de la contaminación con el espíritu de su tiempo: está totalmente impregnada del *Zeitgeist* de la época. RGS tenía un barómetro interno que le permitía otear los cambios atmosféricos en el ambiente intelectual e integrarlos en su literatura. Ese espíritu de época tiene un efecto negativo, en el sentido que la sensibilidad de hoy a veces la rechaza por desasociada y gratuita; pero es también lo que hace de ella un documento valioso de lo que fue la revolución explosiva y transgresiva de las vanguardias artísticas en su reacción de rechazo ante el arte tradicional.

El rechazo de la historia

Aunque los temas político-sociales no aparecen en la obra ramoniana porque él así lo quiso, su misma ausencia es una declaración de rechazo de las condiciones reinantes. En vista de la injusticia y la represión prevalente, de un mundo en el que los

¹⁵⁴Gerald G. Brown, Historia de la literatura española. El siglo XX, trad. Carlos Pujol (Barcelona: Editorial Ariel, 1993) 28.

criterios previamente aceptados han desaparecido sin ser reemplazados con una alternativa satisfactoria, RGS opta por replegarse en un mundo personal completamente al margen de la historia. Salvo el brevísimo momento anarquista en su juventud ya mencionado, RGS vive en la “infrahistoria” porque es la única opción que le queda, dada su actitud de atracción-rechazo del mundo burgués y sus valores. Es en cierto modo, otra expresión de la dualidad temperamental que señala la profesora Richmond, entre el “actor” conferenciante, contertulio, y el “escritor” solitario.¹⁵⁵ El “señorito” Ramón, amante de las comodidades y los privilegios burgueses, experimenta al mismo tiempo la seducción de la vida bohemia, hacia la que le inclinan su sensibilidad artística moderna. Como Walter Benjamin en París, RGS fue un *flâneur* en Madrid, recorriendo sus calles y absorbiendo su esencia, desde la certidumbre del hijo de familia burguesa que no tenía que preocuparse de trabajar, pudiendo darse el lujo de ejercitar la *flânerie* y de ser un hombre de letras profesional.¹⁵⁶ Aunque su situación económica cambia con el tiempo, RGS nunca renuncia a su profesión de literato, ni abandona la *flânerie*. Se encuentra siempre en un estado

¹⁵⁵Carolyn Richmond, “La quinta de Palmyra: una sinfonía portuguesa ramoniana”, La quinta de Palmyra, RGS (Madrid: Espasa-Calpe, 1982) 35.

¹⁵⁶Walter Benjamin, Illuminations, ed., Hannah Arendt (New York: Schocken Books, 1968) 22.

de tensión constante entre el optimismo representado por las posibilidades de lo moderno y la nostalgia del pasado que no desea que desaparezca.

En cierto modo, RGS representa una dicotomía formada simultáneamente por el artista iconoclasta y el burgués nostálgico. Tiene razón Ioana Zlotescu cuando dice que el afán por lo nuevo es en Ramón una forma de oponerse a las convenciones burguesas, consistente con su principio fundamental de la libertad del individuo.¹⁵⁷ Pero, es necesario aclarar que tal oposición a las convenciones de la burguesía no se extiende a sus comodidades concomitantes. Hay que ver el anarquismo juvenil ramoniano como una expresión--poética, que no política--de su aversión a la autoridad, de la misma manera que su iconoclastia literaria expresa su rechazo de las concepciones artísticas tradicionales. La rebeldía contra los límites de la libertad del individuo va siempre acompañada de una corriente reaccionaria subyacente, dominada por la añoranza de lo que se fuga irremediabilmente, aunque perdure en su repetición: la vida ordinaria de todos los días.

¹⁵⁷Ioana Zlotescu, "Ciudades para una época", Revista de Occidente Enero 1988: 84.

El refugio en lo cotidiano

Consecuentemente, su literatura, evitando los temas globalmente serios, al tiempo que rompe con las formas del pasado, se convierte en un arte cuyo propósito es salvar lo que de ese pasado el autor considera digno de ser salvado; de ahí su inveterada nostalgia. Para llevarlo a cabo, RGS se aplica a ignorar íntegramente las instituciones civiles y religiosas, y a abstraerse en lo cotidiano, como síntesis de lo que hay de universal y duradero en el mundo. Es la observación de lo cotidiano lo que le sirve de consuelo y le permite concentrarse en la vida mientras mira de reojo a la muerte, dentro de un concepto del tiempo de raíz bergsoniana. El tiempo de RGS, independiente de la historia, es esencialmente *durée*—la duración percibida, que comprende la continuación de lo que precede en lo que le sigue y la transición ininterrumpida, multiplicidad sin divisibilidad y sucesión sin separación.¹⁵⁸ En *Automoribundia* cuenta el autor que de pequeño ya se dio cuenta del “gran acontecimiento de que estuviese sucediendo el pasado al mismo tiempo que el presente... Yo veía los dos tiempos como he tenido la suerte de seguirlos viendo siempre.”¹⁵⁹ Esa memoria dentro del mismo fluir, que prolonga el antes en el después, donde mejor se

¹⁵⁸Henri Bergson, *Duration and Simultaneity*, trans. Leon Jacobson (Indianapolis, New York, Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, 1965) 44-45.

¹⁵⁹RGS, *Automoribundia*.

experimenta es en el vivir cotidiano. Por algo Umbral le ha llamado “el cronista poético de la vida cotidiana, el cronista anónimo de lo anónimo, el cronista intemporal de lo intemporal.”¹⁶⁰

Nunca estuvo mejor expresado lo cotidiano en su intemporalidad que en *Lo cursi*, publicado inicialmente en *Cruz y Raya* en 1934, donde RGS defiende lo cursi ante el ataque de los estilos modernos. Se puede ver en este ensayo otra manifestación de esa dicotomía ramoniana: el bohemio vanguardista convertido en defensor de lo más antitético a la estética nueva. Afirma que lo cursi tiene ascendencia barroca, aunque es un valor que se da en todas las épocas: “En lo cursi está la corona de cada tiempo, el regalo de aniversario de cada veinte años para los otros veinte años, la herencia característica. Ancla de cada tiempo, radica el pasado que en todo lo otro es abstracción, sentimiento vago e invisible, resbaladiza posibilidad de todos los tiempos, cristalización mineral más o menos bella, más o menos rica.”¹⁶¹

Cursi son los objetos hogareños que la moda convierte en inútiles, pero que para Ramón representan una permanencia atemporal: “en lo cursi hay una ternura que acepta todo regalo de la vida como algo ideal y entroniza lo conmovedor venga de donde venga,

¹⁶⁰Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias* (Madrid: Espasa Calpe, 1978) 131.

¹⁶¹RGS, *Lo cursi y otros ensayos* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943) 42.

superadornándolo para salvarlo.” (19) Con gran afecto, RGS recuerda los objetos de su niñez, su entorno doméstico burgués de fin de siglo, y nos dice que debemos sentir nostalgia de ello porque “viene lo cursi del momento en que el hombre civil y aposentado se encuentra más consigo mismo y con sus seres amados y quiere hacer un microcosmos de su casa para cobijar en ella la paz, los tormentos íntimos y la felicidad.” (12) Cursi son los objetos considerados *accoutrements* de la vida cotidiana burguesa, que son parte de la afabilidad del vivir y que ofrecen un grado de consuelo de la impermanencia final de todo. Para darnos el efecto de lo cursi en el texto, el autor usa una prosa que es el reflejo verbal de ese estilo: “Esa lámpara quería pensar y alentar conversaciones adornadas. pensamientos con rimbombancias, pasiones con fervores líricos.” (22)

RGS teme que lo nuevo, con su insistencia en lo estilizado arrase con las dulzuras cursis; y se adelanta a la revalorización nostálgica de lo que hoy llamaríamos *camp*. Usa como ejemplo a Juan Ramón Jiménez, del que cree será recordado por la poesía cursi de sus primeros versos, y no por la poesía pura de su última época, que “ha querido algebrizar en elegancia intachable, en rayas sin ecos lo que había encontrado como nadie...” (50) Acierta Umbral diciendo que

Ramón canta lo cursi porque es un intento de corroborar la vida con entusiasmo excesivo; y es lo que hubiera deseado hacer: “lo cursi es el camino que él habría tomado si fuese tonto.”¹⁶² Lo que Ramón añora de lo cursi es su enérgica ignorancia del mal y de la muerte—precisamente aquello que, por no ser tonto, a él no le es posible ignorar. Lo que hace es estetizarlo para salvarlo. RGS, escritor cosmopolita y vanguardista, ama lo cursi porque representa, en último grado, el anhelo de felicidad que es parte de la exquisita incertidumbre que encierra la vida cotidiana.

La pasión por las cosas

Como progresión lógica de su filosofía, lo cotidiano le remite a las cosas; y éstas se convierten en el objeto de su atención y su amor. Las cosas le atraen irresistiblemente tanto en la literatura como en la vida. Se convierte en un coleccionista de los objetos más dispares y los lleva a casa, a su despacho-rastro, para que vivan con él y le sirvan de compañía y lo que es más importante, las introduce en su literatura en calidad de protagonistas. La literatura ramoniana nos ofrece un universo completo, abarrotado de cosas—es un catálogo inventariador del mundo. No hay nada tan insignificante que no

¹⁶²Umbral 166.

pueda aparecer en estas páginas donde se encuentran rosas,
 ceniceros, grifos, motocicletas, chimeneas, faroles. La realidad
 concreta es la materia primordial de este escritor,
 preferentemente—dice Gaspar Gómez de la Serna—“una realidad
 material atomizada, compuesta de infinitos objetos, de cosas aisladas,
 o de complejos materiales cosificados; e incluso cuando se trata de la
 realidad humana, no se refiere a la intimidad sentimental del hombre
 sino que sufre aquella una suerte de cosificación previa que la
 presenta como objeto del mundo exterior.”¹⁶³

En otras palabras, en la literatura de RGS todo es
cosa—objeto-cosa, paisaje-cosa, mujer-cosa, amor-cosa. Por eso es
 que en la literatura ramoniana las ideas y las personas quedan
 desplazadas a un plano circunstancial, porque son las cosas en sí las
 que le conciernen en su esfuerzo creador: “De la carambola de las
 cosas—escribe—brota una verdad superior, esa reforma
 transformadora del mundo que le da mayor sentido. Viendo el objeto
 en buena perspectiva se ve que vive para la construcción total del
 universo y que espera que todo sea piedra y gleba. ¡Es tan pequeño
 eso de vivir solo para sí!”¹⁶⁴ El interés por las cosas es la
 característica esencial de la obra de RGS, lo que le imprime su sello

¹⁶³Gaspar Gómez de la Serna, “El ismo del Ramonismo”, *Insula* XVIII (Marzo, 1963): 7.

¹⁶⁴RGS, “Las cosas y el ello” 196.

de originalidad. Es un interés compartido por los vanguardistas, como señala Juan Eduardo Cirlot: “Los mejores artistas contemporáneos han advertido de modo preciso y clarividente ese valor recóndito de los objetos humildes... Hans Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Joan Miró, Marcel Duchamp han recogido cosas en sus paseos por los arrabales de una ciudad o en la orilla del mar.”¹⁶⁵

Habrá que definir *cosas*, en el contexto de esta literatura, como cualquier entidad corporal perceptible, bien sea natural o artificial. Y será necesario especificar y aclarar el punto de vista elegido por el autor: las cosas por sí mismas, *no como símbolos*. No le interesa relacionar las cosas con las ideas; y aunque maneja un sinnúmero de cosas, jamás erige ninguna como símbolo. Su interés principal son los objetos en sí: “El objeto espontáneo, crudo, plástico, cínico, abundante, irónico, animoso ante la muerte y bastándose a sí mismo.”¹⁶⁶

No hay en esta predilección por los objetos la reverencia de Rilke por las cosas como analogías de lo espiritual, ni la atención detallista de Azorín, ni la descripción simple y directa de Francis Ponge. Si el objeto concreto es el núcleo del ramonismo, no lo es tampoco en el sentido existencialista, que pone énfasis en su carácter efímero. RGS

¹⁶⁵Juan Eduardo Cirlot, El mundo del objeto a la luz del surrealismo. Barcelona: Editorial Anthropos, 1986 44.

¹⁶⁶RGS, El Rastro 62.

parte de la realidad--las cosas--para elevarlas al plano de lo absoluto. Ya en 1911, en *El libro mudo*, el joven escritor afirma que “la única proporción de las cosas es su infinito,”¹⁶⁷ porque, verdaderamente, busca el significado de la vida examinando los objetos inánimes. En un sentido budista, sería el ansia de comunión con todo, con el Tao. Como señala Rodolfo Cardona: “The romantics felt the cosmos in their self, whereas Ramón feels himself in the cosmos.”¹⁶⁸

Los objetos le ofrecen la oportunidad de sentirse vinculado al universo mediante una suerte de animismo pansíquico, que le otorga a toda la creación, incluso a los objetos inánimes, una vida interior. Consecuentemente, el mundo de los sentidos encubre una esfera de vida psíquica que el escritor se propone descubrir. Como hombre moderno privado de la fe tradicional, ese animismo se convierte en un recurso que le permite escapar las angustiosas implicaciones del materialismo: “Yo sólo he logrado--declara el autor--que sea señalado lo que las cosas significan en la acción y que sobre lo descriptivo triunfe lo psicológico de las cosas que es tan importante como la psicología de las gentes.”¹⁶⁹ Las cosas, aún las más triviales, se convierten en la única alternativa espiritual que pueda suplir la

¹⁶⁷RGS, *El libro mudo*, ed. Ioanna Zlotescu (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987).

¹⁶⁸Rodolfo Cardona, *Ramón. A Study of Gómez de la Serna and His Works* (New York: Eliseo Torres & Sons, 1957) 81.

¹⁶⁹RGS, *Greguerías, O.C.* 887.

falta de un sistema de creencias. El resultado es esa especie de “cosismo exacerbado,” que viene a ser la base de su actitud vital y de su estética.

En el universo ramoniano todo lo que existe tiene vida, hasta la materia inerte; y en virtud de ese animismo, se elimina la escala de valores. Todo se nivela porque todo es igual y todo--como en el pensamiento hindú--se encuentra interconectado. Hay aquí también una coincidencia con la filosofía de Alfred North Whitehead, como ha indicado Cardona: RGS concibe el mundo como un sistema transido de sensaciones cuyos movimientos se experimentan como un proceso objetivo en el que todas las cosas están vinculadas, comunicándose a través de un esquema mágico de correspondencias. Para Ramón nada existe en aislamiento. No se trata de situar al hombre ante un fondo compuesto del mundo material, sino de tratar de descubrir las relaciones que existen entre el hombre y las cosas.¹⁷⁰

A esta función relacionadora de las cosas se refiere Umbral cuando señala la cualidad pre-socrática del pensamiento ramoniano.¹⁷¹ La filosofía pre-socrática se valía de los términos “macrocosmo” y “microcosmo” para encapsular la idea de que existe una analogía sistemática entre los fenómenos de mayor y menor

¹⁷⁰Cardona 116.

¹⁷¹Umbral 42.

escala, haciendo énfasis en la unidad, o relación, entre todo en el mundo. El concepto de un universo regido por un principio espiritual incita el deseo de la unión mística con ese principio y estimula la búsqueda de la comprensión sistémica del mundo. Es una visión mágica de la naturaleza, distinta de su equivalente racionalista y humanista. Como toda la naturaleza se deriva de una sola substancia común y posee inherentemente un germen de cambio y movimiento, la forma de entender el mundo estriba en buscar las relaciones que puedan existir entre los distintos elementos del mundo.

Esta visión ramoniana de las cosas está emparentada con las teorías del *orfismo*, que concibe un mundo compuesto de fuerzas dinámicas y no de cosas estables y estáticas en el espacio. Las palabras de Virginia Spate acerca de este movimiento pudieran aplicarse al ramonismo: “It was anti-intellectual and anti-humanist in that it did not concern itself with thought or human conduct. It was concerned with a consciousness which transcended rational constraints to seek oneness with the universe.”¹⁷² Es una corriente de pensamiento que rechaza la humanidad para ir en busca de las fuerzas que vinculan al mundo--quizá con la esperanza de fundirse

¹⁷²Virginia Spate, “Orphism”, Concepts of Modern Art, Nikos Stangos, ed. (London: Thames and Hudson, 1981) 95.

con alguna fuerza superior cuasi-mística. Se trata de un mundo donde la materia está compuesta de fuerzas dinámicas que se diseminan en un proceso de estados sucesivos. También en el mundo de Ramón la materia se reorganiza, y unas cosas se transforman en otras constantemente: “El musgo es el peluquín de las piedras.”; “La pieza de bacalao es la cometa de la Cuaresma.”; “Las espigas son langostinos vegetales.”; “El tenedor es el peine de los tallarines.”¹⁷³

Las relaciones entre el hombre y el mundo, y entre los diversos elementos de la creación son innumerables. Todas las comparaciones son posibles. Se abre un número de perspectivas interminables. Las cosas desplazan al hombre de su lugar antropocéntrico, se personifican, adquieren a veces una importancia trascendental. De tanto deshumanizarlo todo, todo se humaniza; y ese proceso tiene un resultado inesperado: descubrir la sensibilidad que entrañan las cosas.

La naturaleza de las cosas

Para entender la visión ramoniana del mundo es necesario leer “Las cosas y el ello”. *El ello* es todo lo externo al hombre; lo que

¹⁷³RGS, Greguerías (Madrid: Espasa Calpe, 1972) 67, 68, 126, 94.

está más allá de él; lo que no es él en el mundo material, en el sentido de *Ding an sich*--sin simbolizar nada, ni explicar nada, simplemente existiendo y dándole sentido al mundo con su existencia. Es la cantera de la inspiración del autor, que se maravilla: “¡Cuántas cosas en ‘el ello’ donde, además está el meteoro y la estrella! Todo un caudal poético abandonado....”¹⁷⁴ En este ensayo, RGS expone los fundamentos de su filosofía: “Lo que me caracteriza es la ternura por las cosas que hay en lo más recóndito de mí. Así como hay el protector de animales, yo soy el protector de las cosas. Quien no tiene ternura por las cosas--ternura para sentir las, no para decirlas--no es bastante humano.”(191)

Le intriga la naturaleza recóndita de las cosas consuetas que nos rodean porque desarrollan un papel importante en la configuración del subconsciente. Inevitablemente, la materia moldea el espíritu del hombre: “Las cosas caen en lo subconsciente y hasta en el inconsciente, siendo, por lo tanto, de una importancia involuntaria en el fondo del ser humano.” (205) Todas las cosas, por insignificantes que sean, penetran la conciencia del hombre y quedan grabadas en ella. Tenemos un gran número de objetos almacenados en el “id”:

“La materia de las cosas nos vibra de su sentido. Los fanales,

¹⁷⁴RGS, “Las cosas y el ello”, Revista de Occidente 12. 134 (1934): 208.

los tazones, los escaparates de objetos de mimbre, el sostén de costura, los colchones levantados, el escalorio de un pasamanos, una piedra en la calle, una sombrerera, el gato, una gotera, los malos metales....” (205)

Las cosas tienen un efecto positivo en el hombre, haciéndole más humilde, en parte porque hasta el hombre es cosa, aunque “cosa blanda, con circulación asesinante.” (197) Por eso sería bueno que todos fuésemos un poco distraídos y nos dejásemos infiltrar por las cosas, ya que “el distraído es el que más vive la verdad inconsignada del mundo.” (195) Dice Ramón que “las cosas nos salvan” al amortiguar los efectos causados por la arbitrariedad de las personas; por eso las ama. Y quisiera comprenderlas porque son, según él, “la fuerza cohesiva del mundo” (200), aunque no quieran revelar el secreto de por qué lo son.

En busca de ese secreto que encierran las cosas, Ramón siente la necesidad de definir las; y para hacerlo necesita sacarlas de su lugar acostumbrado, en la sombra del segundo plano. La promoción de los objetos inánimes a un primer plano, donde se convierten en tema, dejando de fondo descriptivo a las personas y las ideas, es un concepto moderno, y adelantado a su tiempo en términos literarios.

J. Robert Loy señala que la literatura de las cosas--aun en Francia--no gana importancia hasta después de 1930.¹⁷⁵

El Rastro

Sin embargo, *El Rastro*, un libro dedicado estrictamente a las cosas en sí, aparece en 1915. Esta obra temprana es la síntesis de la visión ramoniana de las cosas: los objetos cotidianos son la materia esencial y el punto focal de la atención del autor, que las observa para dejarse arrastrar por las asociaciones que le sugieren: “Pero, el Rastro es sobre todo, más que un lugar de cosas, un lugar de imágenes y de asociaciones de ideas, imágenes, asociaciones sensibles, sufridas, tiernas, interiores, que para no traicionarse, tan pronto como se forman y a continuación, se deforman en blancas, transparentes, aéreas y volanderas ironías... ¿Cómo y hasta qué punto darían explicaciones por haberse formado?... Se suceden unas a otras sin detenerse por tremendas o balbucientes e ingenuas y se las acepta y se las sonríe o se las lamenta y se las suelta.”¹⁷⁶

En este libro, el autor no sólo altera el enfoque trayendo los objetos a un lugar preeminente, sino que fija su atención en los objetos cuando ya han perdido su utilidad y se han convertido en

¹⁷⁵J. Robert Loy, “Things in Recent French Literature,” *PMLA* 71 (March, 1956): 27 -29

¹⁷⁶RGS, *El Rastro* 61.

cosas inútiles. Es más fácil examinar los objetos una vez que han dejado de ser codiciables; cuando ya se encuentran en este cementerio de cosas abandonadas por el hombre. Aquí puede verlos desde dentro, con una visión profunda que les da vida y les permite expresar emociones humanas: “Los pobres catres son de una simplicidad y de una buena intención desinteresada y humilde” (142); “Los costureros son como el arca santa que representa puerilmente la puerilidad de la casa, su tibieza burguesa, el trato de su dueña y su alma atestada de nimiedades...” (138); “¡Oh desolación, flaccidez, vencimiento, despropósito, desaire el de un paraguas de desnudo varillaje, falta de sexo! Porque ¿era paraguas o sombrilla?” (85). Fuera de su ubicación normal, y desligados de su función original, los objetos—escribe Ramón—“aquí resultan todos desusados y selváticos, igualmente misteriosos y claros que el hombre y Dios...” (147). Ya no son materia inánime; se autonomizan y tienen alma. Las vemos como por primera vez gracias a la óptica peculiar del autor, que—señala Francisco Ynduráin—“se ha sostenido en trance permanente de visión inédita... Y ha buscado, hecho de las cosas el campo de su visión, las ha erigido en protagonistas, interrogándolas sobre sus secretos, mirándolas desde ángulos insospechados, sorprendiéndolas en

escorzos vivos, perescritando en su opaca y bruta materia para extraer difíciles logros de belleza sorprendente, de agudísimo ingenio.”¹⁷⁷

Las cosas le revelan sus secretos porque RGS derrama sobre ellas toda su ternura, las desnuda de nociones preconcebidas, y se las ofrece al lector como algo acabado de crear. Por eso sus mejores libros son los que se especializan en esta tarea, como *El Rastro*. Los otros géneros sufren cuando todos los demás elementos tienen que supeditarse a la observación de los objetos. Pero, en el caso de este libro, no hay otro propósito que la observación de las cosas desde la perspectiva única del autor. Ramón aísla las cosas del hombre para encuadrarlas, singularizarlas y hacerles un reconocimiento minucioso. Se pone así en juego el componente animista del pensamiento ramoniano. Si los demás sólo vemos las cualidades primarias y secundarias de los objetos, el escritor posee el talento necesario para ver sus propiedades terciarias, las que se nos ocultan a los demás. En la observación minuciosa de las cosas se halla lo original y característico de esta literatura: “La gran modernidad de Gómez de la Serna—escribe Carlos Garrido— estriba en haber desarrollado sin formularla, una poética de lo no poético, una

¹⁷⁷Francisco Yndurain, “Sobre el arte de Ramón”, Revista de Ideas Estéticas 31 (1963): 38.

metafísica de lo más físico, un entendimiento sentimental con las cosas más humildes y triviales de nuestro tiempo.”¹⁷⁸

Cuando RGS observa la realidad, el proceso mental que sigue es muy parecido al de los niños, utilizando lo que Fernández Suarez llama el “plano subideal” de la mente, no del inconsciente: “Se sitúa en una zona liminar de semisueño y desatención, en el que se forman larvas de ideas o se establecen asociaciones entre datos—imágenes. sensaciones—que no alcanzan una plena y totalmente lúcida conceptualización.”¹⁷⁹ Francisco Umbral afirma que se trata del pensamiento plástico de un primitivo.¹⁸⁰ En todo caso, lo cierto es que RGS formula sus pensamientos en imágenes, con frecuencia insólitas, que le permiten expresar las inter-relaciones latentes entre los objetos. “De unos a otros,—escribe en *El Rastro*—sobreponiéndose a su exclusivismo artificial impuesto por los hombres, hay correspondencia de fábula, en vez de imaginaria real...”(147).

¹⁷⁸Carlos Garrido, “La vida secreta de las cosas”, *Quimera* 55.

¹⁷⁹Álvaro Fernández Suárez, “Logosiquia del ramonismo”, *Índice de Artes y Letras* 76 (1955).

¹⁸⁰Umbral 40.

Las relaciones entre las cosas

Los parecidos de las cosas sirven para redefinirlas porque la imaginación reemplaza el concepto normal del objeto con una interpretación distinta. Por lo tanto, existe un proceso desrealizador, ya que al convertir el objeto en algo diferente, se le priva de su apariencia inicial. No es difícil ver un parecido entre los dibujos animados de Disney y esta descripción: "...Chimeneas de tejado, en pie como esbeltos y zanquilargos guerreros con yelmo, el ventalle entreabierto y el resto de la armadura liso, impenetrable, inflexible, como protegiendo a centinelas perpetuos e incommovibles... Sólo a veces, cuando hay a su alrededor un montón de tuberías reunidas, hay como codales y rodilleras de la armadura representados por esos pintorescos trozos curvos y rugosos que permiten hacer ángulos de las tuberías..." (145). El estímulo visual del objeto provoca la imagen, que a su tiempo imparte en el lector un efecto determinado. La imagen recrea el objeto en términos de su relación con otro, y el objeto en sí, unido a la sensación que suscita en el escritor, culminan en una nueva creación altamente plástica. Es el mismo proceso (se hable de chimeneas o bellos crepúsculos) de la imagen poética según la presenta C. Day Lewis: "for the modern poet nothing is inherently

unpoetic because for the modern man nothing is inherently poetic.”¹⁸¹

Extraídas de su contexto normal, las cosas se muestran más enteras que nunca, revelando su solidez de objetos cotidianos, al tiempo que revelan al lector su esencia sentimental oculta: “Los colchones de muelles, ¡sobre todo los pintados de amarillo!, son unos incomprensibles e industriosos mamotretos que aquí dicen más de sí que en las guarecidas y engañosas alcobas... Se les ve en toda su fealdad y en toda su ridícula complicación, por la que nos complican como a juguetes de niños, como a juguetes de bazar, muy enredosos, muy de fábrica, demasiado llenos de piezas para dormir una cosa tan sencilla, tan lisa, tan franca como es la vida.”¹⁸²

Lo extraordinario de estas descripciones es que no persiguen una representación mimética de los objetos. El estilo ramoniano arracima las imágenes, que van erigiendo el objeto, ya no real, sino como lo percibe y lo siente el autor. Como consecuencia, el lector se encuentra ante una nueva creación, un objeto dotado de interioridad, al que sentimos reaccionar en el ámbito de las emociones humanas. Es lo que sucede con la página y media dedicada a describir los vargueños del Rastro, páginas que llenan de asombro al lector, que

¹⁸¹C. Day Lewis, The Poetic Image (London: Alden Press, 1964) 106.

¹⁸²RGS, El Rastro 147.

contempla maravillado la variedad evocativa de Ramón: “Los vargueños detienen, arroban, llenan el alma de política, y buen trato, de atención y de espontánea etiqueta... Además, el vargueño es solitario, sensible, noble, es un mueble de fibra sentimental, de alma abrigada y ensimismada. Es secreto, sigiloso, discreto y está lleno de verdadera vocación por ser lo que es... Sus cajoncitos, sus celdas místicas... son como diferentes sentidos que le hiciesen perfecto... En él no morirán las perlas de pulmonía... El vargueño es una capilla profana en la casa... Es un mueble taciturno en el que se cuele el tiempo que escapa, el tiempo que cae de los relojes... Por los ojos de sus cerraduras--esos ojos entornados, impenetrables, negros, avizores y curiosos de todo mueble--ve lo que pasa con sabiduría... Nos recuerda los palacios de los viajes...” (145-147).

Esta presentación de los vargueños, exenta de detalles explicativos, es representativa de las descripciones ramonianas. Son conglomerados de impresiones yuxtapuestas, que, en conjunto, le dan al lector una visión totalmente nueva del objeto, multifacética, enfocada desde numerosas perspectivas. Es en ellas donde la literatura ramoniana adquiere un aire cubista que nos hace pensar, sobre todo, en las naturalezas muertas de Braque. Piénsese, por ejemplo, en el extenso párrafo dedicado a los pupitres del Rastro.

Cuando parecen haberse terminado las posibilidades descriptivas, comienza otro embate que saca a la luz aún más dimensiones de ellos: “...Pequeños pupitres en trampolín de esos para superponer a las mesas... Pupitres solemnes, negros, sacerdotales... Al verlos aquí me parecen urnas cinerarias de poetas líricos o de obispos sedentarios o de magistrados... Vistos aquí sugieren juicios rebeldes e incrédulos, aunque con mucho respeto y mucha emoción... Las cuartillas sufrirían y se enranciarían en sus adentros lóbregos... Debían de ser espantosos, jesuitas, gramáticos hasta imponer una insensata fórmula de escribir, capciosos, retóricos, difíciles para elevarse sobre ellos...” (143-144). La percepción del objeto físico, del pupitre en sí, enardece la imaginación del autor, que va acumulando las ideas más dispares para armar en la página otra versión del objeto, compuesta de una serie de planos superpuestos, incoherentes, sugeridos por la libre asociación de imágenes.

La imaginación y la *descriptio*

Es fundamental la función de la imaginación en el proceso descriptivo porque es el elemento alquímico estetizante que convierte el objeto cotidiano en un artículo de apreciación estética. RGS, como literato puro, no tiene otra intención que observar y describir lo

que observa; y no tiene otra técnica que su lenguaje, su barroquismo verbal. Para este cometido, Ramón se vale de la *descriptio*. La descripción es el ímpetu primordial de su obra, ya que sólo aspira a arrear el tiempo en un presente intemporal para ir representando una imagen visual mediante la palabra. Como hemos visto en el pasaje de Lausberg antes citado, esa es la función de la *descriptio*—definida en virtud de la relación verbal-visual conseguida mediante la descripción detallada contenida en el marco de una simultaneidad. La vibrantez visual de la expresión suplida por la *energia* es parte íntegra del proceso que lleva a la ékfrasis. En ese sentido se puede afirmar que la literatura ramoniana está impulsada en su totalidad por el imperativo ekfrástico; es lo que estimula su deseo de hacernos ver las cosas mediante el lenguaje.

El dominio de la *descriptio* en el tratamiento de los objetos margina a todos los otros elementos en la prosa ramoniana. Mediante el uso de la imagen y la metáfora, RGS transforma las cosas cotidianas en objetos dotados de valor artístico. El lenguaje poético en parte crea y en parte revela aspectos ignorados de las cosas, que representan una perspectiva particular y única, capaz de producir una reacción inesperada en el lector —lo que Wheelwright

llama *perspectival individuality*.¹⁸³ Existe un lapso entre lo que ven los ojos del escritor y lo que nos ofrece a los lectores, porque él condiciona nuestra visión. Ramón interviene a cada paso en nuestra percepción del objeto, controlando la perspectiva, los enlaces con otras cosas, la tensión. De este modo nos comunica su interpretación personal del objeto, que ya es una creación original deliberada y se ha convertido en un ente estético.

Enfoque arbitrario

Ese proceso desencadena los poderes evocativos del idioma al captar un momento privilegiado, escindido del fluir temporal y convertido en objeto. Baste a este tenor, un ejemplo tomado de *El Incongruente*: “Por fin vio un pueblo en todas cuyas [sic] torres habían anidado las cigüeñas. Resultaba pintoresco ver aquella especie de coronación de espinas sobre las que había una veleta viva, aunque incongrua.”¹⁸⁴ El encuadre arbitrario que aísla el detalle de los nidos, unido a las analogías nido/corona y cigüeña/veleta, forman una interpretación selectiva de la experiencia visual del escritor, que queda convertida en una imagen plástica nueva para el lector. A pesar de la desigualdad de los términos de la comparación, la imagen

¹⁸³Philip Wheelwright, *Metaphor and Reality* (Bloomington & London: Indiana University Press, 1967) 51.

¹⁸⁴RGS, *El Incongruente* (Barcelona: Ediciones Picazo, 1972) 163.

resultante brinda satisfacción estética porque es iconográficamente sugestiva. La técnica descriptiva es esencialmente visual; el autor ve, compara y dice (aunque a veces las comparaciones sean sorprendentemente lejanas): “A lo que más se parecen las almas es a las almendras garrapiñadas o a esos pedazos de azúcar cande que dan en las boticas. Las almas tienen superpuestas una serie de cristales y cristalizaciones que las hacen más pintorescas.”¹⁸⁵ Las propiedades plásticas de acumulación sedimentaria de las almendras y el dulce se igualan a las agregaciones, concebidas plásticamente como cristalizaciones, que se incorporan a las almas, revelando así una relación normalmente oculta.

El escritor tiene que descubrir los aspectos normalmente imperceptibles de la realidad valiéndose de la agudeza de su imaginación y su visión elíptica. Como resultado, el objeto que era familiar, se torna sorprendente, que es lo que ocurre en toda obra de arte. Es la composición lo que evoca las sensaciones en el lector, porque la sintaxis contrarresta el fluir temporal de la palabra para dar la impresión de una imagen compuesta, como en esta representación de la motocicleta, donde el montaje de imágenes desarticuladas construye una visión global del objeto (157-158):

¹⁸⁵RGS, Golleries 463.

Esa pistola que se ha escapado con cargador y todo.

Ese cochecito de niño desbocado.

Ese buscapiés disparado.

Esa bicicleta con dolor de tripas.

Esa rompe neumáticos impenitente.

Esa camilla despoticante y loca de urgencia.

Ese telegrama hinchado.

Ese galgo de ruedas.

Esa cuna delirante, que se ha vuelto loca de infantilismo.

Esa sierra de las distancias.

Esa carretilla loca, que después de lanzada baja las rampas
con desusada velocidad.

Ese triquitraque desesperado.

Esa cabra que tira al monte.

Esa canoa automóvil de los caminos.

Ese cajón veloz para las huidas.

Ese botones de la funeraria, que parece llevar un sarcófago
muy lejos.

Esa caja escapada.

Esas ruedas echadas a rodar como los tejos que salen rodanto.

Ese estuche que busca su joya.

Esa bicicleta para rizar el rizo de los caminos.

Ese elemento de los carrouseles que se ha escapado con su amante.

Esa caja de violín con vida propia e inaudita.

Esa rauda palmatoria de los caminos.

Esa relojera de la velocidad.

Ese par de lentes vertiginosos de los caminos.

Ese triciclo trotón, ultravertebrado, evolutivo, que ha perdido una rueda y ha salido corriendo para mantener su equilibrio.

Esa apuesta de carreras, que se fuga con el dinero.

Esa cerbatana soplada por un canuto.

Esa especie de máquina de coser, huida de su hogar.

En este caso la idea es arrestar la progresión lineal de la descripción valiéndose de la repetición de la misma palabra, y construir así la visión de la motocicleta mediante una sucesión de planos imbricados que facilite la visión simultánea de ellos. La composición multifacética, la yuxtaposición de planos, así como el tema del dinamismo y la fascinación por la máquina, hacen pensar en el cubismo. Esta descripción de la motocicleta es una realización elaborada con un propósito determinado, ante el cual, el autor ha adoptado una postura puramente estética y no informativa.

Enfoque fotográfico

Cuando RGS capta el objeto mediante una greguería, usa un enfoque de fotografía, reduciendo la fugacidad del instante, a la vez que lo generaliza y le otorga universalidad y plasticidad: “Cuando el armario está abierto, toda la casa bosteza.”, “El caracol siempre está subiendo su propia escalera”; “El cacahuete es un fruto con dedal.”¹⁸⁶ La estética de las descripciones ramonianas y la de la fotografía es similar, ya que el propósito de ambas es coleccionar pedazos de la realidad, iluminados por la imaginación y fijados en un momento específico. Esa visión fragmentaria del mundo es seductiva en los límites de su alcance--la iluminación de la vivencia y la toma de perspectiva en cuanto a ella--y en la interacción jubilosa con la realidad, que es lo que busca RGS.

Curiosamente, en 1930 , estando en París, Ramón escribió un artículo para *El Sol* dando su impresión de los fotógrafos nuevos que había observado en esa ciudad. Empieza equiparándoles con el pintor cubista y el escritor surrealista, por ser el fotógrafo “un sobresaltador actual...,”¹⁸⁷ cuya tarea es idéntica a la del propio autor, a juzgar por sus palabras: “Camina con su maquinita por en medio de la realidad más cotidiana, y a lo mejor se para ante lo más simple,

¹⁸⁶RGS, Greguerías.

¹⁸⁷RGS, París, ed. Nigel Dennis (Valencia: Pre-Textos, 1986) 161.

desnuda su placa y abre el obturador unos segundos. De esos momentos en que sorprende la vida el fotógrafo nuevo, brotan problemáticas imágenes, enrevesamientos que nos admiran, sesgos de lo real que no habíamos previsto.” (161)

El fotógrafo en vez de intentar una posición filosófica, sugiere, con sensibilidad impregnada de ironía, la vanidad implícita en el mero intento de entender el mundo, por lo que, en vez de intentar comprenderlo, es mejor coleccionarlo. Susan Sontag afirma que “the most grandiose result of the photographic enterprise is to give us the sense that we can hold the whole world in our heads --as an anthology of images.”¹⁸⁸ No otra cosa pretende Ramón.

El propósito de la antología ramoniana es atestiguar la existencia de las cosas consuetas transformadas en entes estéticos por medio de la imagen, descubriendo sus dimensiones invisibles. Este proceso dinámico usado para estetizar los objetos cotidianos, hace pensar en el *punctum* fotográfico de Roland Barthes. La comparación ramoniana tiene generalmente un *punctum*, una zona invisible que se intuye, extendiendo la visión parcial al llevar al lector fuera del marco usual para permitirle ver las características más allá de lo normalmente visto. El *punctum* es “a kind of subtle

¹⁸⁸Susan Sontag, *On Photography* (New York: Doubleday, 1989) 3.

*beyond;*¹⁸⁹ es lo que causa reverberaciones en el lector/observador, lo que le confiere su carácter estético. La diferencia está en que la descripción de RGS, impulsada por el imperativo ekfrástico de la *descriptio*, sintetiza los procedimientos de la fotografía y de la pintura, ya que—como en la pintura—es una construcción y—como en la fotografía—es una revelación. Son descripciones que evocan imágenes de presencia plástica en la mente del lector.

¹⁸⁹Roland Barthes, Camera Lucida, trans. Richard Howard (New York: Hill and Wang, 1981) 59.

LA DESCRIPTIO
EN LA PROSA RAMONIANA

LA DESCRIPTIO EN LA PROSA RAMONIANA

A la hora de describir las cosas que tanto ama, Ramón puede hacerlo en dos palabras, en un párrafo, o en varias páginas. Muchas de sus descripciones son parte de una narración, que él interrumpe para recrearse en un objeto; pero, otras son escritos independientes, dedicados específicamente a la observación de un objeto en particular. En la descripción ramoniana están inextricablemente unidas la imagen y la metáfora, impulsadas por la ambición ekfrástica de la *energía*, hacia un objetivo estético determinado: la representación viva y eficaz de una intuición o visión por medio del lenguaje.

Estilísticamente, Ramón se inclina por estos mecanismos, junto a la metonimia, para expresar su visión de una realidad absoluta, que hay que penetrar fragmentariamente y percibir analógicamente: “A la percepción sinecdótica —dice César Nicolás— se superpone una vasta percepción analógica, hasta provocar una visión insólita y simultánea del mundo.”¹⁹⁰ Lo que caracteriza, según Ynduráin, esa nueva manera de ver las cosas, es “La visión en profundidad, o si se quiere la visión poética.”¹⁹¹—expresada mediante la imagen. La

¹⁹⁰César Nicolás, “Lo fantástico nuevo en RGS” 287.

¹⁹¹Ynduráin 38.

imagen poética—dice Day Lewis—hecha con palabras, proviene de una unidad subyacente que relaciona todos los fenómenos.¹⁹² Esa unidad la revela Ramón gracias a la imagen que, con su vitalidad y poder revelador, puede persuadirnos de la existencia de la vida oculta de las cosas. En el animismo está la fuente de las imágenes y metáforas ramonianas, al igual que—según Lewis—“Animism lies surely at the very source of the poetic image.”¹⁹³

En sus escritos, Ramón deja claro la importancia que le confiere a la metáfora como recurso descriptivo, porque—nos dice—“La metáfora es, después de todo, la expresión de la relatividad. El hombre moderno es más oscilante que el de ningún otro siglo, y por eso más metafórico. Debe poner una cosa bajo la luz de otra. Lo ve todo reunido, yuxtapuesto, asociado.”¹⁹⁴ Y la metáfora en Ramón es generalmente greguería. No nos referimos solamente a la greguería aislada, que el autor tanto cultivó para sus colaboraciones periodísticas, sino a las que se encuentran diseminadas por toda su obra. Ellas forman el núcleo del estilo ramoniano, reflejando además su concepción atómica del mundo, contra la que no se puede reaccionar porque—nos dice—“Reaccionar contra lo fragmentario es

¹⁹²Day Lewis 134.

¹⁹³Day Lewis 107.

¹⁹⁴RGS, Greguerías, 1910-1960 (Madrid: Espasa Calpe, 1972).

absurdo, porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico, su verdad es disolvente.” (22)

Visión metafórica

Las greguerías son su forma de socavar el discurso literario, y el vehículo ideal para transmitir al lector sus intuiciones acerca de la realidad, o lo que Wheelwright llama la cualidad “presencial” de ésta—una dimensión independiente de la cual podemos no apercibirnos.¹⁹⁵

Esa otra dimensión, que es la “presencia” de la realidad, puede manifestarse inesperadamente; los objetos más comunes y las situaciones más cotidianas pueden revelarnos una sorprendente e imprevista presencia cuando quedan iluminadas por un acto imaginativo apropiado, o sea, una metáfora. Wheelwright dice que “every presence has an irreducible core of mystery...,” una sensación inexplicable que aminorar o desaparece si intentamos esclarecerla. La experiencia de ese sentido de presencia es aparentemente sencilla; sin embargo, es el producto de una cadena imprecisa de asociaciones psíquicas que pueden variar de una persona a otra. Por lo tanto, no es posible expresarla de una manera simple, sino que el poeta “must

¹⁹⁵Phillip Wheelwright, Metaphor and Reality (Bloomington and London: Indiana University Press, 1967) 156.

construct a *mimesis of simplicity*”¹⁹⁶; debe ofrecer sugerencias que causen una reacción apropiada en el lector. Para ello es necesaria una presentación tirante, donde dos elementos imaginistas en tensión establezcan una pauta flexible que pueda comunicar las asociaciones deseadas. La auténtica creación artística desata esa perceptibilidad en el espectador o lector, y así revela la presencia de lo real con frescura imaginativa—como ese relámpago revelador que es la greguería: “La araña es la zurcidora del aire.”¹⁹⁷ Ramón parece referirse al proceso metafórico descrito por Wheelwright cuando dice: “La greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos.” (10)

Es cierto que la greguería no es sólo metáfora, como demuestra María del Carmen Serrano Vázquez, estudiando un número de procedimientos lingüísticos generadores de humor que se convierten en rasgos característicos de la greguería: “antonimias, paronomasias, dilogias; parodia, creación y destrucción de las unidades del discurso repetido; inversiones, creaciones léxicas, falsas etimologías...”¹⁹⁸

Sin embargo, la mayor parte de las greguerías, como la prosa

¹⁹⁶Wheelwright 158-162.

¹⁹⁷RGS, Greguerías 134.

¹⁹⁸María del Carmen Serrano Vázquez, El humor en las greguerías de Ramón: Recursos lingüísticos (Valladolid: Secretariado de Publicaciones. Universidad Valladolid, 1991) 150.

ramoniana en general, se basa en la metáfora, porque Ramón cree que “Todas las palabras y las frases mueren por su origen correcto y literal, no llegando a la gloria más que cuando son metáforas, porque la metáfora las hace abstractas y embalsamadas. La metáfora multiplica el mundo, no haciendo caso al retórico que prohíbe enlazar cosas sólo porque él es impotente para lograrlo.” (15)

La metáfora ramoniana

La metáfora ramoniana debe ser entendida como el *semantic motion* de Wheelwright; debe ser vista como un proceso transmutador cuyo movimiento está implícito en la palabra misma ya que el *phora* (traslación) comporta un desplazamiento semántico— “the double imaginative act of outreaching and combining that essentially marks the metaphoric process.”¹⁹⁹ Extensión y combinación, los dos elementos principales de la actividad metafórica, resultan más efectivos cuando aparecen juntos; y de hecho, casi siempre se encuentran combinados, por lo menos, implícitamente. Para propósitos de estudio, Wheelwright los examina por separado; como *epiphor*--alcance y extensión del

¹⁹⁹ Wheelwright, 72.

significado mediante la comparación; y *diaphor*—la creación de significado nuevo mediante la yuxtaposición y la síntesis.

La epífora consiste de la comparación y la transferencia de lo más concreto a lo más vago. No es necesario que exista una similaridad evidente entre los dos elementos de la metáfora, ni la comparación tiene que ser explícita, ya que entonces no habría tensión. Se alcanza una tensión vibrante escogiendo los elementos dispares adecuados para que de la comparación surja el asombro, pero asombro de reconocimiento.

La diáfora es la extracción, mediante la yuxtaposición de elementos, de un significado nuevo, no expresado por ninguna de las partes independientes. Los casos más puros de diáfora se encuentran en la música y en la pintura abstracta. Una vez que existe en la comparación cualquier factor mimético, ya hay un elemento epifórico; aunque éste actúe a veces en un nivel subconsciente y pase desapercibido. Las mejores metáforas no demuestran una división clara entre lo epifórico y lo diafórico, sino que ambos operan conjuntamente como elementos inseparables y complementarios.²⁰⁰

²⁰⁰Wheelwright 72-81.

En su mayoría, las greguerías son la expresión metafórica de los objetos cotidianos, vistos desde la perspectiva individual del autor, que provoca así reacciones inesperadas en el lector. La combinación de tensión semántica y perspectiva individual sirven para expresar la semejanza de las cosas tal y como son observadas. En la greguería, la tensión surge del contraste entre lo descrito y los atisbos de verdad que sugiere la comparación, que nos deja en un estado de incertidumbre. En el uso de estos procedimientos, como en su disolución y en la búsqueda de lo fantástico, la literatura de Ramón es esencialmente vanguardista. Explica César Nicolás, “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.”²⁰¹

En algunos casos, Ramón se basa en las características visuales que las cosas le sugieren, con el resultado de que el objeto precursor, más que conocido, se transforma en algo insólito después de pasar por la imaginación del escritor: “Los paréntesis salen de las cejas del escritor.”²⁰² Basándose en una similaridad visual, Ramón establece la comparación inesperada para redefinir el objeto, que queda así

²⁰¹César Nicolás, “Lo fantástico nuevo en RGS”.

²⁰²RGS, Greguerías 52.

transformado y adquiere una plasticidad más acentuada: “La jirafa es una grúa que come hierba.” (139) A veces los términos de la comparación están cercanos: “En el café sin tostar se ve con desilusión lo que tiene de garbanzo.” (111) Otras veces, están bastante lejanos y se apoyan en la función connotativa de la metáfora, donde un término evoca una imagen asociada que produce el impacto: “Hay ventiladores que se sienten obispos y no hacen más que dar bendiciones a su alrededor.” (90)

Pero, aun cuando la atribución metafórica es extraña, la comparación sigue siendo inteligible; hay una tensión entre el sujeto y el modificador, pero el significado es patente. Si bien las metáforas ramonianas se basan frecuentemente en las relaciones “lejanas y justas” que pedía Reverdy, y luego Breton—comparando elementos procedentes de distintos planos de la realidad—casi siempre se encuentra en ellas un elemento que vincula las cosas relacionadas. En realidad—y aunque en ocasiones las greguerías tengan una lógica intrincada—Ramón rara vez llega a romper con la lógica; no quiso dar el paso al absurdo o al inconsciente surrealista: “Yo aún no me atrevo por completo a lanzarme por ese camino....”²⁰³

²⁰³RGS, Greguerías 11-23.

La mayoría de las greguerías, aunque no todas, son metáforas humorísticas, en virtud del desajuste semántico de los términos. El humor proviene de la distensión lógica causada por la comparación de elementos de distintas clases: “En cada caja de fósforos hay un convento de cerillas.” (120) “Bidé: lira de agua.” (136) La sorpresa de ver una comparación tan disparatada, pero en cierto modo plausible, provoca la hilaridad. A esto se refiere Carlos Bousoño cuando afirma : “La metáfora hilariante ocurre cuando dos objetos que se parecen muy poco quedan vistos como equivalentes.”²⁰⁴

Un gran número de greguerías humorísticas se basan en la personificación, que desde el punto de vista metafórico—explica Carmen Serrano Vázquez—son “el producto de la violación de las restricciones semánticas de una clase.”²⁰⁵ Por lo tanto, derivan su gracia de la incompatibilidad semántica de los elementos que pertenecen a diferentes clases—lo animado y lo inanimado: “Los ceros son los huevos de los que salieron las demás cifras.” (107) “Esponja: calavera de las olas.” (102) “En el aparador hay confesión de cristales.” (96)

Hay greguerías fundamentadas en la metáfora poética o tradicional, que—según la clasificación de Bousoño—“busca que los

²⁰⁴Carlos Bousoño, Teoría de la expresión poética (Madrid: Gredos, 1970) 18.

²⁰⁵Ma. del Carmen Serrano Vázquez, El humor en las greguerías de Ramón 166.

objetos unidos en la imagen se parezcan al máximo (sea física, sea emotivamente), que coincidan todo lo posible en una fundamental zona de sí mismos.”²⁰⁶ El proceso metafórico tiene que ver con la organización del significado de la palabra, en la que van unidas una denotación y una connotación psicológica. La vitalidad del lenguaje tiende a crear tensión, aunque sea sutilmente, entre el objeto comparado y las impresiones, más o menos borrosas que evoca:

“Hay unos cantos rodados tan suaves que parecen talones de ninfas.”
 (73) “Las alas de las palomas tristes son retazos de tormenta.” (127)

“Hay una respuesta a la luna en las vacunas de las mujeres hermosas.” (38)

Muchas veces, la sinestesia acrecienta la vitalidad epifórica de las grueguerías, al introducir asociaciones referentes a distintos sentidos. En la metáfora sinestésica las impresiones de una esfera sensorial pasan a la otra: “Las flores que no huelen son flores mudas.” (52) “Las acelgas saben a consejo de médico.” (54) “La arpista toca la música del telar del tapiz.” (48) Dado su afán de relacionarlo todo, no es de extrañar que Ramón guste de enlazar distintos campos sensoriales. En estos casos, el modificador metafórico adquiere un sentido especial en su contexto particular; y se le aplica a entidades

²⁰⁶Bousoño 18.

desusadas, adquiriendo, por extensión, un significado nuevo. En el ejemplo de las flores mudas: En virtud de la doble relación semántica que encierra la metáfora, el término “huelen” (de significado literal) nos remite a otro término (de significado figurativo) –“mudas,” obteniéndose el sentido de la metáfora al adscribir a las flores las cualidades de un sentido que no les pertenece.

La greguería, como expresión de esa realidad lateral que descubre lo indecible, presenta una tensión causada por el contraste entre la perspectiva, hecha realidad por la magia de la palabra, y los cauces normales del pensamiento y la percepción—de los que la mente tiene que salir y a los que tiene que volver: “Las azucenas llevan los guantes a medio poner.” (73) Aquí el lector se ve obligado a 1) ir de la imagen mental de una flor a la imagen de un brazo de mujer en el proceso de ponerse un guante; 2) hacer una síntesis mental de las semejanzas entre ambos; y, finalmente, 3) concebir la imagen que el autor tenía en mente. Los elementos dispares de la comparación entran en una relación epifórica que actúa en la mente del lector para crear una imagen nueva en su mente.

Visión desrealizadora

El arte de Ramón intenta expresar su visión de una realidad total y múltiple, pero nada tiene que ver con la mimesis convencional. Mediante la imagen y la fantasía verbal, la realidad detallada explota con lo inquietante o lo inesperado. El animismo ramoniano es una parte íntegra de su método descriptivo metafórico, que le permite expresar, y a un mismo tiempo patentizar, el carácter metamórfico de la realidad. La prosa ramoniana, cuajada de greguerías, es descriptiva, desrealizadora y metafórica dondequiera que se encuentre. En las novelas, esta prosa tiene un efecto lentificador: nos hace desviar la atención de la trama para pasmarnos ante las cosas que el autor pone ante nuestros ojos. Toda su narrativa funciona así, llena de analogías inesperadas y metáforas extremas, pero las novelas de los años veinte son las que mejor representan la naturaleza y el efecto de su forma de descripción. *El Incongruente*, de 1922, es una novela verdaderamente vanguardista donde lo insólito es lo prevalente, anticipándose a una serie de procedimientos surrealistas. Como dice Ioanna Zlotescu, la teoría de RGS sobre “lo inesperado” se forja “en paralelo, sin interferencias, con el concepto surrealista del “azar objetivo.”²⁰⁷ Esta novela consiste en una serie

²⁰⁷Ioanna Zlotescu, “Ciudades para una época,” Revista de Occidente Enero 1988: 88.

de episodios anecdóticos protagonizados por Gustavo, el incongruente. Lo insólito se presenta como normal en una prosa fragmentaria, abigarrada de metáforas y greguerías. La acción es insignificante y se interrumpe constantemente para darle paso a la descripción.

El capítulo III, “La llamada”, puede servir de ejemplo. A Gustavo le llama una señora por el balcón. El trayecto de la calle al encuentro con la rubia, que no es quien le llamó, requiere cuatro páginas de digresiones descriptivas. La casa tenía un “aspecto muy formal y hasta clerical.” ya que era la única con “unos angelitos sosteniendo una cruz en cada balcón.”²⁰⁸ Esta visión descriptiva se refiere directamente a su apariencia física exterior, basada en unos elementos arquitectónicos que por acción epifórica convierten a la casa en “formal” y “clerical”. Una vez que Gustavo ha subido las escaleras, le dan miedo las puertas, “por cuyas rendijas se escapaba un aire rancio, de habitaciones muy cerradas, muy ahogadas, llenas de barómetros y de calzado viejo, con pasillos interminables, por los que todo el mundo que pasa parece andar con zapatillas que además estuviesen silenciadas por tacones y suelas de goma. ¡Zapatillas con suela de cáñamo y además suela de goma!” (50) El párrafo comienza

²⁰⁸RGS, El Incongruente (Barcelona: Ediciones Picazo, 1972) 49.

con la descripción relativamente objetiva de aquellas puertas, que dejaban escapar un aire rancio proveniente de habitaciones “muy cerradas, muy ahogadas.” Después, la descripción se subjetiviza con las frases calificativas siguientes. El narrador no tiene manera de saber el contenido de tales habitaciones—“barómetros” y “calzado viejo”—ni su distribución interior—“pasillos interminables.” Más subjetiva aun es la frase preposicional modificativa de “pasillos”: no sólo andan por ellos todos “con zapatillas,” sino en un tipo específico de zapatillas, con suela de cáñamo y goma. De la visión general y directa de las puertas y el aire rancio, el enfoque se va particularizando de las habitaciones a sus pasillos, al calzado de los que andan por ellos, hasta llegar finalmente al material de las suelas de las zapatillas. El párrafo es una progresión hacia el detalle, cuyo último término—las suelas de las zapatillas—no se podía anticipar en su comienzo—las puertas. Ramón logra pintar una imagen casi palpable de ese tipo de casa mediante la selección inesperada de los detalles y de lo que evocan las palabras escogidas para describirla.

Regresando al enfoque de la puerta, “las mirillas le guiñaban un ojo, y sentía que le pellizcaban o le daban pequeños mordisquitos en la nariz.” (50) La personificación de las mirillas mediante los verbos de acciones humanas “guiñar,” “pellizcar,” “morder,” continúa

otorgándoles órganos también humanos--“ojos felinos y crédulos,” que le hacían sentir “el efecto soñador de unos ojos azules.” El lenguaje continúa transformando al objeto cotidiano en algo irreal, alucinatorio; la descripción se ha vuelto desrealizadora: la mirilla “iba cediendo, se iba conmoviendo, iba abriendo sus ojos, se iba despertando.” (51) De pronto, la perspectiva cambia y la mirilla empieza a verse más objetivamente. No sólo pierde su humanidad, sino que se ve relacionada con otros objetos hechos del mismo material o de la misma forma: las rendijas de la mirilla son “párpados metálicos--del metal de los grifos y de los picaportes” ; “el varillaje de abanico de la mirilla” (51). Las metáforas “párpados metálicos” y “varillaje de abanico” asocian términos relativamente cercanos desde el punto de vista de su apariencia física, que sirven para intensificar la imagen plástica de la puerta. Continúa su descripción con otra imagen visual, y animista a la vez: “una larga gota de aceite chorreaba por el lado de sus bisagras, como si toda la puerta sudase o llorase.” (52) Al comparar la gota de aceite con sudor o llanto, de nuevo se le atribuyen acciones humanas al objeto, logrando así una representación más viva de éste.

La luz de la antesala “sólo se parecía a la luz ingenua que él vio en la antesala de sus padres cuando era muy niño.” Esta

comparación se basa en una impresión tan personal del autor que puede resultar críptica para los lectores, quienes tendrán que interpretarla subjetivamente según sus experiencias individuales; “luz ingenua” depende más de las evocaciones desatadas por el lenguaje que del significado propio de cada palabra. Es una expresión de esa sensación inexplicable que está en el centro de las cosas y que es solamente expresable mediante la metáfora. Luego pasan a la caja de la escalera, “habitación en la que el revés de los escalones se escalonaban sobre su cabeza” (53)—descripción objetiva y directa de un espacio, que más adelante se desrealiza mediante una greguería: “la caja de la escalera es un espacio fuera del mundo.” (54) La frase pudiera explicarse en términos de no ser visible, ni fácilmente asequible el espacio, de no pertenecerle a nadie; y por lo tanto, estar fuera de toda jurisdicción. Sin embargo, la greguería provoca en el lector nuevamente algo más allá de lo que dicen las palabras. La descripción de la luz que ve Gerardo cuando baja por las escaleras es también subjetiva—“esa luz que llena las escaleras después de la tormenta” (55): está basada en una impresión visual que evoca una sensación específica en el lector.

Las comparaciones continúan en esta novela y se hacen más complicadas. Una casa estaba “poblada de cortinas atadas como los

caballos de circo. Durante todo el día estaban así embridadas, rascando el freno de sus cordones con borlas; pero después a la noche, campaban en libertad, como los caballos de circo también cuando les sueltan la brida tirante que une su cabeza a los omóplatos.” (69) Hay páginas que son series de greguerías (63-64). Y hay capítulos que son en sí greguerías extendidas, como “En la playa de los pisapapeles” (169-171). Pero, siempre hay descripciones y más descripciones, pletóricas de comparaciones, enlazando todas las cosas entre sí. Es una visión que funde el yo y la realidad, así como lo particular y lo universal; nada se escapa de esta metamorfosis. Está claro que las descripciones metafóricas de Ramón, motivadas por la función emotiva o connotativa del idioma, constituyen un desvío de la lógica con intención estética. Mediante la aproximación de cosas muy diferentes y la violentación del lenguaje, este autor convierte en un objeto estético todo lo que toca.

Visión descriptiva en *Gollerías*

Las cosas comunes, transformadas en objetos estéticos, forman el núcleo de estos episodios descriptivos que son las gollerías.

Pertenecen a una serie de libros que escribió Ramón por los años veinte en la misma vena de *El Rastro*. Originalmente, se titularon

Disparates, Variaciones, Ramonismo, Caprichos y Gollerías:

aunque más tarde, en las *Obras Completas*, aparecen destiladas en un solo volumen titulado *Gollerías*. Es éste un libro compuesto de caprichos imaginativos, acompañados de dibujos del autor, que corroboran el tono lúdico e irónico de cada invención. Su apariencia disgregada se debe en parte a que la mayoría de sus apartados fueron colaboraciones periodísticas. Cada composición se refiere a una cosa, persona, o situación diferente, vista desde la óptica ramoniana y elaborada literariamente de acuerdo con su método característico.

La edición de 1946 lleva un prólogo donde el autor señala los cambios ocurridos en la literatura desde la primera edición de 1926: “Entonces el tono de mis cosas era lo no revelado aún, pero después de mis revelaciones hubo más denuedo al escribir, más piedad por las cosas, y la hermandad de las metáforas y los absurdos ha llegado a ser la base comprensiva del mundo actual, siendo superadas cada día que pasa, más y más, las marcas creativas de la literatura.”²⁰⁹ Desde nuestra perspectiva de hoy, es fácil olvidar lo revolucionario que fue el arte ramoniano en su momento. Pero, de hecho, cuando empezó a publicar en el periódico *La Tribuna*—cuenta Ana Martínez

²⁰⁹RGS, *Gollerías*, O.C. 1: 447.

Collado—“estuvo a punto de ser despedido por los escándalos que ocasionaban sus artículos y la publicación de sus greguerías.”²¹⁰

Las composiciones que constituyen este libro de *Golleries* son el resultado de la contemplación de la vida desde la actitud de *flâneur* que hace “botánica de asfalto”²¹¹—como dijo Walter Benjamin de Baudelaire. RGS se acerca a las cosas marginales urbanas para examinarlas en un tono de humorismo lírico, que proviene tanto del modo idiosincrático de captar la realidad, como de la experimentación con el lenguaje. Estos caprichos nacen cuando el escritor se fija en un detalle urbano intrascendente, y luego expresa observaciones que el lector puede reconocer como propias aunque nunca se las haya formulado conscientemente. Ramón nos invita a compartir sus vivencias emotivas de una realidad mágica; y por lo tanto, esta literatura depende en gran grado de la imaginación y los sentimientos del lector para lograr su efecto. El autor nos introduce en un mundo caracterizado por la ambigüedad, que nos hace oscilar entre los conceptos de lo real y lo irreal, estableciendo entre ellos relaciones de oposición y equivalencia; “su tensión y su cruce—señala César Nicolás—ofrecen rasgos semejantes a los que

²¹⁰Ana Martínez-Collado, *La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo* (Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997) 55.

²¹¹Walter Benjamin, *Illuminations* 157.

presenta el mecanismo de la metáfora y la imagen asociada--y nos reconducen, por tanto, a los dominios del pensamiento analógico.”²¹²

Las gollerías son típicas del arte narrativo ramoniano en el afán de descubrir el otro lado de las cosas y en la perspectiva, que enfoca lo cotidiano desde lo anómalo. El resultado es una representación parcial de la realidad, que se enfoca en un aspecto específico, enmarcándolo, y dejando fuera del marco la realidad más significativa. Consecuentemente, el objeto cotidiano se ficcionaliza y se convierte en material artístico. No tiene esta literatura otro propósito que producir efectos estéticos; se concentra, por lo tanto, en lo lúdico, lo superfluo, lo deleitoso.

En cuanto a la técnica narrativa, las digresiones, la fragmentación y la repetición intensifican una atmósfera determinada y tienen el efecto de encerrar al lector en la realidad autónoma del texto. César Nicolás cree que estamos ante un tipo de relato “fantástico” donde “las semillas 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 que presenta el mecanismo de la metáfora y la imagen asociada.”²¹³ Los procedimientos

metafóricos en sí prevalecen en el relato, bien sea implícita o

²¹²César Nicolás, “Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna,” Anuario de estudios filológicos 7 (1984): 282-283.

²¹³César Nicolás, Lo fantástico nuevo en RGS 282-283.

explícitamente; el lenguaje se lleva a lo extremo para conseguir imágenes que puedan expresar la realidad inexpresable.

Las chimeneas

El relato más extenso del libro es *Las chimeneas*, un tema que al autor siempre le ha fascinado, y que manipula como el escultor modela la arcilla. La composición toma la forma de una fuga: Ramón introduce el tema ya en clave animista. Nos recuerda que tuvo una chimenea entronizada en su despacho “como guerrero que hubiese sido mi antepasado”²¹⁴—guerrero que ya conocimos en *El Rastro*. (145) Comienza inmediatamente la personificación de las chimeneas, calificándolas de confidentes y compañeras suyas; y las coloca en un plano distinto de lo que las rodea: “se nota su vida racional al lado de las medias cruces telegráficas y las veletas, los pararrayos y todos esos ramales que pueblan los tejados y que son materia inerte y ciega.” (452)

Seguidamente, entran otras voces que van añadiéndole modulaciones al tema: “pupilas felinas de la tarde,” “gatos de cemento,” “cañones antiaéreos que defienden la ciudad,” “bomberos,” “capitanes de barco” (449-451). Cada reencarnación

²¹⁴Golleries 450.

del tema revela nuevas facetas de la naturaleza de las chimeneas: son “lucernarios del alba”; “ven el mar y el ultramar.”; tienen espíritu “ibseniano”; son “épicas y trascendentales”; “amigos versados y tranquilizadores” (459-451). El tema original se combina con versiones adicionales, que ponen en evidencia otros planos más detallistas, como lo que emanan las chimeneas. Vemos que por ellas sale, naturalmente, humo—“un menú de humos”; “humo de Moka y caracolillo”; “los humos inverosímiles de las de los artistas de París... el humo espeso y pardusco y muerto de hambre que parecía ser alimentado con ilusiones muertas...”(449). Pero también sale de ellas espiritualidad, ya que estas chimeneas son sahumeros de la urbe y válvulas de escape del espíritu humano: “por ellas salen las oraciones íntimas de las casas”(449); “las buenas almas de los muertos se van por ellas y la inspiración penetra por sus órganos” (452).

El autor sostiene el interés por el tema haciendo un recuento de todos los tipos de chimeneas que ha visto en distintas ciudades del mundo, logrando el efecto de un *stretto*: un arremolinamiento de voces que ofrecen distintos tipos de chimeneas en secuencia inmediata, que van impulsando el tema hasta llegar a la última declaración del mismo: “Me siento compañero de las chimeneas y

pertenezco a la cruz negra que las atiende y así en la noche recogí la chimenea con quien convivo cuando me la encontré caída y descabezada en la alta noche de mi calle.” (457)

Dentro del desarrollo temático, Ramón nos ofrece dos perspectivas de estos objetos: la interior, de su carácter, y la exterior, de su morfología. Al autor parece interesarle igualmente la perspectiva interior, que nos desvela la esencia de las chimeneas, y la exterior, que nos permite obtener una imagen gráfica de ellas, enriquecida ésta por los dibujos ramonianos que amplifican el espíritu irónico y lúdico de este capricho literario.

Desde la perspectiva interior, las chimeneas resultan ser entes rectos, leales, benévolos, transigentes, bastante superiores a los hombres. Esta infravalorización del ser humano es, después de todo, la base de la filosofía ramoniana, de su cosismo. El artificio verbal de Ramón transforma las chimeneas en amigos comprensivos que “nos dan ánimo ante las injurias y favoritismos de aquí abajo...”; en objeto de nuestra admiración porque “serán las que nunca nos traicionarán, los vigías de la realidad, las que enseñan la manera desinteresada y grave de presenciar la vida.” (450)

Desde su sitio entre cielo y tierra, las chimeneas adquieren autoridad espiritual. Se convierten en “valedoras del hombre”; y en

“grandes divulgadoras de secretos como si fuesen las intérpretes de que se vale el cielo para entender las cosas de la vecindad de los hombres.” Se hacen clericales: “Las chimeneas nos bendicen desde lejos y nos ordenan en su misterio.” Van tomando cualidades sobrenaturales; son omniscientes: “en su mirar translúcido, de cejas altas, se dan pródiga cuenta de todo.”; y omnipresentes: “¡Somos unas y las mismas en todas partes y si aquí te despedimos, allí te acogeremos!” Se asemejan a una deidad benevolente, presta a dar consuelo: “Esa unificación del mundo que ellas logran nos tranquiliza y parece que las miramos en lo alto como prontas a escuchar nuestro gran grito.”; “Hay en su expresión que se penetra de la inteligencia del cielo unánime, un magnetismo particular que da esperanza a los poetas.” (450-451)

La magia creada con sus combinaciones de pensamiento y de palabra nos convence de la humanidad de estas chimeneas suyas. La descripción trasciende la simple visualización porque nos da también lo invisible, la esencia abstracta; de manera que el objeto adquiere vida mediante la conjunción de la apariencia externa y la vida espiritual evocada por el lenguaje vivificador. El autor nos presenta unas chimeneas de espíritu “varonil, enterizo, heroico, ibseniano, elevado sobre el bien y el mal. Son imperturbables, ultravertebradas.

y lo miran todo olímpica y serenamente.” (449) La imagen que nos da Ramón de ellas resulta dinámica y estática a la vez—estarán inmóviles ahora, pero en cualquier momento pudieran entrar en acción... o no. Es esa ironía de que habla Umbral: “Nunca sabremos si la cosa tiene vida o no, si la silla le da pataditas o se las da él a la silla, al mundo. Nunca nos lo dirá.”²¹⁵

La vida interior que se percibe en las chimeneas ramonianas las transforma de meros objetos utilitarios, solamente relevantes en cuanto a su uso, en entes artísticos. La dinámica de ese proceso estetizante de esta literatura, basado en la descripción metafórica, nos lleva a sentir una combinación de vitalidad y asombro ante estas creaciones, porque la actividad estética revela el significado de las percepciones que de otra manera permanecerían externas al pensamiento. Nos hace pensar en el cubismo experimental de Picasso, el de los bodegones, donde el tema es una excusa para llegar al alma de las cosas. Las chimeneas quedan recortadas sobre un espacio, ignorando lo accidental para representar su esencia.

En cuanto a la perspectiva exterior, Ramón nos advierte que “las chimeneas son muy diferentes aunque tengan idéntica esencia” (452), antes de lanzarse a la clasificación de las distintas variaciones,

²¹⁵Umbral 223.

según su forma. En la descripción domina la imagen guerrera y de centinelas de las chimeneas: “Ellas defienden las casas”; “Las más chicas resultan como niños pequeños ...en un juego de guerrilleros...”; “Las que tienen el casco cerrado, son perfectos y atezados guerreros de armadura hermética”; “Las que son como una gran T, encierran más blindado y más secreto que las otras su guerrero nato.” (452); las de los chamizos o garitas son intimidantes porque “en esas chimeneas el guerrero resulta agresivo...” (453).

Ramón presenta las chimeneas basándose en lo que tienen de genéricas; de manera que las contemplamos, no temáticamente, sino por sus valores sintéticos y estéticos. Es un método representacional vinculado a la estética cubista: la especulación formal no es más que un pretexto para llegar a la esencia de las cosas. En la descripción, el detalle de las características físicas va generalmente unido, en una ecuación metafórica, a una cualidad espiritual: 1) “Cañones antiaéreos que defienden a la ciudad tienen un serio continente que las hace épicas y trascendentales.” (449) El sustantivo “cañones” se refiere al aspecto físico; pero va calificado por los adjetivos “épicas y trascendentales,” que ya aluden a cualidades abstractas. 2) Las chimeneas de los estudios vienen calificadas por los adjetivos “ligeras, finas”; pero además son “simpáticas, y hay en ellas como

una mayor espiritualidad y confraternidad.” (453) 3) “Esas que son de barro y tienen como un campanil en lo alto y una ventanilla debajo” resultan ser “chimeneas angélicas”; pero se complica la imagen ya que son además “primeros embriones de las otras, que, revestidas de hierro, tienen el mismo espíritu sabio e ingenuo de ultravertebrados.” (452) 4) “Las que asoman sólo la cabeza al ras de un tejado lejano” son “unas muy altas y otras muy bajas intercalándose al azar”. formando un “ejército irregular”: esa imagen gráfica va acompañada de la reacción emotiva que causan, “son expresivas, casi alucinantes.” (452)

En algunos casos, el elemento emotivo es el dominante, como en el grupo de las que parecen estar enfermas. Ramón se apiada ante las chimeneas “torcidas, desfallecientes, sostenidas por una ortopedia de alambre tirante...” cuya forma desviante le “compunge”. Las que bajan la cabeza, no solamente parecen sufrir, sino que lo hacen en capacidad redentora: “Las que inclinan sólo la cabeza, parece que lo hacen abrumadas de un dolor y un cansancio de redentores.” Las que se tuercen hacia otras “buscan al inclinarse el apoyo de su compañera próxima, fuerte y erguida...,” y así revelan su solidaridad, “la conmovedora confraternidad con que se asisten entre sí.” (453) Algunas han muerto, “se fueron, ...volaron en los vientos barredores

del invierno...” y sólo queda de ellas el soporte como recuerdo. (454)

Habrá que incluir en este grupo las chimeneas castellanas, que vio “agonizar, describir al hidalgo pobre con veta de humo casi invisible”: así como las de unos conventos teresianos, “chimeneas místicas, sin ningún humo....” (456)

En el extranjero, Ramón nota que las chimeneas le revelan más su interioridad--“es donde me he sentido más afin de ellas que de los hombres.”--y le desvelan sus secretos. ayudándole a ver la unidad intrínseca del mundo: “Mir ndolas he resumido mejor las ciudades. hermanando en una sola sensación el valor de los distintos cielos. de las distintas horas y de las distintas cosas y parajes.” (454) Sin embargo. las chimeneas de Londres le defraudaron por su excesiva movilidad: “est n locas de actividad. Su cabeza gorda y poderosa gira vertiginosamente... Los hombres las han pervertido.” Cuando se refiere a las chimeneas de otros países europeos. los detalles específicos se subordinan a las sensaciones evocadas por ellas: las de Burdeos son “sombrias y expectantes”; las de Portugal, “chinas y soñadoras”; las de Suiza eran “una nota cordial, animosa, llena de un profundo calor interior...”; las de “Italia, como las de Madrid, nos fueron más asequibles, más compañeras....” (455-457)

Ramón deja claro cuáles son las superiores: “La chimeneas de París las ganan a todas.” (456) En efecto, aquí el autor le da rienda suelta a su imaginación, permitiendo que entre en su prosa la exuberancia de sentimiento y el capricho estilístico para darnos una sorprendente síntesis del alma de París a través de sus chimeneas, que son “formidables, trágicas, poseídas por la galantería, el desparpajo y el fondo criminal y audaz de París...”; son “expertas, alucinantes y desgarradoras”(455). Estas vigias de la verdad tienen un carácter heterogéneo, cada una es “un Verlaine, un Baudelaire, aunque se mezclan a lo apache y a lo macabro.” Tienen importancia aquí los valores sugestivos de las palabras que ha escogido el autor para expresar un aspecto determinado de París—“desparpajo,” “apache,” “macabro”(454)—en este pasaje que describe las chimeneas parisinas en su relación metonímica con la ciudad.

La descripción lleva una trayectoria zigzagueante típica de la perspectiva multiorbicular del autor, y de pronto nos encontramos con un esbozo de novela, suscitado por una chimenea frente a la que vivió. Esta llegó a transmitirle el pensamiento, y así se enteró de la novela que pensaba la chimenea, titulada “El ejemplo del drama” (455). El relato, más que una divagación tangencial—tan común en

Ramón—parece totalmente foráneo a la composición. De ahí, nos lleva al hotel Foyot, cuya chimenea le parecía “senadora vitalicia” y de cuyo humo le gustaba alimentarse; y a un ribazo de la plaza del Odeón, donde tomaba “tazas de humo” de la chimenea de un tostadero de café (455). El próximo salto es a los sueños del autor, porque en ellos a veces sube a los tejados y se pierde “en los bosques de chimeneas de París, que son como bosques de cementerio,” y allí las chimeneas-guardias le han advertido del peligro de “los gatos silvestres de los tejados” (455). Después de los muchos saltos que ha dado el lector, se entera de que las chimeneas parisinas se entretienen con la misma actividad: “son tráfugas y dan saltos de un tejado a otro, y la que vi un día en la ‘rue des Escobillons’ la vi otro día en la ‘rue des Tremendons’ . Hay algo errante y extraño entre ellas y algún espectro se las pone de impermeable.” (456)

Quince dibujos graciosos y ocurrentes acompañan este relato, a modo de ilustraciones. Dejando aparte el talento de Ramón como dibujante, destacan las diferencias entre el dibujo y la palabra. Aquellos pueden hacernos sonreír con su gracia casi infantil al presentar una chimenea de rasgos asiáticos u otra en forma de flecha torcida; pero no alcanzan a darnos el sentido de presencia de las

chimeneas que el autor nos transmite en sus descripciones gráficas y evocadoras. Vemos más claramente las chimeneas hechas con palabras que las hechas con tinta, gracias a la habilidad descriptiva del autor. Este capricho dedicado a la observación de un objeto tan corriente y tan insignificante es un caso ejemplar del deseo de hacer mucho con poco, que es, en conclusión, la esencia del arte creativo. Como Braque en sus bodegones, Ramón disecciona la realidad minuciosamente; la descompone en múltiples rasgos, que en un final se organizan en una combinación sintetizadora, creando una nueva imagen artística que capta conjuntamente los valores tangibles del objeto y su esencia.

Los mecanismos verbales, surtidores de efectos estéticos, aunque puedan parecer tan gratuitos como diseños decorativos, son los que ejercen la transformación artística. El lenguaje, que causa la desfiguración de la realidad al romper sus ligaduras referenciales, le otorga autonomía al texto. Refiriéndose a los artefactos indios del noroeste norteamericano, Joshua Taylor explica que para un tallador indio, la decoración tenía significado porque “it effectively blurred precisely that difference between object and mind, the outer and inner....” Es más ese “inner” no se refiere sólo a la expresión del espíritu animal, sino a aquello “which maintained a quality of

mystery, of an order beyond calculation or sense.”²¹⁶ De forma similar, la representación verbal que hace Ramón de las chimeneas, nos conecta directamente con ellas, borrando además la distinción entre lo interior y lo exterior.

Finalmente, el autor nos insta: “reviremos los ojos sobre el chimenorama total, viendo cómo no comparten el miedo a morir y nos dicen: ‘Desahogaos de esos pensamientos mirádonos impasibles, indiferentes, sobre el día de otros vivos y otros muertos, porque la verdad es que sólo en espectáculos tan simples y rutineros se puede encontrar consuelo al gran miedo’.” (456) Queda así muy clara la filosofía ramoniana: sólo concentrándonos en lo cotidiano podemos burlar la muerte. Y para cerrar la composición, Ramón regresa a la descripción general evidenciadora de realidad presencial. Ahora nos presenta las chimeneas de nuevo en su aspecto genérico y en “su momento más entrañable, más luminoso y más pensativo que el del cerebro de los hombres en esa hora ante el mar incendiado...” Regresamos también a la imagen guerrera del principio: “En el ocaso toman un talante marcial, sobrepuesto, ‘napoleónico’.” (456) En conclusión, las imágenes visuales han construido una serie de cuadros pictóricos, relacionados entre sí

²¹⁶Joshua Taylor, “Two Visual Excursions”, *The Language of Images*, ed. W.J.T. Mitchell (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980) 31.

mediante el tema común, que en conjunto forman una visión total, síntesis de todos ellos.

Las sufridas cariátides

En *Las sufridas cariátides*, el animismo es de nuevo la base del relato; pero, el tono ya no es simplemente irónico, o lúdico, sino decididamente humorístico. Como señala Serrano Vázquez, aunque lo lúdico, tan patente en la prosa ramoniana, surte a veces efectos humorísticos: “no debe confundirse el sentido lúdico con el humor. Éste es un rasgo concomitante u opcional del juego. El juego puede contener entre sus rasgos el humor, pero no se identifica con éste.”²¹⁷

Aquí se encuentran los dos elementos a la vez: lo lúdico y el humor se unen en la intención y la ejecución del relato. Ramón busca siempre la disolvencia, y la encuentra frecuentemente al confundir los elementos de la realidad mediante lo humorístico. El enfoque se propone dislocar lo cotidiano, que generalmente pasa desapercibido, trayéndolo a otra esfera de percepción, donde cobra un carácter insólito.

De nuevo estamos en esa dimensión nebulosa entre lo real marginal y la fantasía. El objeto consuetudinario, deliberadamente

²¹⁷Serrano Vázquez 60.

distorsionado y tratado poéticamente, provoca una reacción de extrañamiento producido por la unión entre la poesía y el humor negro. Ahí está la clave de la gollería, como afirma César Nicolás: “El absurdo y la incongruencia, percibidos dentro de lo familiar, constituyen el eje del humor poético ramoniano.”²¹⁸ Esta fantasía de las cariátides surte el efecto de hilaridad, en principio, por la distancia que percibimos entre la realidad de estos componentes arquitectónicos--pétreos y rígidos--y las figuras humanizadas que nos presenta el autor. Pero, contribuyen al humorismo también en gran manera los mecanismos verbales: la imagen, la hipérbole, la metáfora fomentan la sorpresa, que, a su vez, produce el humor.

Partiendo de la apariencia material de la pilastra, Ramón establece una analogía *cariátide/mozo de cuerda* en la cual los dos términos están calificados por adjetivación hiperbólica: las cariátides son “últimos atlantes” y los mozos de cuerda son “para trasladar montañas”. Entra en juego la paradoja, ya que el autor nos dice que están “un poco anquilosados y fósiles”--aludiendo a su naturaleza inanimada--pero añade que son “últimos representantes de una especie de hombres inmensos”--refiriéndose así a su humanidad. Seguidamente pasamos a una anécdota que nos coloca en esa

²¹⁸César Nicolás 289.

dimensión anómala de lo cotidiano. Cuando hubo una casa en peligro de caerse, el autor le propuso al arquitecto y al alcalde que se dejaran de aspavientos y llamaran “a un par de cariátides y las hiciesen arrimar el hombro a la casa resblandecida.” No hicieron caso y las acciones que tomaron quedan expresadas también de manera metafórica--“el arquitecto cubrió de aparatos ortopédicos la casa y el alcalde la siguió conminando con esa especie de vara mágica que es el bastón de borlas.”²¹⁹-- continuando así el sentido de extrañeza.

A Ramón le parecen injustas las condiciones de trabajo de las cariátides, que debían turnarse para poder descansar. Le causa espanto el caso de unas que vio “en Palestina en aquella casa fundada 800 años antes de Jesucristo! Estaban que ya no podían más y la casa se había ido un poco hacia delante.” Típicamente, el autor ve el deterioro del edificio desde su perspectiva particular, que altera la realidad lógica, y no se lo achaca a la vejez de la estructura, sino al cansancio de las cariátides que esperan resignadamente “el día del fin del mundo, día en el que dejarán caer la casa que sostienen...” para recibir el primer premio entre “la humanidad famélica de los resucitados, todos con los ojos de haber dormido mucho.” (491)

²¹⁹RGS, Golleries 490.

Esta imagen de la “humanidad famélica,” inesperada en el contexto de la resignación de las pilastras, se presenta como una de las frecuentes rupturas en el discurso de esta prosa disgregada. Tanto estas interrupciones, como el idioma y la óptica oblicua que presenta este relato, son propiamente vanguardistas; y lo es así mismo la descripción de lo real consuetudo mediante lo insólito.

Ramón describe minuciosamente los varios medios de descansar que tienen las cariátides, obteniendo el humor mediante la transposición de los conceptos real/irreal. Las figuras esperan a que no pase nadie, para no ser vistas--“¡mucho ojo con las esquinas!--y cambian de lugar, o “apoyan una de sus manos en la rodilla y así hacen una flexión poderosa, formando con todo su cuerpo una palomilla invencible.” (492) La presentación es plástica: en su descripción de la “flexión poderosa” y la “palomilla invencible” el autor comunica la imagen de un movimiento suspendido y de una pose casi escultórica.

Resulta humorosa también la faceta delincuente de las cariátides, que son “capaces de muchas fechorías, hasta de llevarse la casa un día, saliendo con ella hacia otro barrio más saludable y más nuevo.” Nos asegura Ramón que en algunos barrios nuevos ha habido trastrueque de casas en busca de mejores esquinas, o de paradas de

tranvía. En este pasaje se puede observar claramente como la fantasía nace de la observación de lo cotidiano a través de su irracionalidad; de ese pensamiento mágico del autor. El humor surge al atribuírsele a unos elementos arquitectónicos cualidades tan humanas como actuar deshonestamente.

Los dos dibujos que acompañan a esta gollaría tienen un señalado carácter ekfrástico ya que corresponden perfectamente a dos pasajes descriptivos de ellos. Son de los mejores y más detallados dibujos del libro, y en ellos ha logrado Ramón plasmar un tono verdaderamente humorístico. Uno representa a dos cariátides como dos fortísimos gigantes, con las cabezas inclinadas, en plan de mozos de cuerda. Llevan a las espaldas, como si se tratara de un mueble, un edificio, incluido el detalle de sus chimeneas, sin demostrar ninguna intención de movimiento. El texto correspondiente repite la imagen plástica: “Ninguna resignación tan bárbara como la de las cariátides. Con la cabeza baja parecen mozos que llevan interminablemente un gran armario de luna o un piano.” (491)

El segundo dibujo es bastante más detallado. Representa un tipo de edificio municipal con un largo balcón--lleno de gente con sombreros y algunas sombrillas, muestra de la solana--del que

cuelgan dos reposteros con sus símbolos heráldicos. Una cariátide enorme, de muy desarrollados músculos suda copiosamente sosteniendo el balcón; y con la mano izquierda se limpia el sudor con un repostero mientras un caballero trata de impedirse lo pegándole con su sombrero de copa. El texto complementario es también más explícito que el anterior: el peor día para las cariátides es el día soleado de procesión, cuando se llenan de invitados los balcones de la casa. En estos casos, las más castigadas son las que sostienen un largo balcón; y ha habido alguna que “no pudiendo más, toda sudorosa y rendida ha agarrado una de las colgaduras, de las colchas o de los reposteros que había colgados al balcón, y se ha limpiado el sudor con ellos.” (492)

Esta golleria, con su creación verbal de las cariátides y los dibujos acompañantes es representativa de los muchos elementos ekfrásticos que minan la obra ramoniana. Las descripciones, de gran vividez plástica, logran captar el aspecto estático, lo que tienen estas pilastras de estatuas o de esculturas; pero también su carácter potencialmente dinámico, de seres animados. El imperativo ekfrástico triunfa impulsando la prosa a reproducir verbalmente estas imágenes tan claras de la presencia de las cosas.

Adornos de portal

Como indica el título, el tema de *Adornos de Portal* es otro elemento arquitectónico—decorativo en este caso—al que Ramón ha dado un planteamiento lúdico rociado de humor negro. Se establece un tono irónico con la greguería que inicia el texto: “Hay portales que dan miedo de panteones.”(501)—fijando de una vez la atmósfera de “miedo”, que junto con el “peligro” y la muerte, serán los tres *leitmotifs* de la pieza. La ecuación metafórica portales/panteones expresa las sugerencias emotivas que le provocaba el mármol al autor niño, especialmente el miedo, y en particular a la muerte.

introduciendo así el *leitmotif*. Al mismo tiempo, se establece la óptica infantil desde el principio con la anécdota del portal—“de luz helada”—de la vieja tía, por el que nunca quiso pasar el niño a causa del miedo que le inspiraban las dos figuras de mármol. Las estatuas “parecían proceder del cementerio de Don Juan,” con las consiguientes connotaciones del convidado de piedra. El frío del mármol de las figuras se extiende a los vecinos mediante el neologismo “frigorificaban,” quedando convertidos en “seres de carne congelada”(501), y provocando la sensación de escalofrío del miedo. La frialdad pasa sinestésicamente a la “luz helada” (502) del

portal, creando un ambiente casi de película de terror, aunque en tono irónico.

Como es usual en la narración ramoniana, pronto se interrumpe el discurso para comenzar a tratar un aspecto nuevo del tema: el cuidado que han de tener los doctores al escoger el portal, dado el efecto que pueden tener en los pacientes. Muchos pacientes se han vuelto atemorizados desde los portales “amenazadores.” Se insiste en la atmósfera de miedo: la “antipatía pavorosa” que le causan algunos portales; otros “en los que se siente la muerte” o el diagnóstico “grave,” o hasta la cuenta “cruel”. (502)

Seguidamente comienza la enumeración de los distintos tipos de adornos que el autor ha observado en los portales. Según él hay sólo tres o cuatro, que se repiten a través de la ciudad; refiriéndose a ellos, por lo tanto, en su condición genérica. Las casas de lujo tienen en sus portales dos grandes leones blancos, escogidos por la “ferocidad” del animal para “asustar” a los ladrones y defender a los vecinos “llenos de miedo”. Las expresiones de temor continúan, aunque sean ahora de otro tipo más terrenal. Otros portales tienen trovadores o pajes iluminados que sostienen sus lámparas con “apostura gallarda y servicial.” A pesar de su lealtad y servicio a la casa, “atacan los nervios con su impasibilidad.” Naturalmente,

Ramón quisera que tuvieran más vida. Estas estatuas, que no inspiran miedo, debían estar animadas; debían pasearse por el portal, asomarse a la puerta, y “llevar sus antorchas a la funerala en caso de fallecimiento de alguno de sus vecinos” (502). Mediante las palabras “impasibilidad irritante,” “demasiado lo mismo”—que expresan la inmovilidad de las figuras por un lado—y las acciones que debían llevar a cabo para ser del gusto del autor, queda captada una realidad visual inesperada. No hay indicio de miedo en esta descripción, pero con las palabras “funerala” y “fallecimiento” vuelve a surgir el *leitmotif* de la muerte.

La clase de adornos más variada en los portales es la de los perros. Los hay mansos—que “ni se impacientan, ni se mueven”—a pesar de que juega con ellos la figura de un niño desnudo. Le inspiran confianza estos perros y le parece bien su inmovilidad. Aunque no hay mención explícita de miedo o peligro, sí la hay implícita al decir que estos perros mansos “dan confianza al que pasa,” como adelantándose al miedo que se pudiera sentir. La desnudez del niño viene expresada por uno de los muchos neologismos ramonianos, “en cueritátilis.” El *leitmotif* de peligro se repite con el otro tipo de perros, los “grandes terranovas,” “perrazos inmensos,” fuertes y heroicos, que han salvado a su dueña y están

dispuestos a salvar a cualquier vecino que se encuentre en peligro en el baño. Aquí el autor toma se sale por una de sus tangentes, pues inesperadamente comienza a explicar que las casas donde hay terranovas tienen baños en todos los pisos.

Pasa entonces, en una oración interminable hecha de un encabalgamiento de metáforas, a describir otro tipo de perro: “galgos extraños,” “perros monstruosos” que convierten la casa en una “casa de cazadores.” La “casa de cazadores” a su tiempo, tiene esos perros “como atributo del olfato” necesario para la caza; lo cual resulta en que los perros “insensibles y quietos” generalmente, den un “alegre y sutil gruñido” cuando olfatean a algún vecino que regresa con el “morral lleno.” El autor reincide en una atmósfera inquietante calificando a los perros de “extraños” y “monstruosos,” animales que responden olfativamente a la muerte implícita en el “morral lleno.”

Continúan los tonos sombríos cuando el autor generaliza acerca de todos los perros de los portales. Son fieles, pero “dispuestos a morder” al intruso. Los repartidores de periódicos “no se atreven” a pasar de la portería por el miedo que les infunden los perros guardianes. Finalmente, el lenguaje toma un giro poético para expresar el aspecto externo de estos adornos: “No están mal los

perros en los portales, pues aunque tiene un aullido fúnebre esa blancura que los cubre, está bien su tipo mausoleónico.” (503) La “blancura que los cubre”—el mármol del que están hechos—se relaciona sinestésicamente con el “aullido fúnebre”—que recuerda a los panteones. El neologismo “mausoleónico” integra el significado de “mausoleo” y “león,” repitiendo así *el leitmotif* de muerte, peligro y miedo.

Los únicos perros de portal que desagradan a Ramón son los del “usurero elegante” porque son “nefastos, malagoreros y de presa.” adjetivos que denotan una atmósfera opresiva de miedo y peligro. Esos perros son la personificación de “la bestia terrible de la usura” con sus “orejas puntiagudas,” “ojos fieros” y “carlanca al cuello”—otra descripción vívida que expresa tanto la apariencia material de las supuestas estatuas, como la condición del usurero. El aspecto desagradable y temible de estos animales salvó una vez al autor de hacer el préstamo “a cadena perpetua,” ya que tuvieron el mismo efecto que el portal de la tía cuando niño: tampoco quiso entrar en él.

El tema aparentemente inocuo de los adornos de portal, algo tan prosaico, queda convertido en una siniestra fantasía mediante la *energía* de la descripción, que nos permite experimentar verbalmente

la dináminca visual, ofreciéndonos asimismo una serie de sensaciones sugeridas por la expresividad del lenguaje.

Las ilustraciones que acompañan esta gollaría sólo son tres y no son de las mejores de Ramón. Corresponden a los tres tipos de adornos de portal que se describen en la prosa: los perros, los leones y los pajes. Es bastante mediocre el dibujo que representa al perro manso jugando con el niño desnudo. El león tiene cara de cómico y parece un cruce entre león y dragón por lo desproporcionado de la cabeza y las patas. El paje es el más logrado, en el detalle y en la rigidez de su actitud. Independientemente del texto, estos dibujos carecerían de valor; como dice Camón Aznar, “Se ve que son dibujos de escritor.” porque en la igualdad de sus líneas tienen “caligrafía de letras” y “trazos de firma.” Sin embargo, por esa misma razón resultan efectivos en cierto modo, ya que son verdaderas ilustraciones de estas páginas. Son aclaradores como ilustraciones del texto, pero, en comparación, las ékfrasis ramonianas, la descripción verbal de los adornos, alcanza una plasticidad superior a los dibujos.

Ropa tendida

Dentro de la temática libre, deshilada de estos fragmentos literarios, la ropa tendida en los balcones para que se seque se convierte en tema de otra fantasía ramoniana, que exhibe de nuevo un tono animista e irónico en su intención lúdica. La premisa de *Ropa tendida* es que muy pocas mujeres saben tender la ropa, y por lo tanto, “ ‘El arte de tender la ropa’ debía ser el lema de una serie de conferencias públicas con proyecciones”(596), ya que todo merece ser tratado con más humanidad. Ramón se erige en abogado defensor de la ropa tendida, ya que los guardias municipales no intervienen en lo mal tendida que está la ropa. Nos explica que no puede “ver los suplicios a que se somete a la ropa blanca” yendo en contra de “sus leyes naturales”(507): así ya queda establecida la humanidad de la ropa, que sufre “suplicios.”

El autor, eterno *flâneur*, va por las calles observando la ropa colgada, que desde su perspectiva, ha sido puesta ahí por las comadres para “tejar el paso de los ciudadanos y para alegrar su trayecto.” (506) Continúa la personificación identificando las prendas con su dueño y dándole cualidades propias de un caballero antiguo. Al escritor le parece que la ropa tendida ha cambiado, ya que antes “presumía” más, “tomaba actitudes más dignas”, y era más

“escarolada”– referencia a los cuellos alechugados que llevaban los caballeros antiguos.

A continuación Ramón enumera las maneras de colgar la ropa que le ofenden personalmente. Es “inadmisible” que la “camisa de caballero” se cuelgue “por los faldones y con los brazos y la cabeza boca abajo,” porque la postura debe ser muy incómoda; y se lo ha avisado a las porteras, quienes se indignan al creer que les avisaba que había caído a la calle una camisa. En el lenguaje de Ramón, la camisa no se cae, “vuela” por la calle; metafóricamente se convierte en “paracaídas de un alma o de un fantasma” y—extendiendo la imagen--cae en manos de “esas brujas enlutadas,” que la esconden bajo el manto “como regalo providencial”. Continúan las alusiones religiosas sombrías con las camisas colgadas por el cogote: “como ahorcadas parecen sambenitos después del suplicio vistiendo a los supliciados”--poderosa imagen que sugiere los dolorosos castigos perpetuados por la Inquisición. La camisa colgada con los brazos abiertos también le parece mal al autor por lo que tiene de “crucificada, con los brazos en cruz.” Insiste el autor en el sufrimiento físico de la ropa: también las camisas colgadas de un solo brazo le preocupan por lo peligrosa que puede ser esa posición para

la salud, ya que al tardar dos días en secarse, puede causar “una distensión ligamentosa inaguantable”(506-507).

La ropa debe ser colgada en su postura natural: las camisas por los dos brazos, porque ésa es “la buena gimnasia recomendada” ; y los calzoncillos por la cintura, ya que es “monstruoso” colgarlos de los pies. El fragmento termina con una exhortación: que la ropa sea colgada como si fuera algo vivo y pensante: “Es menester que las prendas racionales estén mucho más racionalmente colgadas de las cuerdas flojas.” (507) Todas las maneras indeseables de colgar la ropa que explica el texto vienen ilustradas por dibujos correspondientes; pero, de nuevo los pasajes ekfrásticos tienen una inmediatez plástica y un poder evocador superior a las representaciones gráficas. Ramón tiene la habilidad de hacernos ver las cosas desde su presencia. Su pensamiento estrábico asocia ideas muy dispares, reuniendo lo fantástico con lo actual y lo pasado en una prosa que logra sintetizar varias ideas en un ilusionismo descriptivo de gran contenido plástico.

Lo que ven las botellas

. En *Lo que ven las botellas*, como en otros textos de similar pelaje, el primer procedimiento que entra en juego es la

personificación. Las botellas son capaces de actividades humanas: “miran,” “oyen,” “reflexionan,” “se burlan,” “acusan” (476). Al autor le imponen respeto las botellas sobre las mesas por lo que tienen de arma en ciernes: Aunque aparentan impasibilidad, encierran la posibilidad del botellazo: “Arma secreta y silenciosa, sólo espera el momento fatal.”(476) Además le producen emoción por su carácter de testigo presencial. Reflejan en plena tarea de autodestrucción al bebedor solitario y al alcohólico, que no se da cuenta de “la operación macabra de la muerte dándole de beber.”(476) El poeta que se ha mirado en el espejo “convexo y burlón” de la botella, ha tomado nota y se “ha ajustado el bisoñé o la melena de su talento.” (477) El bebedor de whiskey se ve “ojeroso, perdido,” y se queja “como Hamlet frente al cráneo de Yorik.”(477)

La botella del usurero está “seca como el alma del avaro,” pero ve mejor gracias a la luz de la “vela en su gollete,” que la ha convertido en lámpara; y ve al hombre con su “gran ojo de buey” cuando cuenta sus monedas. Como le tiene antipatía, “A veces le quiere incendiar la casa y hace que caiga el cabo de vela sobre papeles.”(478) Después del banquete de negocios, las botellas hablan entre sí y comentan el carácter de los participantes y saben quién es un idiota o un sinvergüenza y que “ese de la gran cartera no es más que un

carterista.” En la mesa de los amantes, las botellas también opinan acerca del futuro de la pareja.

La botellas vacías saben tantas cosas, que el autor se iría a buscar novelas en ellas: “¡Qué gritos embotellados! ¡Qué voces de naufragos de la vida!”(478) Por eso, nos recuerda Ramón, el poeta romántico Vigny dijo que la obra literaria es como un mensaje que el poeta mete dentro de una botella para que el porvenir lo reciba. A veces las botellas le intimidan porque son como “una conciencia secreta.” Son prescientes; hasta la botella de tinta sabe lo que va a escribir y trata de impedirselo sin éxito, para luego advertirle: “—Que querías hacer un capítulo humorístico y has hecho un capítulo necrológico.” (479) y seguidamente la botella trata de hacerle beber un trago de tinta para envenenarle. El reproche del tintero acerca del tono del capítulo es acertado, ya que resulta un segmento bastante sombrío, como en estas metáforas: “La botella—ese féretro del vino—es como el humorista que embriagado de alegría es, en el fondo, pesimista, desastroso, sarcástico.” (477)

Ramón ha pergeñado seis dibujos para ilustrar lo que se refleja en las botellas. Los dibujos, horros en detalle, están logrados como representación de la descripción verbal. En la primero, se puede ver reflejado al bebedor solitario, en un medio plano, ensimismado

mirando en su copa, e inconsciente de su estado. Muestra el segundo dos amantes en una botella cubierta por una servilleta—hecha “con los mejores pañales” (477) y en el tercero, nos mira de frente el bebedor de whiskey, con sus ojeras y su copa caída de las manos. El cuarto representa a la botella testigo del crimen: refleja a un hombre apuñalando a una mujer en el pecho mientras que el quinto plasma al alcohólico sentado a la mesa mientras un esqueleto parado detrás de él le ofrece una copa. Finalmente, el sexto dibujo representa la lámpara o candelabro del usurero, con un cabo de vela encendida en el gollete, y el usurero y su caja de monedas reflejados en ella.

En este segmento, Ramón retrata la naturaleza de las botellas en una serie de instantáneas, que en conjunto expresan lo que podríamos llamar su botellil esencia. El instante revelador, aparentemente repentino, presupone un proceso discriminador en el que forman parte la sensibilidad, la observación y la imaginación del autor. Es un proceso creador en el que RGS es tan artífice como cualquier pintor. La mirada aguda de Ramón puede encontrar interés en cualquier cosa y convertirla simultáneamente en una expresión estética. En estos textos, mejor que en el resto de su producción literaria, tiene clara expresión la orientación vital del

autor: el rechazo consistente del hombre junto a su consabido amor por las cosas inertes que colman la vida cotidiana.

Exaltación del farol

Las cosas son, en fin de cuentas, las verdaderas protagonistas de la prosa ramoniana. Aun en las novelas, que tienen algún relato como excusa, las cosas no se mueven a un segundo plano, ni siquiera en *El novelista*, el relato más importante del autor. Esta obra, de 1923, dedicada a Valéry Larbaud, es--como dice Luis Granjel--“la novela de sí mismo,” con Andrés Castilla actuando de *alter ego*. La composición es, de nuevo, disgregada, elaborada con una serie de relatos autónomos, que se interrumpen y se entrecruzan a capricho del autor. Resulta casi una composición cubista ya que la novela está concebida como una entidad autónoma, con leyes propias. La multiplicidad de perspectivas ofrecidas por cada capítulo hace que la organización interna de la narración no tenga puntos prioritarios: todo queda a un mismo nivel. La prosa, atomizada, deslumbra con su derroche de imágenes. Es inevitable la impresión de asombro cuando nos encontramos con un objeto visto a través del filtro artístico de Ramón, porque vemos cosas insospechadas lúcidamente: los faroles callejeros, por ejemplo.

El capítulo *Exaltación del farol* es otra fantasía animista, bastante extensa, que bien podía haber sido una gollaría. No obstante, se trata de un *mise en abyme*, una novela dentro de una novela. La fantasía, como es usual en este autor, demuestra una cualidad poética que distorsiona deliberadamente el tratamiento del tema. Por esto, por el enfoque del tema y por lo que tienen ambos objetos de testigos callejeros de la realidad se nota un parecido entre este pasaje y las gollarías, en particular *Las chimeneas*.

El novelista estaba obsesionado por los faroles de gas, “que son los únicos dioses que ha realizado el hombre,”²²⁰ porque sabía que encontraría una novela en uno de ellos. Desde la óptica de *flâneur*, los observa cuando atraviesa de noche la ciudad y la primera comparación es inesperada, pero gráfica y acertada en su plasticidad: le parecen hombres con capa “que llevan muy salida la cabeza y la capa muy caída y resbalante sobre los hombros.” (66) Los faroles de Londres “tienen mayor preeminencia”. Los de París son remotos, “sobrehumanos”; “están tan altos, tienen tal orgullo, son tan grandes hombres,” (67) que hay que admirarlos. Así como Ramón compara a las chimeneas parisinas con Verlaine y Baudelaire, los faroles son

²²⁰RGS. *El Novelista* (Madrid: Espasa Calpe, 1973) 66.

comparados con otros escritores. Le parecen “monumentos espiritistas” de Villiers de l’Isle Adam, Banville y Baudelaire (67).

Sin embargo, los de Madrid son más humanos, más íntimos; con ellos “se dialoga”; y entre ellos encuentra Andrés al protagonista de su novela, *El farol número 185*. En el “Preámbulo” se explica la vida escondida que tienen los faroles, en un tiempo indeterminado, “horas que no vive nadie, que nadie ve....” (68) Como ya hemos visto, en el mundo ramoniano las cosas observan al hombre; consecuentemente, los faroles son “testigos presenciales admirables”: estos “hombres gigantes” que observan la vida con serenidad y paciencia. Se da en ellos ese sentido de permanencia que ya hemos visto en las chimeneas y las cariátides, entre otras cosas: “están esperando eternamente el último día”—esa eternidad en lo cotidiano, que es lo que consuela al autor: “Es lo único que anima a los que se han de morir, el verles tan peripuestos y tan, al fin y al cabo, tan a la postre de todas las vecindades.” (68) Al igual que las chimeneas, los faroles se comunican entre sí: “recuerda su charla la de los telégrafos de señales”; y se pasan los partes de los acontecimientos de la ciudad.

Para explicar las categorías que existen entre ellos, Ramón se vale de las jerarquías eclesiásticas. Los de “cuatro o seis brazos y gran

lumbera en medio” son los cardenales; los de tres son los obispos; los de dos son “canónigos de las calles”; y los de uno “simples oficiantes.”(69) Los valores sugestivos de las palabras--“cardenales,” “obispos,” “canónigos-- resultan tan importantes como su aspecto conceptual. Los grandes faroles, los cardenales, llenan de alegría y optimismo las plazas. Se encadenan las metáforas rituales y religiosas para expresar su espléndida y benevolencia: “caudalosas fuentes de luz”; “altar de noche”: su luz es “bendición” que esparcen desde sus “solios de piedra,” “gran liturgia” que ofrece “los Sacramentos a cualquier hora de la noche,” logrando triunfar sobre el frío y la tristeza de la noche cuando “tocan las guitarras o mandolinas de su luz.” (69) Los de dos mecheros en una cabeza. se hacen más compañía y parecen una pareja humana, aunque es difícil saber--porque “los sexos están tan poco estudiados en la farolería-- si son gemelos o “un silencioso y pulcro matrimonio.” (69)

Pero, los faroles usuales de una luz son los que tienen una vida “ibseniana”, de dedicación absoluta. Unos, los que están bajo las obras, “sufren como Cristos... que están a la intemperie en las calles toledanas” y se merecerían un padrenuestro. Los que están en las afueras, “al borde del abismo” “tienen grandeza de faros” en su

aislamiento y soledad. (69) Aquellos que están cerca de los ferrocarriles están asombrados de encontrarse en una situación tan importante para los trenes, y “se asoman vigilantes junto a las vallas.” (70)

La descripción genérica del farol, que se va alternando con la descripción de los distintos tipos fisionómicos, se convierte en un derroche de imágenes normalmente inconexas, salvo por el prurito metafórico del autor. Comienza con una antítesis: el farol es “fuerte y frágil.” El encuadre es de primer plano, para permitirnos ver su camisa. La funda en forma de red que cubre el mechero para hacerlo más luminoso es tan ligera que “se rompe con el aliento”; es una “especie de virginidad”. Sin embargo, es lo suficientemente fuerte para resistir los ataques de “la canallería nocturna” y las “grandes violencias.” El siguiente párrafo corto está dedicado a unas metáforas engarzadas evocadas por la camisa del farol, que es como “la niña en camisolín largo”; que a su vez es “lo que más se parece a un alma.” La camisa es “la niña vista en su alcoba antes de saltar a su cama.” (70) No obstante esa fragilidad, los faroles son “inviolables.” Se resisten a la gripe y a la pulmonía gracias a su “calorcillo íntimo,” “ese revulsivo” que “les resarce de todo.”

Otro párrafo corto nos pasa a un plano general, “desde los altos puentes.” A esta distancia, los faroles se transforman por medio de las imágenes ramonianas en “nutrida y apiñada procesión de almas,” “vivos en espiritual purgatorio o en inacabable retreta.” La imagen siguiente opaca más aún la visión de su aspecto físico, como si pusiera más distancia de por medio: “la materialidad de su casco y de sus barbuquejos desaparece.” Las palabras “casco” y “barbuquejos” se asocian con la imagen militar implícita en “retreta” y con el movimiento indicado en la frase “y suben cuestas que dan miedo,” que continúa con el farol del último límite—éste el “más heroico,” aunque tiene miedo, porque es “el guardián de las avanzadas,” al que siempre matan. (70) El autor afirma que los faroles son “monipedos” por técnica cinematográfica: “Entre unos y otros completan una especie de película móvil como toda película en que sólo sucede que un señor se repite, se repite y con eso consigue la movilidad.” (71)

Continúan las imágenes inesperadas, que magnifican los poderes de observación de Ramón, demostrando una variedad de maneras de ver: abstracta, exacta, intensificada, penetrante, distorsionada. Hay faroles que pueden confesar al herido de muerte en “confesionem in farolis extremis.” (70) Unos parece que “iluminan un altar mayor”;

otros “una hornacina”. “Son ancla y apoyo de los borrachos”; en los días de frío, fuman, unos en pipa, otros “puros interminables y lúcidos.” (71-72) A veces, el salto analógico requiere cierta acrobacia. El escritor, en busca de un resultado inesperado, se ufana de poner distancia entre la premisa y la conclusión, obligando al lector a hacer rápida matemática mental para seguir la trayectoria analógica desde su punto de partida hasta la meta final. Hay algún farol que es “el gran tenor de la noche”; no sólo es su luz “luminosa” y “elocuente,” sino que “está dando un do de pecho formidable.”(73)

Entre las descripciones, se intercalan unos fragmentos independientes, que amplían alguna faceta de los faroles, o algo tangencial a ellos. La reunión de los faroles (73), el farol que se queda apagado (71), los servidores de los faroles (74) son relatos autónomos, que ilustran diferentes facetas de estos objetos, contribuyendo así a la multiplicidad de perspectivas.

Este preámbulo descriptivo de los faroles va seguido de la novela del farol 185, situado en la esquina de una casa de citas, que termina convertido en farol rojo anunciando La Casa de Socorro. La narración en sí es poco más que un pretexto para ensartar más metáforas y crear más imágenes evocadoras, conforme a la visión del mundo ramoniana expresada por el farol: “Lo que no saben los

**hombres es que a cada cosa la rodea la idea de sí y en esa idea está,
por comparación, la idea de todo lo demás.” (176)**

EL IMPERATIVO EKFRÁSTICO
EN LA PROSA RAMONIANA

EL IMPERATIVO EKFRÁSTICO EN LA PROSA RAMONIANA

Toda la obra ramoniana está alentada por el imperativo ekfrástico —esa necesidad del lenguaje de suspender el discurso para ofrecer una descripción detallada que represente un momento sintético y, hasta cierto punto, estático. Sus descripciones de los objetos adquieren la presencia plástica de una composición sintetizada en una imagen mental. Pero existen también en esta prosa numerosos ejemplos de ékfrasis clásica, donde la descripción es la representación verbal de una representación artística visual. Encontramos asimismo considerables casos de motivos ekfrásticos dentro del continuum de elementos pictóricos propuesto por Torgovnick—elementos decorativos, biográficos, ideológicos e interpretativos. No es de extrañar tal abundancia de elementos pictóricos en la obra de un autor tan interesado en las artes plásticas. Ese interés, acompañado de la sensibilidad artística y la perspicacia crítica que muestra RGS al enfrentarse a las artes, le permiten componer una variedad de creaciones ekfrásticas en su literatura. Sus biografías de pintores, por ejemplo, son ricas en ese tipo de creaciones.

Las Biografías

Francisco Umbral cuenta una anécdota de Eugenio D'Ors, que buscando información acerca de Archipenko, sólo encontró la biografía de Gómez de la Serna, y le resultó inútil por su perspectiva subjetiva, típicamente ramoniana. Umbral añade que éstas biografías son “fingidas” porque en realidad el autor se está biografiando a sí mismo, pero añade que éstas son “a fin de cuentas las grandes biografías.”²²¹ Ciertamente, las biografías ramonianas no son una compilación o inventario de datos históricos, más bien son una representación del individuo tal y como lo intuye el escritor.

Cada biografía de RGS constituye, en el sentido pictórico, un *retrato*, en el cual la imagen capta tanto el parecido físico como el alma del modelo. Aparte de una mayor o menor brevedad, no hay diferencia entre los retratos y las biografías de este autor porque ambos están contruidos de la misma manera.²²² De la mano del escritor, nos saltamos las distancias de tiempo y lugar para establecer un vínculo personal con el retratado. En ellas, la erudición queda subordinada a la visión personal de la esencia del sujeto y de su obra, que el autor expresa mediante la magia del estilo.

²²¹Umbral 82.

²²²Joan Shamberg ha escrito una tesis doctoral basándose en esta distinción: “Ramón Gómez de la Serna and the Contemporary Portrait,” diss., University of North Carolina, 1976.

Con imágenes, metáforas, intuiciones, RGS va pintando el retrato, haciendo uso del entorno histórico para revelar la personalidad del modelo retratado; en otras palabras, para desenmascararlo. A veces inventa hechos y a veces se imagina como pudieron haber sucedido las cosas para darnos una visión más completa del individuo, con tal presencia, que en ocasiones hasta llega a manifestarse ante el lector, como por arte de magia. Hace con el biografiado lo que hace con un objeto: le da veinte vueltas, lo transforma; nos lo presenta cercanísimo y comprensible en un tiempo intemporal, que puede ser el de Goya o el de El Greco, o puede ser el nuestro. Como dice Umbral, Ramón “nos da lo que no nos dan historiadores eruditos ni biógrafos de profesión: una intuición y un bloque áureo de tiempo sorprendido” porque “le nacen de la emoción del tiempo.”²²³ El efecto de estas biografías y retratos es totalmente ekfrástico: cada uno de ellos es una representación física y espiritual del individuo, una creación llena de vida que, arrestada en ese tiempo suspendido, se compone en una imagen completa y formal, como un cuadro.

²²³Francisco Umbral, Ramón y las vanguardias (Madrid: Espasa Calpe, 1978) 91.

Goya

La biografía de Goya, basada en el pintor y su tiempo, contiene ejemplos representativos de toda la gama de posibilidades ekfrásticas. Nos encontramos con un retrato de cuerpo entero y de alma entera, lleno de vida, porque RGS se mete en la piel del pintor para arrancarle su verdad. Hay mucho de autobiografía en esta obra, ya que como dice Camón Aznar, “Quevedo, Goya y Gómez de la Serna son los tres temperamentos más afines en la cultura española.”

²²⁴ Autor y sujeto comparten la posición estratégica del que se asoma a dos épocas, la actitud bohemia, el no creer en las instituciones, la visión poco halagadora del mundo y del hombre, que sin embargo se niega a perder el optimismo. Coinciden también en el interés por lo grotesco y lo marginado, así como en el humorismo hecho de contrastes que se tocan, causando un chispazo genial. Y cuando el autor confiesa que de chico iba al sótano del Museo del Prado a ver los grabados del pintor de Fuendetodos para aprender lo que era la vida, evidencia claramente la semejanza entre *greguería* y *capricho*, del que “aprendía a disquisicionar en los sueños y recoger el espontáneo sarcasmo que merece la vida.”²²⁵

²²⁴Camón Aznar, R.G.S. en sus obras 397.

²²⁵RGS, Goya 694.

RGS experimenta una profunda reacción estética ante la obra de Goya porque son artistas de sensibilidades similares. Cuando RGS se refiere a los lienzos de Goya diciendo que éste “no puso en situación engolada y perennal lo que copió, sino que lo retuvo en su víspera de paseo y huida, reteniéndolo así más que nunca. Lo que iba muriendo en todo fue lo que retrató para que fuese eterno,”²²⁶ podría estar hablando de su propia obra. Se refiere a la captación de lo que parece trivial, de tan cotidiano, pero que es la verdadera expresión de la condición humana. Por eso el madrileñismo que ambos comparten está tan lejos del costumbrismo, porque es algo mucho más universal: es una manifestación particular de la vida y del mundo.

De la misma manera que RGS creó un nuevo idioma en la literatura, Goya inventó un idioma artístico para expresar la anarquía general de la época. Fred Licht afirma que, junto con David, Goya es “the discoverer of the modern temper in painting”²²⁷ porque logra integrar en su arte la realidad relativa y la soledad ontológica del hombre, que son las condiciones del hombre moderno. Entramos aquí en lo que Torgovnick llamaría el uso

biográfico y el ideológico de las artes visuales, ya que el

²²⁶R.G.S., *Goya .O.C.* 650.

²²⁷Fred Licht, *Goya: The Origins of the Modern Temper in Art* (New York: Harper and Row, 1979) 22.

conocimiento de la obra goyesca puede haber tenido un impacto en la visión del mundo de RGS (*biográfico*) así como en diversos temas de la obra ramoniana (*ideológico*). Luego, en el contexto de la biografía, los casos de ékfrasis son muy numerosos para ocuparnos de todos. Bastará con cuatro ejemplos representativos.

Los Caprichos

En la discusión de los *Caprichos* vemos cómo el punto de vista y el estilo de Goya encuentran resonancia en el joven escritor, que visita el museo repetidamente para observar, y hasta copiar, los dibujos. Será el chico de mano temblorosa, colegial de Goya, quien nos introduzca inicialmente a los grabados, en que nos dice, “me malicié lo que era la vida.” La descripción comienza con el plano amplio del sótano del Museo del Prado, y se va enfocando progresivamente en el objeto. Primero viene la descripción greguerística del artefacto en que se exhiben los grabados: es un “*cuadrario*”, un “*carroussel*”, un “*verascopio* lleno de tropezones,” “*biombo íntimo*,” “*libro de ventanillas que tenía tropiezos de ómnibus viejo*,” “*libro feretral de los aguafuertes*” (693-694). Luego vemos al joven repasando los aguafuertes una y otra vez, copiando

alguno “con deseo de comenzar la primera plana de borrones rebeldes...” (694)

Y entramos ya en el contenido de las planchas, en las que el artista nos presenta la flaqueza humana, aunque no para juzgarla. Nos dice RGS que “No se cree justiciero y verdugo, sino que para demostrar el veneno de la vida bebe él también la cicuta amarga.”²²⁸ Por eso no le puede comparar con Hogarth, que demuestra un rigor calvinista—aunque “nada podía eclipsar el reteñido de su vinos”—ni con Rembrandt, que es recto y directo como un rústico.

Pero sí encuentra alguna relación entre los cobres de Durero y los *Caprichos*; en el misterio, en esa profundidad ignota de sus grabados que atrae e inquieta a la vez: “Hay un contraste misterioso que está más allá, más al fondo, en la ráfaga de negrura que cruza la estampa, en la sonrisa, en la espectadora lejana, en la candidez de unas manos, en el flequillo de encaje de la mantilla, en el seno abolsado del traje....” Vale señalar que el misterio de Durero nace de los enigmáticos detalles alusivos y de la riqueza conceptual y atmosférica, mientras que el misterio de Goya surge de la disolución de los límites entre fantasía y observación—mecanismo similar al de Ramón en su representación de esa zona entre lo real y lo fantástico.

²²⁸RGS, *Goya, O.C.* 695. En adelante las citas se referirán a esta edición.

Hay algo intencionalmente inconexo en la composición de las planchas del aragonés, que RGS ve como un elemento onírico: “De la región de los sueños, como Quevedo, saca espectridades y relentes que dan a su obra ese algo de proyecto monstruoso o de diseño de supuestos enormes.” La ambigüedad del entorno en que coloca sus figuras nos deja desorientados, sin saber cómo percibir la realidad. Nos introduce en un mundo extraño, de luz indefinible, que puede ser interior o exterior; un mundo desconocido que no podemos conocer, y que es en el que vivimos.

Estos *Caprichos* expresan una perspectiva verdaderamente moderna –la incapacidad intelectual y sensorial del hombre para conocer su mundo– sin abandonar la actitud optimista del que, a pesar de todo, no quiere abdicar su derecho a vivir. Tantas mañanas de juventud pasadas en el estudio de estas planchas no dejaron de tener impacto en el escritor optimista y moderno que iba a ser RGS.

La Ermita de San Antonio

Este pasaje comienza ya con un momento ekfrástico: con el pintor en el coche que le transporta a la ermita. Desde su emplazamiento aventajado, Goya contempla las escenas y los colores madrileños que serán su inspiración. De “las diafanidades de la alta

meseta”²²⁹ pasamos a los andamios, dónde el artista planea la “grada de toros...proyectada sobre los cielos” (734) que ha de pintar.

Con esa referencia a la plaza, queda el plafón de la ermita convertido en un espacio popular y exterior, que se hace además secular al mencionar “la balconada salvadora”(736) que rodea la cúpula. Es necesaria la balaustrada porque al plafonero ya le parece “arbitrario el suspender de los cielos sin sostenes ni defensas los personajes de la vida, no sabiéndole a bastante para sostenerles el miriñaque de aire de sus faldas.” (735) Es una observación aguda del cambio radical que sufrió el arte en esta época a causa del desplazamiento de la religión como centro de la existencia humana. La razón toma el lugar de la fe y por lo tanto estas figuras deben ahora responder a la fuerza de la gravedad ya que han perdido, según Licht. “the gift of levitation that once was their natural birthright....”²³⁰

El cielo es el de “la tarde de fuera” (734), en sí lograda mediante los colores brillantes y las “veladuras y tenuidades” (734) con que están aplicados. El pintor se vale de esos procedimientos para emplazar la escena dentro de la vida cotidiana—lo que el escritor llama “una realidad colocada en su justo ambiente” (737). RGS

²²⁹RGS, Goya, O. C. I: 734.

²³⁰Licht 64.

denota que Goya nos acerca al milagro, en vez de hacer que nos sintamos “sublimemente lejos” (735), como hizo Tiépolo. Podemos visualizar la diferencia entre el espacio celestial de éste, con su ilusión de ingravidez y extensión infinita, y el de Goya, concebido como espacio terrenal, sujeto a las leyes de la gravedad. Es un ambiente asequible, donde “la cordialidad anima al espectador, le abraza y le abriga.” (737)

Goya quiso vivificar el tema religioso confiriéndole de un punto de vista moderno y humano. Lo mismo hace RGS con la descripción del milagro representado. Nos dice que apenas se distingue el santo, y “en la ofuscación de ver la multitud que se apiña en la galería circular del techo...casi nadie se da cuenta de la historia del milagro.” (736) Y es que lo importante--lo que capta nuestra atención en esta cúpula--es la multitud allí reunida, compuesta de individuos, cada uno con su realidad. Ante lo que está sucediendo, “el mundo sigue siendo lo que es y no entra en epilepsia, de tal modo que alguna maja busca alrededor al caballero consternado y propicio... y hasta huye un ‘manolo’ que se horripila y vuelve la espalda...” (736) Resulta difícil comprender las reacciones contradictorias de las figuras, y la composición ayuda a la confusión con varios puntos focales irrelevantes a lo que sucede: la sábana y el mantón que cuelgan de la

balaustrada--“como en contrabarreras de toros” (736)--los colores brillantes de las dos majas, los diseños de algunos trajes. El ambiente es tal que “parece celebrarse allí una ópera con fondo de auto sacramental” (736), diríamos que una producción de Franco Zeffirelli escenificada con una serie de *coups de theatre* que logra el ritmo verbenero y el sentido de vida palpitante transmitidos por la *ékfrasis ramoniana*.

Por la magia del escritor, se unen en el plafón el milagro de San Antonio y la verbena que bulle por allí el 13 de junio: “Se funde en el ritmo de allí dentro, como en el momento *maestoso* de la verbena el ritmo ágil, lleno de inocencia popular que circunvaga la ermita...” (736) De esta forma nos encontramos en un tiempo y un lugar indeterminado; que es el del milagro, el de Goya, y el de RGS: “Todo se aclara en esa fusión de verbena y arte y el verdoso cuerpo del resucitado entra en la conmemorativa fiesta como si la multitud de mujeres con mantón de Manila se alegrasen de su volver a la vida.” (737) El autor ha logrado una unión de tiempos y espacios mediante la yuxtaposición del gentío del plafón y la multitud de la verbena: el resultado es una combinación de pasado, presente y siempre, representante de la inmutabilidad de la condición humana.

Hasta los colores son los de entonces y los de ahora; los de los alrededores del Manzanares y los de la cúpula: “un juego de verdes... sin que deje de presentarse la nota amarilla y sus azules celestes y celestiales.”(736) Gracias al escritor nos encontramos de lleno en la vorágine de colores y voces de “la aglomeración de la vida.” (736) Al mismo tiempo que podemos ver los frescos claramente, nos sentimos partícipes de la acción. Mediante el momento ekfrástico, el escritor logra trasponer la imagen estática de la pintura a la forma dinámica de su narrativa y al invocar la relación entre los frescos y la vida alrededor deja clara la ecuación de arte y humanidad que es la obra de Goya.

La Maja desnuda

La descripción de este cuadro se encuentra en el capítulo que contiene la breve biografía de la Duquesa de Alba, el gran amor y la modelo de Goya, según RGS. Basándose en la obra de arte visual que es *La Maja desnuda*, el escritor mezcla datos históricos e intuición para lograr su creación personal de la Maja-Duquesa. Nos sitúa en el palacio de la Moncloa, donde él cree ha sido pintado el cuadro, para hacernos testigos de la conversación mediante la cual el pintor convence a la duquesa de la necesidad de pintarla desnuda:

--La inmortalidad requiere una desnudez nueva, grácil como ninguna, pura de los Madriles.

--Ya en la vestida está todo señalado.

--Y se ve que todo estorba, que todo sobra... Ahora es cuando más quiero decir la verdad, dar al porvenir ese deseo eterno, fundar un nuevo culto.

--No seas loco... ¿No será un endiablamiento más que un culto?

--Tú, que de niña has visto en tu casa la maravillosa Venus del Espejo de Velázquez debes comprender que ya hubo una mujer española lo bastante generosa para conceder sus gracias a la gloria.

--Pero fue pintada de espaldas.

--Los tiempos que nosotros vamos a encarar merecen una postura franca.... (740)

Con esta conversación deja claro RGS el carácter totalmente profano de este desnudo en el que no hay ya ninguna intención alegórica, como señala la alusión a la Venus de Velazquez. La “desnudez nueva” será presentada sin pretextos religiosos ni mitológicos; simplemente lasciva, sexual, humana. Es un cuerpo femenino individualizado, no el símbolo de un ideal trascendental,

como en los desnudos precedentes. La “postura franca” es la de una figura que, sabiéndose mirada, nos mira provocativamente, como ofreciéndose. La flexión convexa del cuerpo y la expresión fría de la cara son un reto audaz, la encarnación del amor sexual exento de idealizaciones. Licht dice que la *Maja* es “a statement about the nature of modern love and modern animality.”²³¹ Podríamos añadir que es la representación visual del concepto de la mujer que expresa RGS en su literatura. Todos sus personajes femeninos se reducen a su sensualidad. La mujer para Ramón es un ser temido y deseado a la vez: deseado para satisfacer sus apetitos carnales y temido como inevitable destructora del hombre. El autor se ha valido de la biografía ficticia de la duquesa para expresar la novedad de este desnudo artístico. Valiéndose de sus conocimientos de las artes plásticas y de la imaginación, el autor ha incorporado la ficción a la erudición para lograr una composición ekfrástica verdaderamente evocadora del cuadro.

Las pinturas negras

RGS ha querido enmarcar las imágenes más inexplicables de Goya en el entorno bucólico de la ribera del Manzanares--“en

²³¹Licht 90.

verdeclara retirada de acacias”—en un caserón donde “ventanas y balcones se reparten por todas las fachadas, y el deseo de florecer que tiene Madrid, hace que trepen hasta los balcones madre selvas, rosales y plantas rampantes ansiosas de asomarse a la vida....” La discrepancia entre el marco campestre, casi idílico, y los inframundos estampados en las paredes de la casa tiene un efecto perturbador. El cuadro así creado por la descripción ramoniana nos desconcierta como nos desconciertan los murales goyescos. En el interior “Saturno comiéndose a sus hijos... pintado en el comedor por lo que de antropofágico tiene el hambre....” En el exterior, “se veían flotar sobre Madrid los globos cautivos de las cúpulas.... Goya se sentía amanecer a una constante romería.”

Una vez que emprende la descripción de las pinturas en sí, nos encontramos ante un caso de *ékfrasis* clásica, y el estilo del escritor se ajusta perfectamente al del pintor. Estamos ante “preocupantes paredes embadurnadas por los ocre más sucios de la vida.” El *Gran Buco* es “un monago de las sombras,” “con sus cuernos tiesos, pero ondulantes, como un apuntar de llamas negras carbonizadas,” “brigadier infernal”—imágenes que nos hacen ver el resultado estético logrado por el artista en la obra visual. A su alrededor, el escritor coloca “una multitud de seres macabros, retorcidos, con

erisipelas y tumefacciones,” “de rostros hechos a trompicones de pincel,” que son el equivalente de las caras repulsivas, marcadas por la descomposición sifilítica, pintadas por Goya. RGS intensifica el contraste entre estos seres y la mujer que, un poco retraída, observa la escena, usando la palabra “damisela” para referirse a ella, y dirigiendo nuestra atención hacia “su manguito adornado con tres franjas de cola de conejo.” Mediante la selección del vocabulario y el enfoque, el escritor representa el dramatismo y la ambigüedad que resulta de la yuxtaposición de lo fantástico y lo real en las escenas del pintor. Esa yuxtaposición, que Helman cree resultado de una superación de la realidad externa para evadirse hacia adentro, le permite a Goya “descubrir mundos e inframundos nuevos para el arte, a la vez que inventa medios propios para realizar las obras que pinta y graba a capricho”.²³² El descubrimiento de otra realidad y la creación del lenguaje adecuado para darle expresión es otro punto de afinidad entre Goya y RGS. El lenguaje abrupto, enérgico e iconoclasta de Ramón es el instrumento necesario para expresar la realidad lateral que él ve y, aquí, le ha servido para crear una biografía tan sentida y pertinaz como ésta.

²³²Edith Helman, Trasmundo de Goya (Madrid: Revista de Occidente, 1963) 168.

El Greco (1935)

Tanto en España como en el extranjero, en lo que iba de siglo se habían promulgado interpretaciones místicas, románticas y fisiológicas del arte de El Greco. En España, Cossío había hecho una interpretación, matizada por el krausismo, que vinculaba este arte con los místicos y veía en él la simbolización de la esencia del alma española. Luego, Beritens quiso explicarlo mediante la tesis del astigmatismo del pintor; mientras que en Alemania, Kandinsky y el grupo del *Jinete azul* lo veían como parte de un proto-expresionismo maravilloso. Un poco más tarde, en 1920, Dvorak lo clasificaba como arte manierista, considerándolo representativo de la angustia de la época. Pero, todavía tardaría casi treinta años en aparecer el libro clave de Wethey, que interpretaría al artista “relacionándolo con la conjunción de culturas de las que surgió: la tradición cretense, el ambiente renacentista y manierista italiano en que se formó, y el temperamento religioso español de Toledo que le cautivó.”²³³

En este contexto, es sorprendente la perspicacia con que RGS examina la vida y obra de El Greco, presentándonos a un pintor humanista que siente el contagio del fervor delirante de aquel Toledo

²³³Harold Wethey, El Greco y su escuela, trad. Carlos Cid, 2 vols. (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967) 1: 69.

y “se deja llevar por la fe por caminos de pintor, en claves de pintor.”²³⁴ El escritor ha captado perfectamente lo que constituye esta pintura tan incomprendida: “Lo oriental, lo occidental, todo se anega en el españolismo de la obra del Greco... Quede, pues, firme la idea de que el Greco no significa la aportación de un arte lejano a otro próximo. No. El Greco lleva, claro está su paleta y sus pinceles extendidos, pero la revelación es toledana....” (867) En otras palabras, El Greco ya poseía la técnica bizantina, el color veneciano y el diseño florentino, pero fue en España donde logró fundir el conceptismo estilístico y la doctrina ortodoxa de la Contra Reforma en ese arte tan personal suyo.²³⁵

Toledo

Esta biografía es la más poética de todas las que escribió el autor, y también la más subjetiva. Ya en las primeras páginas del prólogo nos advierte cuál va a ser su procedimiento: “Voy a escribir una vida del Greco, movida en raudales de palabras, dejada en su mayor parte a la inspiración, sometida a la videncia.” (841) De acuerdo con su concepto de lo que es la clave del arte de este pintor, RGS se inspira principalmente en la ciudad de Toledo, que, en torrentes de

²³⁴RGS, El Greco, O.C. 1: 842.

²³⁵Jonathan Brown, “El Greco and Toledo”, El Greco of Toledo 146.

metáforas, se va alzando con una presencia corpórea, y que es una versión idiomática de los procedimientos pictóricos manieristas del Greco. En su libro *Literatura y manierismo*, Arnold Hauser declara que las metáforas tienen en la literatura “la misma función que la organización fraccional del espacio, la desproporción y la distorsión de las formas en las artes plásticas.”²³⁶ Es así como las usa RGS, para ofrecernos la imagen de Toledo: un Toledo que es la expresión metonímica de España.

El escritor comienza señalando la tensión que hay en la misma fibra de la vida toledana: “En Toledo luchan todos los días encarnizadamente lo musulmán y lo gótico, lo cristiano y lo judío.” (857) Con imágenes expresionistas nos va dando una idea de la intensidad emocional que reflejaba el espíritu religioso del momento: “España tiene un aspecto de loca que ve a Dios...,” donde “viven esas gentes en pleno paroxismo dirigido al cielo...” que “miran hacia la cruz como en bizquera de magnetizados...” (859) Toledo, como España, es “un retortijón, una subida de alimañas al cielo, una histeria de superstición...”; es “galería exigente de fotógrafo loco.” (860-861) El tono se va haciendo opresivo, claustrofóbico: “Toledo está contraído, apeñuscado...”; es “abrupto,” “proceloso y todo

²³⁶Arnold Hauser, *Literatura y Manierismo*, trad. Felipe González Vicen (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965) 29.

recóndito,” “endriago, torvo...epiléptico de llamadas a Dios.” “Algo nos escamotea la vida en Toledo y nos deja en huesos de nosotros mismos....” La ciudad queda dibujada como un “pináculo de inquisiciones, ...paseo ideal de energúmenos,” (860) situada en el corazón de la España Negra; sin que falten las imágenes poéticas que nos muestren ese espacio ficticio que se aprecia en la pintura greguesca: “Construido sobre una piedra lunar, se pierde en vericuetos de luna y está del otro lado de la faz que nos presenta la luna.” “Si no llegamos con luz entraremos en lo inextricable y habremos sido levitados hacia el envés de la luna.” El escritor especifica la separación entre el espacio real y el de su creación: “¿Hemos llegado a Toledo? Estamos en él y no hemos llegado a ningún sitio. Está entre dos mapas.”(862-863)

No es justa, por cierto, esta visión sombría de la ciudad, que en ese momento no era ni oriental, ni mística, ni negra, aunque sí profundamente católica y ortodoxa. Richard Kagan afirma que por ese tiempo Toledo era una ciudad gobernada por una elite educada, con intereses artísticos, y un fuerte sentido de orgullo cívico, muy similar a la Florencia del *quattrocento*.²³⁷ Pero, ya nos ha advertido el autor que este Toledo sería una creación suya: “Quiero que el

²³⁷Richard Kagan, “The Toledo of El Greco,” *El Greco of Toledo*, eds. Betty Childs and Floyd Yearout (Boston: Little, Brown and Co., 1982) 53.

Greco vuelva a aparecer en esta atmósfera de delirio que voy a suscitar... y se pasee en este salón mágico que he preparado para esta experiencia.” (841)

El Martirio de San Mauricio

Cuando RGS se dispone a explicar *El Martirio de San Mauricio*, comienza enmarcando el cuadro en las paredes del monasterio que construía Felipe II. Nos dice que el rey “envió las medidas, porque ya tenía hueco que ocupar en El Escorial.” (867) Partiendo de este enmarcamiento--que sugiere un tipo de pantalla--el escritor compara la organización del cuadro con la técnica cinematográfica: “El Greco extendió el asunto en ese cuadro, como si hubiese pintado una película... Graduó las escenas. Abrió los espacios.” Sigue una descripción rápida de cada escena representada, eco de la misma técnica cinematográfica atribuida al pintor al tiempo que sugiere el conjunto visual que es el cuadro. El primer plano es el de las cuatro figuras principales en composición elíptica, “y la reunión tiene caracteres de heroicidad conmovedora.”; el segundo plano, de figuras subordinadas al grupo principal, es la escena en que “ya se celebra la ejecución”; y el tercer plano, en la parte superior del lienzo, es una visión de las regiones celestiales donde los ángeles

“sobre la cola de cortina del telón del cielo entreabierto, están gozosos....” (867-868) Luego, con una imagen digna del más puro manierismo, RGS explica la conflación de tiempos que el pintor ha logrado en el lienzo: “Es un cuadro maravilloso, en el que hay una antesala de lo sucedido antes de suceder y del suceder de lo sucedido en un girar del tiempo con caída de cabezas.” (868)

El escritor casi no toca el tema hagiográfico del cuadro. Desde un punto de vista ekfrástico, no se aprecia ningún sentido de religiosidad ni espiritualidad. Si hay una voluntad de destacar la sensualidad de la composición, que es la razón por la cual, según él, Felipe II lo rechaza: “El martirio se contradecía por las piernas llenas de fría, pero auténtica sensualidad” (868)--refiriéndose a las piernas desnudas de los santos.

La creación ekfrástica se aparta de la secuencia narrativa representada en el lienzo para intensificar los valores táctiles, de manera que quedan opacadas las cualidades espirituales de la composición. Mediante la palabra, RGS alcanza la representación vivida de una experiencia perceptiva. Es casi voluptuosa la descripción de los cuerpos miguelangelescos de los cuatro santos principales, “que parecían más desnudos de lo que estaban por ir medio vestidos... Había demasiada suavidad humana, demasiado

sigilo de alcoba en la reunión de los hombres de blancas y bien torneadas piernas desnudas....” (868) La carne de los mártires llenos de vida se une a la extraordinaria belleza de los ángeles, con sus “piernas tan femeninas,” para inquietar de tal manera al rey que tiembla “ante aquel cuadro con temblor senil y flaco....”

Es tanta la belleza y la sensualidad de este cuadro, que surte el efecto opuesto a la devoción que debía inspirar: “Propugnaba la renuncia al martirio aquel cuadro de mártires y había una voluptuosidad de entregarse a la muerte que le hacía camada de excitaciones.” (868) RGS ha realzado los atributos formales del cuadro al tiempo que hace gala de la fuerza de su palabra creadora para lograr una composición llena de sensaciones carnales donde el ímpetu vital triunfa sobre la muerte.

Fray Hortensio Paravicino

El principio ekfrástico gobierna también en el retrato de fray Hortensio Paravicino. Este cuadro es una verdadera revelación de los rasgos físicos y psicológicos del fraile y poeta culterano. Es manierista la tensión entre lo terreno y lo espiritual que aflora en el rostro pálido y sensitivo, absorto en sus pensamientos--tensión que queda asimismo captada por el escritor: es un “fraile metido en

fortaleza teológica y soñador de poesía”; “llevaba su rostro traslucido de vigiliias, penitencias y encima preocupaciones poéticas....”

La tensión inherente en la paradoja es el vehículo ideal para transmitir a un mismo tiempo la apariencia exterior del hábito del fraile, y el conflicto entre el eclesiástico y el poeta que lo habita: “Veía sus deseos de soltarse de la camisa de fuerza de sus hábitos y sus deseos más fuertes de continuar yugado por ellos, limitado por la mortaja seria y suelta en que el cuerpo vivía sacrificado.” (880)

También aquí, como en su descripción ekfrástica del *Martirio de San Mauricio*, RGS ha querido relegar la espiritualidad del cuadro a un lugar secundario. Su retrato del fraile está lleno de incertidumbre o sublimación freudiana: “es un condenado en traje de prisiones, entre el deseo de alabar al mundo y la pasión de convertir en símbolo religioso ese deseo.” (881) Sin embargo, el cuadro de El Greco captó a un hombre cordial, inteligente y de fina sensibilidad, sin la incertidumbre que domina la rendición del escritor. Finalmente, el biógrafo le suma otra dimensión al retrato al reproducir los cuatro sonetos de Paravicino dedicados al Greco, que quedan así yuxtapuestos con la creación ekfrástica ramoniana.

El entierro del Conde Orgaz

Quizá fuera el deseo de ignorar los aspectos espirituales de la obra del biografiado lo que movió al autor a presentarnos una versión tan mutilada de *El entierro del Conde Orgaz*. Es curioso que una de las composiciones más importantes en la historia de la pintura haya estimulado tan poco la imaginación del escritor. Empieza por ubicar la obra en la iglesia de Santo Tomé “que parece un silo malmadrugado, una panera para baile de muertos...” de donde el cuadro quisiera irse: “Se presencia en aquel recinto de cautiverio la puja del cuadro por irse...”; su deseo de volar como un cometa-- “deseo supremo de este cuadro.” (900) Quizá para evitar su huida, el recurso ekfrástico se convierte en un esfuerzo de anclar el lienzo a la tierra.

El escritor se concentra en la parte inferior del cuadro, la terrenal. Nota, por ejemplo, la casulla del sacerdote, “con sus largos zócalos de calaveras sobre las equix de los fémures cruzados... que son como un cementerio en pie.” (900) Inmediatamente enfoca a los santos del milagro a través de un lente cotidiano que los asienta en la tierra: “Parecen caballeros levantando del suelo a un accidentado. Le prestan sus auxilios, van a acostarle en un diván....” (900) Sirviéndose de la antítesis, se refiere al anacronismo del cuadro--la

presencia de esos caballeros contemporáneos del pintor asistentes al entierro del conde—al tiempo que hace un juego de tiempos con la presencia de los mismos: “A todos esos caballeros vivos del entierro los tiene matados el muerto...” (900) Es ese “el contraste terrible de ese cuadro... (expresado en una metáfora típicamente manierista): “Todos los cirios barbados se fueron apagando. (901)”

Estos contagiados de muerte, sin embargo, quedarán eternizados en la obra de arte como testigos forzados del milagro que no vieron porque el artista los ha colocado “en la rotonda de otro mundo, metidos en museos de milagros...”; y los ha puesto en el compromiso “de creer en el milagro supuesto.” (901) RGS convierte en un “manicomio de caballeros bajo la razón esplendente de los ángeles...” (902) a ese conjunto de toledanos, que El Greco ordenó en un friso divisor entre el entierro y la Gloria. Así quedan “como locos del cuadro, dudando en su fuero interno de la pura evidencia en que les había metido el pintor.” (901) Y hasta ahí llega la versión ramoniana del cuadro. El escritor no quiere que el cometa vuele; quiere dejarlo bien pegado a la tierra y por eso no ha querido enseñarnos la parte superior de la obra, la que representa las regiones celestiales. La ékfrasis de RGS no nos da ni siquiera un indicio de la complejísima concepción de la Gloria, que es uno de los logros

más grandes de la técnica grequiana. El escritor ha elegido los elementos del cuadro que él quiso usar para su creación, y nos ofrece una representación del *Entierro* muy diferente a la obra del pintor.

Resumen delirante

En el capítulo titulado “Resumen delirante”, RGS se lanza a pergeñar diez páginas descriptivas de la España Negra, compuestas en torrentes de imágenes expresionistas: “hospital de hambrientos y diarreosos,” “apretón en zanja de apariciones, cagalera de miedo.”(921-923) El estilo se va haciendo más surrealista, moviéndose en un crescendo de excitación febril hasta llegar a una letanía de imágenes dislocadas, que son, en parte greguerías:

“La lechuza del tiempo está del lado del espectador.

La ventana muere de muertos.

Se oye decir “ha muerto” y no se sabe si es el del cuadro, nosotros o los que se ufanan vanamente de no haber nacido aún.

Hay silencio de bofetadas en el salón.

Nos aplastan con su pie seres que saltan hacia arriba.

Nos hacen la autopsia bedeles de museo.” (926)

Sumergido aún su pensamiento en el ambiente de la España Negra, RGS ha reflejado ese ambiente de tensión en el espíritu del

Greco: “Todo el provincialismo español está en el Greco, emparedado, aislado, sometiendo su feligresía a la férula del Dios implacable. La España apartada del mundo en ese rigor provinciano quedaba más apartada y más cortada a pico en Toledo, aplastada por las tablas de la ley.” (925) Con una óptica mejor calibrada del país y de la ciudad, se puede lograr un concepto más justo del artista intelectual que fue El Greco, que supo captar las sutilezas del programa teológico de la Contra Reforma sin sacrificar la complejidad y la inteligibilidad de la obra de arte. RGS nos presenta a un artista en pugna con la religiosidad que le rodea cuando existen indicaciones importantes de lo contrario. Harold Wethey rechaza la teoría del pintor incrédulo basándose en datos históricos.²³⁸ Pero, recordemos que esta versión de El Greco es una creación del escritor y, en parte, una proyección de la personalidad de Ramón.

Gayana Jurkevich señala que es común atribuirle la rehabilitación crítica de El Greco a la Generación del 98, cuyo *Caballero de la mano al pecho* se convirtió en el símbolo iconográfico de la misma.²³⁹ Aparentemente, RGS parece haber adquirido de ese grupo, no sólo la revaloración artística de El Greco, sino también su

²³⁸Harold E. Wethey, *El Greco y su escuela*, trad. Carlos Cid, 2 vols. (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967) 1: 37.

²³⁹Gayana Jurkevich, “A Poetics of Time and Space: Ekphrasis and the Modern Vision in Azorin and Velázquez,” *MLN* 110 (1995): 285.

visión pesimista de España. El autor ha prescindido de lo que la obra del pintor tiene de expresión de la espiritualidad ortodoxa de su tiempo; faltaba que nos hubiese mostrado la intensidad emocional de sus obras religiosas: la exaltación mística de su visión de las regiones celestiales, que es una de las más originales aportaciones al arte. Por ello el retrato de El Greco queda incompleto.

José Gutiérrez Solana

Una vez más RGS elige como sujeto biográfico a un artista con quien se identifica plenamente. En este caso, además de ser una sensibilidad afín, Solana es contertulio y amigo personal del autor; hechos que aportan a esta biografía un carácter confidencial, y aún más autorevelador que de costumbre. Ambos, escritor y pintor, son bohemios, idiosincráticos, y viven la vida a su manera. Les une, además, el interés sostenido en la vida madrileña y la pasión por los objetos, así como la dedicación total al arte y el desdén por las circunstancias históricas.

RGS y Solana gozaron de una firme amistad, de la que han quedado como pruebas visibles, el cuadro de *La tertulia de Pombo* y esta sentida biografía. En el capítulo “Viajes de ida y vuelta,” el escritor cuenta su encuentro definitivo con Solana en una fonda

donde se hospedaba en sus viajes a Madrid. Este le muestra sus lienzos y surge entre ellos una compenetración duradera. A la larga, y tras mucho insistir, RGS logra convencer al pintor de que debe afincarse en Madrid nuevamente para sumarse a la tertulia. Comienza entonces entre ellos una verdadera camaradería, fomentada, entre otras cosas, por el vínculo de sentirse incomprendidos en su arte. Comparten visitas al Rastro, paseos nocturnos, cenas en casa de los Solana, y madrugadas de comer mollejas y criadillas en casa del Barbas: “esas criadillas en las que está la opoterapia madrileña contra el desfallecimiento del trasnochador....”²⁴⁰ Son dos marginados de sensibilidades exacerbadas que van coleccionando vivencias para convertirlas en arte. RGS fue uno de los primeros y pocos defensores del arte de Solana por aquel tiempo, cuando muchos se reían de él. Veía en él a un alma gemela que le servía de ejemplo en su dedicación desinteresada al arte: “Otras veces iba a buscarle a su casa, cubil del artista que me daba ánimos para seguir comprendiendo y escribiendo.” (1472) Está presente en estas páginas también el sentimiento de amistad respetuosa hacia el artista admirado y el deseo de amparar al amigo, disculpando sus excentricidades y sus

²⁴⁰RGS, Solana, O.C. 2: 1455.

excesos: “Su cabeza, llena de talento, le pesa demasiado. Esta es su fatalidad, porque ese talento es excitante, ávido, amigo de los alcoholes fuertes. No tiene más remedio.” (1443)

Es significativo que estos dos artistas compartan la naturaleza del hombre primitivo, como ha señalado Francisco Umbral cuando afirma que “son dos primitivos y se entienden entre sí de una manera primitiva, pasándose longaniza y palabras gruesas.”²⁴¹ Sin embargo, existe una diferencia vital en la visión del mundo de estos dos primitivos, ya que en el escritor hay generalmente un empeño de optimismo del que carece el pintor. Solana es más tétrico; la suya es una visión del mundo más pesimista, donde sólo lo ínfimo es real. Difieren también en su concepción estética, por lo que no parece precisa la afirmación de que la pintura de Solana sea “la prosa de Ramón al óleo,”²⁴² cuando se trata de una literatura cuya intención es siempre estetizante; y de una pintura que, por el contrario, es siempre descarnada. Donde sí coinciden es en la intención de captar la eternidad de lo cotidiano. Cuando RGS dice que “Solana pinta la realidad que ha de perdurar...” (1391) y reitera “que perpetúa la *continuidad* de los tiempos” (1396), el entusiasmo que exhibe el escritor ante este aspecto de la pintura de Solana es autorreferente.

²⁴¹Francisco Umbral, Ramón y las vanguardias 106.

²⁴²Umbral 106.

Hay aquí un eco del anhelo ramoniano de captar y preservar la realidad cotidiana en su eterno retornar.

En esta biografía, RGS de nuevo prescinde del detalle erudito, reemplazándolo con intuiciones y observaciones personales. Demuestra una delicadeza inspirada por la amistad y el afecto cuando trata del foco de locura que existía en la familia Solana. Se refiere al tema casi líricamente y deja claro que, en todo caso, no tiene un efecto negativo en su arte ya que en nada le impide al artista el ver, sufrir y gozar la verdad. (1428-1429) Curiosamente, el párrafo en que RGS explica esta circunstancia es también autoreferente, en cuanto a la manera de ver las cosas desde una perspectiva insólita: “Solana está más allá de la locura, retrapado delante de ella, observando gracias a eso cómo son los objetos vistos sin fórmula ni rutina... en su verdad de expositos, como si nadie les estuviera mirando, como sólo se revelan cuando se meten frailes después de haber estado haciendo ejercicios espirituales de almoneda.” (1476) Es una descripción válida tanto para el punto de vista del pintor como para la propia óptica del autor.

El biógrafo no le busca antecedentes ni parentescos a la pintura de Solana. Se limita a señalar la conexión evidente con Goya, como testificador implacable de su época, a la vez que ubica al biografiado

en la tradición española encerrada en la realidad fiera de la España Negra. Prefiere ver al pintor como un caso sin igual de un hombre primitivo que logra plasmar en los lienzos su visión desgarrada de la realidad.

Creación ekfrástica de Solana, pintor y hombre

Para revelar al lector lo que la pintura de Solana tiene de encuentro intuitivo y visceral con las cosas, RGS crea una ékfrasis indirecta, en la cual la descripción del artista y su hacer representa enérgicamente el impacto de su pintura--proceso que requiere que el escritor fije su atención en la evolución de la creación artística y en el creador mismo. Con este propósito, y comenzando en la primera página de esta obra, el autor introduce el concepto del primitivismo; y continúa haciendo hincapié en ese aspecto primario: el artista pinta “como el rupestre sobre la pared de fondo de su cueva” (1386); es “un troglodita nato; “pinta, rompiendo el granito de los siglos, nadando hacia lienzos de una evidencia que hace temblar” (1388); “como quien coteja, mira y comprende imágenes de piedra que saliesen de las excavaciones de la vida”(1430). Además, hace referencia a “su palurdismo y su barbarie”; al “hombre primitivo y sincero de las cuevas altamiranas” (1473); “a ese talento pictórico

hirsuto, agrio, rebelde, tenaz, testarudo, sordo, que en vez de acariciar lo que ve lo agarra....” (1393) Discutiendo el proceso creador por medio de imágenes prehistóricas y un vocabulario que reitera lo rupestre y lo pétreo, RGS presenta eficazmente ante el lector la cualidad elemental ineludible que rezuma esta pintura áspera y recia. Representando vivamente al artista y su intuición, no ha tenido que describir los cuadros de Solana para hacernos ver su recia inmediatez.

Es parte íntegra de esta composición ekfrástica la figura del pintor que queda retratada en la biografía: un Solana palpable, de personalidad idiosincrática—algo ingenuo socialmente, pero centrado, y versado en las realidades del mundo—y siempre reticente en cuanto a su arte. Su aspecto físico queda plasmado con lenguaje coloquial que mantiene la sensación de aspereza: es “ ‘un tío con toda la barba,’ un ‘tío’ que tiene una sonrisa siniestra, una sonrisa como de borracho que se da cuenta de todo....” “Es pesado como un borracho..., muy cargado de espaldas, con la cabeza rústica, de pelo espeso y silvestre....” Su mano es “de piedra” y su condición es “cerril y tenaz.” Luego el escritor apunta hacia “ese modo palurdo que él tiene de pasarse ante las cosas, esa lenta torpeza de su lengua.... A través de esa cazurrería y esa flema suya encuentra la

claridad y el traslucimiento que le permiten ver los huesos de las cosas. (1421-1422) Con “un gran tipo del Segismundo de Calderón, rudo, adusto, bondadoso...,” “esa actitud usual en Solana de bajar los ojos y callar, es para no seguir viendo lo que se le mete demasiado por las órbitas y le hiere el cerebelo.” (1426) La selección del vocabulario, insistente en el aspecto tosco—los sustantivos “tío,” “borracho” y “piedra”; los adjetivos “rústica,” “silvestre,” “cerril,” “tenaz,” “palurdo”—va trazando una imagen exterior del artista, completada luego con las frases explicatorias de lo que hay detrás de esa actitud cazurra y ruda: la visión de “los huesos de las cosas,” tan hiriente que no quiere seguir viendo. Tan directa es esta caracterización, que ni se nos ocurre la posibilidad de ver a Solana de perfil; siempre ha de estar de frente a la realidad que le hiere, pero que no quiere eludir. Si los cuadros de Solana representan figuras frontales y escenas con apariencia de retablo en su franqueza, RGS ha creado para el lector la imagen frontal de un hombre tosco, recio, denso y silencioso. Por consiguiente, en la ékfrasis creada por el escritor, el pintor queda representado como la representación y el reflejo de su obra

Solana, escritor

En el capítulo titulado “Solana, escritor”, RGS equipara la literatura de Solana con su pintura. En un principio, porque la esencia de ambas es la misma: el tema de la muerte. La “pintura-escrita” de Solana se acerca a la muerte en un intento de hacerle frente y de sobreponerse a su ineluctabilidad: “En su pintura hay el mismo terror y la misma majeza y el escalofrío premonitor y alerta nos sacude ante su prosa y ante sus oleadas de óleo.” (1458) Los métodos son los mismos ya use el pincel o la pluma. Con “tinta rusticana” (1456) describe al hombre primigenio, libre de los frenos que le impone la civilización, para mostrarle en toda su mezquindad. Solana logra en su literatura el efecto de la percepción de conjunto que da el cuadro, gracias a una prosa que ofrece descripciones concisas, sintetizadas. Y, valiéndose de un lenguaje recio que se acopla al contenido, forja un estilo literario paralelo a su pintura.

RGS señala que “todos sus encuentros son reales. Todo es crudo, crudo, crudo.” (1457) Solana fija la mirada en la realidad; y con un estilo desharmónico y mórbido representa lo que ha visto, exagerando sus aspectos más crudos. Pero es que ha querido ver, casi exclusivamente, lo que nos hace desviar la mirada a los demás. Hay un propósito implícito de limitarse a un aspecto particular de lo

que le rodea. O, mejor dicho, de lo que él sale buscando para observarlo: el bajomundismo, lo específicamente desagradable.

RGS cuenta que los hermanos Solana hacían excursiones a las Ventas del Espíritu Santo en busca de inspiración para su arte: “Yo sabía por qué se establecían allí los dos hermanos los domingos por la tarde, sin hablarse, mirando de soslayo o de frente, según les petaba: porque nadie notaba su actitud y, mientras, se saburaban--sobre todo don José, que lo necesitaba--de gallinejas y realidad, de substancia pictórica, de pintura al óleo en churros.”

(1406) De esas tarde dominicales de mirar “lo que sucede en las luchas del engaño trompudo con la inocencia chata” (1406) surgían creaciones como *Baile chulo en Las Ventas*. Son páginas tremendistas, llenas de un dramatismo no carente de agresividad, saturadas de grosería, miseria física y brutalidad. Hacen pensar en los esperpentos, aunque se diferencian de éstos en su intención. Mientras Valle-Inclán pretendía condenar, Solana no condena nada. Se limita a mostrarnos la depravación que ve escondida bajo las apariencias cotidianas.

La prosa solanesca es verdaderamente descriptiva: “Sus descripciones son cabales” (1457), llenas de detalles repulsivos ofrecidos sin pudor. Nos presenta lo perverso mezclado con el horror

a la muerte en un estilo de extraño realismo y vigor truculento--“fulgurante de puro real.” (1457) Parecen las descripciones de un hiperestésico que nos transmitiera sus percepciones extremadas y dolorosas. La suya es una estética de la fealdad que descubre una visión cínica de la condición humana, observada con una intensidad obsesiva que aunque no condena, tampoco perdona.

Las vitrinas del Arqueológico

En “Las vitrinas del Arqueológico” (1412-1414) RGS ofrece una complicada elaboración basada en el lienzo *Las vitrinas*. Aquí nos encaramos con un pasaje ekfrástico, que, aunque describe un cuadro, no es una reproducción fiel del mismo. Por el contrario, el escritor selecciona lo que de la obra hemos de ver los lectores, inyectándole además su propia visión para presentarnos *su representación* de la obra pictórica. RGS comienza evocando las “salas profundas y frías” del Museo Arqueológico, donde pintó Solana su cuadro, y donde el autor adolescente se encuentra observando las figuras de manolos y marqueses--“brujescas muñecas de cartón”.

Seguidamente, el enfoque se dirige hacia el cuadro que ha pintado Solana y que ya se ha llevado a casa. En él las figuras, en su encarnación pictórica, han perdido su apariencia brujesca, y ahora son “gigantes de gracia” junto al caballero enano que ha introducido el pintor en la composición. El cuadro le revela al escritor el “alma poética y de calzonazos que tiene Gutiérrez-Solana,” evidenciada en el sentirse atraído por “esos senos de cartón pintados de color carne entre cintas y papeles de bombones viejos” y en la admiración compartida por esas figuras. Seguidamente, cambia de nuevo el enfoque, de las vitrinas del cuadro a las originales del museo, que “hacían tertulia, como en la portería del pasado.”

Se ha formado un juego de espejos mediante la yuxtaposición de enfoques alternantes entre las figuras del museo y las del cuadro. En este momento parece que RGS se refiere a las del museo, que “son gentes de piel seca, pastosa, crudiza” con las que podemos encararnos “en un perpetuo presente.” Su colocación dentro de las vitrinas las deja incomunicadas—“parece que se dan la espalda en el cotillón... olvidados los unos de los otros....” Su aspecto no es homogéneo porque “alguno tiene mala catadura” y ha salido como ha querido el muñeco y no como quiso Mérida. La mención del que montó las figuras en el museo complica por demás el juego de

espejos. Ahora el lector ya está tratando con tres versiones yuxtapuestas de las figuras—la de Mélida, la de Solana y la de RGS—a las que se añadirá una cuarta con la mención del “baile de las víctimas” de Ponson du Terrail. Al parecer, continuamos mirando los muñecos del museo, aunque pudiese ser también que mirásemos los del cuadro. Como en el contexto de la *ékfrasis*, el escritor se encuentra en libertad de añadir o quitar a los muñecos las cualidades que le parezca, así procede a compararlos con “unos guillotizados del terror, recompuestos, pero un poco achatados...”—motivado, quizá, por la época de los trajes.

Inicialmente, los muñecos “con cara tumefacta de pocos amigos” y las muñecas “con tipo de calabaceadoras” crean un ambiente adusto para el escritor-espectador, que se hace más afable cuando éste toma conciencia de las alhajas y el “vestuario digno de su posición” que los acompañan. El autor ve en las vitrinas de Mélida “las intrigas de España, los toros, los amores, los goces del domingo y del jueves, el paseo, la vuelta de misa, la conspiración”—todo lo que comprendía la época—y lo ve captado por Solana en “unos cuadros jocundos, grotescos, del carnaval del pasado.” La paleta del pintor reproduce “los colores de rasos amarillos, celestes e irisados que aun tenían toda su fiesta de color,” lo que les inyecta una ráfaga

de sensualidad de otro tiempo—“dando esa impresión de resurrección a medias.” (1412-1414) Cabe preguntarse: ¿Hemos estado contemplando, entonces, la pintura o las vitrinas? Es posible que no fuese ninguna de las dos sino una síntesis de ambas concebida por el escritor.

En *Las vitrinas* Solana ha realizado un juego conceptuoso con el espacio. Nos presenta la vitrina sesgada en el lienzo, proyectándose hacia nosotros; y se recrea en los efectos que surten de los cristales, así como de las vitrinas del fondo. Este juego a su vez se refleja en la ékfrasis de RGS, en la oscilación entre las vitrinas del museo y las del cuadro. Mediante la yuxtaposición de las distintas vitrinas, ha logrado una óptica caleidoscópica que resulta en una creación independiente del cuadro de Solana que incitó la descripción.

El pintor ha jugado asimismo con el tiempo al perpetuar el pasado en unos muñecos de museo a los que ha dotado de una voluptuosidad palpable, y al colocar al señor con sombrero de copa, ostensiblemente contemporáneo suyo, junto a las figuras del siglo XVIII. También la creación ekfrástica de RGS funde varios tiempos en su composición. Primeramente nos encontramos en el tiempo de la adolescencia del autor, pasando luego a un tiempo en que éste observa las vitrinas en compañía del pintor. De ahí vamos al tiempo

de los muñecos para regresar al tiempo del pintor, haciendo este trayecto varias veces, hasta llegar a una conjunción presente-pasado en que ambos tiempos se funden mediante la ráfaga de sensualidad que parecen exudar las figuras. Finalmente, el escritor nos pasa al presente eterno que representa la perpetuidad lograda en la obra de arte--“ese poco de inmortalidad. Lo más deseado por el hombre.”

Muñecos, maniqués y figuras de cera abundan en la obra de Solana así como en la de Ramón. Es otro de los intereses que comparten. En el caso de Solana se puede decir que sólo pintó muñecos y ¿cómo olvidar la muñeca de cera que compartía el torreón de la calle Velázquez con Ramón? Estos muñecos de las vitrinas, en particular, reaparecen en otra obra ramoniana, *Nostalgias de Madrid*, de 1954, en un capítulo titulado “La sala más interesante del Museo Arqueológico” (Reeditado más tarde bajo el título de *Madrid*). En esa sala “están ‘ellos’, los verdaderos fantasmas del pasado, los que sobreviven un poco informes y sin acabar de tener la perfección del arte, es decir, un poco bastante humanos.”²⁴³ Luego, al final del capítulo, se refiere al cuadro de Solana, y se imagina cómo debieron de haberse humanizado los muñecos mientras eran retratados: “¡Qué vida debieron cobrar en la constante atención del pintor!” (30)—ellos

²⁴³RGS., *Madrid* (Madrid: ALMARABU, 1987) 28.

orgullosos y ellas coquetas. Y termina: “¡Qué bien ha recogido Solana el espantoso secreto de esos personajes anónimos! Siempre, al pasar por esa última sala, sentimos toda la hipocresía que hay en esos monigotes para ser monigotes, en vez de las gentes vivas, reales y humanas que son.” (30)

Carnavales y procesiones

“Las dos certezas máximas de Solana,” según RGS, son los carnavales y las procesiones, que para éste son el desdoblamiento de un mismo tema. Otra vez el autor va más allá de la transposición de un medio a otro, y consigue *recrear* la obra pictórica con su lenguaje. Con una alusión a un recuerdo suyo—los molondros, con sus rostros “tétricos, tumefactos, temibles, obsesionantes, como esos que les salen a las piedras por casualidad”—el escritor conjura con fuerza plástica las caras de las procesiones de Solana, a las que añade otra sugerencia significativa y otra dimensión visual mediante una imagen reptilica—“Domina Solana toda la sierpe de la procesión... las ha visto pasar lenta e interinablemente apostado en un recodo de su trayecto, dibujando su zigzag sáurico, de anillado dragón oscuro con pintas de fuego.” Y con otra anécdota de lenguaje directo y expresivo, acerca de la exaltación de unos cofrades que “estuvieron a

la muerte, febriles y envenenados, por no haber logrado su sangría anual”(1431-1432), revela el fanatismo de los penitentes que está presente en el brutal y energúmenico festejo que es *Los disciplinantes*.

RGS comienza las páginas dedicadas a los carnavales explicando el origen creador de estos cuadros: “Muy a menudo Solana amanece con un carnaval en la cabeza. En el pueblo de sus cabellos grises--sal y pimienta--hay un carnaval cada cinco días, y ve máscaras....” El tema exalta las dotes descriptivas de RGS, que se complace en acumular greguerías, imágenes y ocurrencias para representar las máscaras de Solana: “las de más trágico desaire, las que llevan de abanico un bacalao...”; las “nacidas en un costurero”; las que “salen del baúl del Carnaval y gritan como si las hubiesen pisado el rabo.” (1433-1437) Con gran habilidad, acaba pintando una verdadera comparsa popular y bullanguera, que ofrece algo de la alegría optimista propia del escritor, sin omitir el aspecto pesimista de lo que significa la máscara para Solana: la ocultación de la identidad y el propósito del hombre.

La tertulia de Pombo

El cuadro de *La tertulia de Pombo* vincula eternamente a RGS con Solana, y se ha convertido en un icono del ambiente intelectual de una época. De él derivó el escritor mucho placer y “la unión hipostática del cuadro y el *Café*” fue para él un objeto de gran orgullo. Sin embargo, la ékfrasis que elabora en torno a esta obra es una verdadera creación de su fantasía, basada en sus sentimientos personales como hombre y como amigo del pintor. Curiosamente, RGS comenta que el espejo le otorga intimidad al cuadro--“En ese juego de contemplaciones está esa cosa trascendental, a la par que íntima y encerrada en sí misma, que yo quería que fuera la tertulia de Pombo.”--y explica que los retratados “todos ese poco de figuras de cera... Tenemos, francamente las actitudes hieráticas que nos convienen,” porque Solana “ha querido pintar ese automatismo solemne que sólo es digno de la perpetuidad. El hieratismo que daban a todas sus figuras los maestros supremos, los egipcios....”

(1447-1448)

No obstante, para los que miramos el cuadro, la realidad es otra. Este retrato colectivo se caracteriza por la rigidez de sus figuras--que parecen autómatas, que no se miran, ni se comunican, que demuestran un alto grado de enajenación. Hay algo angustioso en

este lienzo, que no intenta trascender la realidad vista para representar algo más noble; que es simplemente un reflejo de lo que existe. Es un ejemplo perfecto de la muerte segura hacia la que se deslizó el retrato colectivo a partir de Goya, con *La familia de Carlos IV*: el género dio un paso decisivo hacia su destrucción por la incomunicación y la reticencia manifiesta de los personajes, aunque la armonía pictórica del conjunto haga del lienzo una gran obra de arte. Ya es perceptible en él la falta de propósito común y la alienación del individuo en la sociedad que resulta en esos muñecos de cera del retrato de Pombo. Solana no alcanza a ver más allá de las máscaras—condición a la que, precisamente, nos remite el espejo. Lejos de causar el efecto de intimidad que pretende RGS, el espejo tiene una acción reflexiva referente a la composición, apuntando a la disposición de las figuras frente al espectador—como ante un espejo—plasmadas con densidad y nitidez.

No se equivoca RGS en la precisión y solidez de los objetos en este cuadro, de tal densidad material que le parecen palpables: “El sifón del cuadro, si no nos defendiese nuestra actitud, nos defendería al fin y al cabo....” (1447-1448) El vaso de agua, los cubos de azúcar, la caja de cerillas, todos los objetos que están encima de la mesa tienen, en contraste, más vitalidad que los contertulios. Nos

recuerda Weston Flint que el pintor ha logrado un efecto mediante el cual transmite “su visión subjetiva de la realidad como deformación de una perfección ausente.”²⁴⁴ La comparación de objetos y personas efectúa un trueque de valores desconcertante. Es un resultado igualador análogo al llevado a cabo por las comparaciones inesperadas que encontramos en las imágenes y metáforas de RGS. Tanto la plasticidad de la pintura de Solana como la plasticidad del pensamiento de RGS son la expresión de dos primitivos que juegan a humanizar las cosas y a deshumanizar las personas teniendo siempre presente la certeza de la muerte ineluctable.

Picasso

Para el lector de hoy, este retrato—escrito en 1931—no es más que un capítulo de lo que fue la larga y prolífica vida de Pablo Picasso, ya que le falta el contenido personal y artístico de otros 42 años. Sin embargo, éste, como todos los retratos contemporáneos de RGS, constituye una crónica o radiografía fehaciente de la época, dado que “de su tiempo y de los hombres de su tiempo tomó lo más fluyente y verdadero: el mismo tiempo.”²⁴⁵ Umbral sugiere que las biografías ramonianas son crónicas donde se explica la vida y se noveliza a los

²⁴⁴Weston Flint, Solana, escritor (Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1967) 158.

²⁴⁵Francisco Umbral 101.

seres reales. En ellas, el autor, concentrándose en lo que le interesa verdaderamente—el tiempo fluyente, que va creando un argumento en las vidas y va novelizando a las personas—logra estampar la esencia de una época. Estas páginas, génesis del arte moderno, testimonian las convulsiones estéticas que sobrevienen en la primera treintena del siglo.

En este libro, RGS vuelve a biografar un sujeto con quien comparte muchas afinidades: el entusiasmo por lo nuevo en el arte, el deseo de romper con lo burgués, la actividad artística frenética, el ver la vida desde los sentidos. En “Ramón y Picasso,”²⁴⁶ Guillermo de Torre ha señalado los paralelismos que existen entre ellos: ambos buscan formas nuevas universalistas, aunque siendo fieles a las raíces españolas de su arte—Quevedo, Goya y El Greco; su fecundidad parece espoleada por una inaplazable necesidad del artista de pintarlo todo, y un deseo del escritor de verlo y catalogarlo todo; a ninguno de los dos le interesa teorizar, prefiriendo que su arte hable por sí mismo; la ambición máxima de estos hombres es crear. Viven para crear (trabajan incesantemente, en varias obras a la vez); Ramón intenta todos los géneros y Picasso experimenta con todos los medios a su alcance.

²⁴⁶Guillermo de Torre, “Ramón y Picasso”, Obras Completas de RGS 9-29.

Tanto Ramón como Picasso son criaturas urbanas que se identifican con la ciudad donde trabajan. A ambos les gusta rodearse de objetos. Refiriéndose al estudio del pintor en el Bateau Lavoir, Roland Penrose dice: “In spite of the ample size of the studio and the almost complete lack of furniture, the room was overcrowded with objects. In that respect it resembled the attic in the boulevard de Clichy, and in the future... wherever Picasso had settled and gathered round him the material that was to feed his imagination and his work.”²⁴⁷ No es difícil—a tenor de esta descripción—recordar los estudios de RGS en Madrid y Buenos Aires. Se advierte en ambos una obsesión con el Eros femenino omnipresente en sus obras, donde la mujer figura ya como objeto sensual, ya como monstruo agresivo y destructor. Les gusta cultivar la imagen del bohemio en el rechazo de las convenciones sexuales, aunque—curiosamente—aprecian en general las comodidades relacionadas con la vida burguesa.

Tanto RGS como Picasso cultivan también la *persona* pública del artista idiosincrático. Hasta el aspecto físico de los dos hombres es semejante: de estatura baja, robustos, de mirada penetrante. Aunque no existió entre ellos el tipo de amistad afectuosa que hubo entre RGS y Solana, sostuvieron una relación cordial y de respeto

²⁴⁷Roland Penrose, Picasso. His Life and Work (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1981) 104.

mutuo. Pero, la semejanza primordial entre ellos es el anhelo que les lleva a buscar lo nuevo en el arte como posibilidad redentora de la vida.

En términos de su arte, como el ansia de renovarse les lleva a encontrar nuevas formas de expresión independientemente de los demás, siempre parecen estar a la cabeza de la vanguardia. No obstante, ninguno de ellos crea escuela; evolucionan independientemente y siguiendo estímulos internos que a veces coinciden. Ramón sintió una gran afinidad por la estética del cubismo, y demuestra profundo conocimiento de sus aspectos teóricos en la historia del movimiento que va incluida en esta biografía. Algunas de las afirmaciones que hace el autor acerca del cubismo valen igualmente para explicar su estética personal: “lo que hay que buscar en el arte es la naturaleza inteligida, sometida a un prisma especial.”(1042); “Se considera el objeto como causa única del hecho plástico, sin tener en cuenta el ambiente.”(1044); “Los objetos se prefieren unos a otros, tienen leyes propias, se agrupan, no según una ilusión óptica, sino según sus cualidades plásticas y sus analogías.”(1045); “Todos los escorzos, prominencias, detalles marcados en la contemplación, pueden agruparse alrededor de una idea central del objeto. La anatomía que logra el tacto y la vista en

un objeto que sirve de modelo podía ser exaltada por el artista.”(1044)

Hay aspectos de la prosa ramoniana que pueden calificarse de cubistas. El mismo interés por los objetos como tema artístico; esa exultación ante el mundo físico en sí y el deseo de verlo todo de una forma nueva, libre de nociones preconcebidas, es algo que esta literatura tiene en común con las telas cubistas. La greguería misma, con su efecto disgregador, le sirve para fragmentar la realidad y luego reorganizarla a su gusto. Mediante la comparación de cosas dispares, quedan reveladas sus distintas facetas. El objeto se descompone en sus múltiples atributos y se reorganiza en una visión prismática reveladora de su esencia. Es un proceso similar al llevado a cabo por Picasso en cuadros como *Botella de Pernod y vaso* (1912), que disecta y fragmenta la realidad, creando una nueva imagen que conserva, a pesar de todo, su apariencia material.

La bohemia sentimental

En cuanto a la teoría de su arte, Picasso está más cerca de Ramón que de los de la Generación del 98. RGS cuenta que durante su estancia en Madrid, Picasso se trata con ellos, escapándose del desengaño de éstos “porque goza de la lengua internacional de la

pintura, que no poseen sus compañeros de callejeo patético.”²⁴⁸

Como de costumbre, a RGS no le preocupan los detalles históricos, pero menciona que desde 1901 Picasso “hace su bohemia sentimental, esa bohemia entre altas chimeneas de las que muchos volvieron cansados demasiado pronto.” (1029) Se refiere seguramente a cuadros como *Femme en bleu*, *Femme su chapeau a plumes*, *Femme dans la loge*, *Femme aux bijoux*, cuando dice que “es la hora de los cafés-concerts, de los Cristos miseria, de los apóstoles de taberna, de las mujeres bravías y adornadas de alcohol, sífilis y nicotina.” (1029) Son cortesanas que recuerdan a Toulouse-Lautrec y están basadas en parte, dice Richardson, en “his memories of *la vie parisienne*--not least the magazine of that name that celebrated the charms of the *grandes cocottes*.”²⁴⁹

Estas mujeres de facciones endurecidas y patéticas, muy maquilladas, “que llevaban como sombrero una cornisa de telas y alambres que era como aureola en forma de paleta en los promontorios de su cabellera,”(1028) presentan una actitud hierática y un aire parisién. Algunas son verdaderos viragos en las que se adivina una estirpe goyesca. Con sus pinceladas fuertes, que fragmentan la imagen en la superficie pictórica, estas pinturas

²⁴⁸RGS, Pablo Picasso, Retratos Completos (Madrid: Aguilar, 1961) 1028.

²⁴⁹John Richardson, A Life of Picasso (New York: Random House, 1991) 1: 182.

revelan ya la audacia *fauvista* que produce una superficie bidimensional y la estructuración cromática de las formas. RGS señala que “vuelve a ser maestro de todos el cazador de leones que fue Cézanne.” (1032)

Época Azul

Simultáneamente, Picasso comienza a producir lienzos y dibujos que luego serían encasillados en su *época azul*. “Es su época de pobreza y está preocupado por la miseria y el reflejo galante del mundo visto desde lejos.” (1030) Aquí se equivoca el autor al incluir en la *época azul* los lienzos circenses, que hoy ubicaríamos en la *época rosa*. No obstante, es preciso recordar que los contemporáneos del pintor no veían una distinción clara entre los dos periodos. Warncke afirma que “at the time, nobody felt there to be any notable departure from the pre-1904 work to that of 1904 to 1906.”²⁵⁰ Lo que RGS considera “la hora circense” de la *época azul* queda sugerida con un manojito de frases evocadoras que se refieren a obras específicas: “clowns adolescentes” (*Acrobat et jeune arlequin*), “púgiles en maillot azul” (*Acrobate a la boule*), “saltimbanquis que llevan un hermoso caballo blanco, riqueza de la

²⁵⁰Carsten Peter Warncke, Pablo Picasso 1881-1973, 2 vols. (Cologne: Benedikt Taschen, 1992) 1: 111.

troupe” (*Les saltimbanques*), “sagradas familias, vigiladas por la ironía del mono” (*Famille d’acrobates avec singe*). Con intuición certera, el escritor manifiesta la nota emocional y el contenido de estos cuadros: “El ajeno se mezcla en la paleta de Picasso y logra el arlequín mágico, temblante, vaga cosa de espíritu, que es la galvanización poética.” (1030) Ha captado la melancolía del marginado así como la sensibilidad artística que le confiere dignidad y le compensa de su condición marginal.

Influencias del arte primitivo

RGS observa que en 1906, Picasso ya busca otro rumbo y empieza a ver la forma humana de manera más primitiva. en términos de su volumen plástico: “va a comenzar a arquitecturizar, a sacar de sí la columna que lleva cuajada en sí”; “Penetra en los bosques negros, enamorado de la inocencia plástica. Su alma de camaleón está en otro árbol y toma otro tono.” (1031) El biógrafo insiste en la influencia que tiene el arte negro en la estilización y las distorsiones que aparecen en la pintura picassiana de esta época—representada magistralmente por *Les demoiselles d’Avignon*: “Adorador de los perfiles primigenios, caza ídolos en el Africa enmarañada. Quiere oponer el arte negro al arte griego.” (1031)

Comprende el escritor lo que representa la nueva técnica, resumida en ese cuadro que irrumpe como un cataclismo en la historia del arte:

“De la cópula de la negra y el blanco va a nacer un hijo blanco. (Pero matará a la madre negra).” El lenguaje pictórico rompe con las normas, pero preserva las ideas visuales de la iconografía tradicional. El artista re-concibe la tradición artística europea. Usando los mecanismos del arte europeo de una manera distinta, creó un lenguaje visual nuevo.

El cubismo

Como parte de su explicación del cubismo, RGS traza la evolución del arte moderno subrayando los hitos que supusieron David—“tirando su piedra contra el concepto de la pintura antigua,” Ingres—en quien “ya se ve que va a pasar algo”(1036)— y Delacroix—que “con su pintura divisionista es el precursor del impresionismo.”(1037) Al margen de los impresionistas y su descubrimiento de la luz, Gauguin “no acaba de saber lo que quiere” aunque se da cuenta de “la simplificación genial a que hay que someter la naturaleza.” Van Gogh “alcanza ya la perspectiva agarrotada y se lanza a descomposiciones del color.”(1038) Renoir fue el que “vió con más transparencia que nadie el gesto que hacía la

época,” pero es Cézanne “el que primero da plasticidad genial a las masas.” Y sin poder reprimir su prurito gregueriesco, el autor añade que ya hay en Cézanne un arlequín, “el primer arlequín *picassiano*, es decir, el primer tipo en el traje de etiqueta del poeta.”(1038) Es el verdadero padre del cubismo, según el autor, ya que “Cézanne se tomó el primer tazón de leche pura con que se había desayunado el arte después del Giotto.” (1040) Con una frase cabal da cuenta de lo que supusieron los impresionistas para el arte moderno: “Fueron la ofuscación de luz de una puerta que se abre hacia la libertad.”(1041)

RGS no puede ocultar su entusiasmo por el cubismo. Con gran perspicacia manifiesta el carácter intelectual del movimiento--“A la sensibilidad liberada en el impresionismo añade el cubismo el triunfo de la inteligencia.”(1042)--y el nuevo planteamiento estético--“Las verdades del intelecto son más fijas que las verdades aparentes de la vista.”(1048) Este arte no tiene ya intención mimética: “huyen de la naturaleza como de un gran hospital, como si todo en ella fuese tumefacto”(1034) porque el cuadro se plantea como algo independiente de la realidad. La obra cubista no busca la imitación: “El hombre, cuando quiso inventar un objeto que corriese, no imitó la pierna, sino que creó la rueda.”(1053) De igual manera, el cubismo preserva las características esenciales del objeto,

demostrando que la autonomía de la línea y el color es equiparable a la representación directa.

Como ejemplo de la primera etapa cubista, el biógrafo menciona *Femme à la mandoline*, con su tratamiento geometrizado de la figura y el uso de una paleta monocroma de grises y ocre: “Grisés y marrones hacen mezcla de cemento y ladrillo, como nuevo relieve en la ventana del tiempo.”(1054) Ese primer momento cubista queda expresado en la prosa ramoniana con un estilo que puede identificarse con el de los cuadros que describe: “con tonos neutros mezclan los exvotos de todas las plasticidades, mil senos de las cosas, mil grisáceos ‘buches de perdiz’, mil embarazos de la materia, mil muelles contenidos.” (1054) Durante este periodo la técnica de Picasso se empeña en descomponer las formas en parcelas aisladas y dispersas sobre el lienzo, que no obstante su disgregación, quieren conservar su apariencia física. Otro tanto hace Ramón con la técnica del lenguaje, disgregando la prosa, fragmentándola en segmentos descriptivos aislados, que se organizan finalmente en una composición representativa de la realidad.

En 1912 ya es la época de las naturalezas muertas que se convierten en “panoplias” y de “mesas revueltas” con pedazos del *Journal* y botellas de bebida. RGS da uno de sus saltos analógicos

característicos para afirmar que la botella de anís del Mono, “losangeada de pequeños cuarterones de cristal” no es un detalle casual “sino la última evocación de sus arlequines y respuesta plástica al losangeado colorista de aquel modelo que copió tanto, última estilización delirante” de Pierrot (1055). También afirma el autor que las guitarras cubistas son un sustituto del cuerpo femenino: “usó la guitarra para poner en ellas la curva pura de los hombros y la cadera de la mujer.” Aunque añade, que en algunos cuadros “aparecen guitarras que parecen bidets.” (1056) El lenguaje ramoniano se acopla al estilo pictórico de Picasso. Las comparaciones verbal “guitarra/mujer” y “guitarras/bidets” bien podrían haber sido tomadas de algún lienzo picassiano, ya que al pintor le gustaba experimentar con las formas como al escritor le gusta experimentar con el idioma.

Alrededor de 1916 Picasso da un cambio radical. El iconoclasta que parecía haber descartado el arte mimético como superado, vuelve a hacer un arte representacional de carácter monumental y estatuesco. Deja plantados a sus seguidores. RGS usa una imagen taurina para expresarlo: “El capeador español ha hecho de las suyas dándoles un quite valiente y ceñido.” (1057) Es por este tiempo que el autor se encara por primera vez con el artista.

El mecánico español

La descripción personal comienza en un plano general que nos permite verle delante de su hotelito de la rue Victor Hugo. Cruzado de brazos y vestido con un mono azul, parece un mecánico español independiente que, sin taller completo, él solo “automovilizó la pintura... Sin desesperar, sin negarse, dio con todas las formas y elementos nuevos que necesitaba la velocidad en la velocidad.”(1057) De la imagen obrera pasamos a otra celestial. Desde un plano medio, podemos apreciar que no tiene manchas de pintura porque “debía de tener a su servicio ángeles que limpiasen sus pinceles, que les apretasen la supuración en paños litúrgicos....” Su figura sólida y muscular--“tipo recuadrado y atlético”--continúa con la imagen original del mecánico, ya que su físico se debe “a su gimnástica de levantar motores en reparación como pesas arrugadas.” Entonces pasamos a un primer plano de la cara que resulta fiel, a juzgar por las imágenes fotográficas y cinematográficas del pintor. Tiene la apariencia “del español guasón y cortés.” En su “rostro franco” el retratista ha visto la fiereza de su mirada--“con un momento de torvedad”; y sobre la frente, el mechón que “marcaba toda la voluntariedad y rebeldía.” Del primer plano pasamos de nuevo al plano general donde podemos observar que el artista tiene

un parecido con el cómico cinematógrafo Toribio por “los gestos náufragos de unos brazos cortos.” Termina este pasaje con una declaración típicamente ramoniana: “Picasso, fatalizado por dos eses, es el único héroe español del cinematógrafo que hemos tenido.”(1057-1058) Con planos múltiples y perspectivas cambiantes, valiéndose de imágenes y comparaciones no exentas de humor, Ramón ha creado un retrato cubista del pintor.

El clasicismo voluminoso

En los años veinte, Picasso comienza a pintar figuras voluminosas con cierto aire clasicista como *Troi femmes a la fontaine*, *Femme nue assise s'essuyant le pied* y *La course*--“como si se abriesen las arenas en excavación de vida y escapasen a sus grandes hoyos esos seres acromegálicos y elefantiásticos.” Sin embargo, RGS se da cuenta de que estos cuadros son el producto de una fusión de elementos: temas de raíces antiguas, composición clasicista, desproporción arbitraria, y un estilo de derivación mimética incorporado al cubismo sintético. Estos seres gigantescos, “en vez de carecer de realidad la tienen aumentada porque son fósiles de la imaginación, habitantes tanto de la luna, como de la tierra, como del trasmundo.”(1063-1064) Las figuras de clasicismo masivo y

voluminoso continúan conjuntamente con otras de puro cubismo--*Musiciens aux masques, Nature morte a la mandoline*:
 “vuelve a echar a cara o cruz lo que ha de ser su pintura en lo próximo; si cara, el lado llano de las cosas; si cruz, el embruzado. Pero la moneda se queda de canto y son las dos cosas.”(1065)

Picasso, artista polilingüe

Picasso “hace excursiones por todos los caminos que descubrió”:
 pinta arlequines, mujeres modernas, composiciones cubistas, lienzos “con aire de pesadilla, sobre sombras sembradas de ojos, ombligos y algún seno suelto....”(1065) Pero, no cae en la abstracción pura porque la forma prevalece siempre. Lo que quiere es someter a prueba los valores representacionales de las formas: “inventa toda una manera con móviles propios y con posible explicación. ¡Picasso no ha caído nunca solo en el arabesco escueto!” En este artista coexisten distintas maneras de pintar--“es polilingüe.” Sus obras son eslabones en una cadena de experimentos; cada una deja evidencia de una experiencia visual y tiene un valor particular como fragmento de un todo: “avanza por sorpresa y va dejando sus cuadros como funciones del pasado en teatros sucesivos.” Con su arte siempre metamorfoseante “va

huyendo de los que le siguen y dejándoles en las esquinas de la desorientación”; y en su diversidad heroica, nadie puede seguirle. “Ya no se pintará sin que esté dentro de lo que se pinte la razón picassiana, como mejor apresto del arte.”(1070) El artista revolucionario finalmente no quiso desechar la tradición, sino que le inyectó vitalidad al arte sin hacerlo ininteligible.

Faltan en este libro las épocas de horror y lo que sería luego el *estilo* Picasso. A partir de *Guernica*, el pintor había llegado al idioma formal que hoy se asocia con su nombre: un arte que sintetiza las ventajas de la disgregación subjetiva y los contornos confinantes del arte figurativo. Se trata de un arte que usando contornos lineales de las formas, no se siente obligado a representar las particularidades del tema. Pero, en 1931, esta etapa estaba en el futuro; el Picasso definitivo no estaba aún al alcance del autor. De todas formas, a pesar de ser ésta una biografía parcial, el autor ha captado el alcance del genio picassiano y la fuerte personalidad del pintor así como el sabor determinado de una época.

María Magdalena

Aunque es en las biografías de pintores donde hay más casos de ékfrasis clásica, existen también ejemplos a través de la obra ramoniana, en novelas, monografías y artículos. Uno de los más bellos es parte de un reportaje periodístico ya mencionado, *Mi misión secreta*. Durante esa visita nocturna al Museo del Prado, RGS ve por primera vez la *María Magdalena* de Pedro de Mena. Este encuentro tuvo lugar en unas circunstancias especiales que produjeron un efecto peculiar en la percepción del autor, quien a su vez logró transmutarlo en una creación literaria.

La mujer en la obscuridad

La descripción de esta experiencia está hecha con la intención de causar el mayor efecto posible en el lector. El autor prepara el camino explicando su entrada con Beruete en una habitación desolada y en obscuridad total, donde el farol de pronto ilumina algo que causa en Ramón esta fuerte reacción: “Yo dí un paso atrás, y lleno de emoción y sorpresa exclamé: ¡Qué maravilla!”²⁵¹ En seguida dice que lo que había iluminado el farol en “aquella destartalada alcoba” del Museo “sumido en las sombras de la noche”

²⁵¹RGS, Automoribundia 325.

era “una mujer,” y además, “medio desnuda,” que miraba un crucifijo que llevaba en la mano “como una sonámbula.” (326) El lector queda situado en un ambiente sugerente de misterio, donde no sabe que esperar. Las primeras palabras del próximo párrafo--“extraña mujer, cuya presencia era inusitada en el Museo”--no aclaran la situación. Habrá que esperar a mediados del párrafo para saber que se trata de una talla, cuya presencia en el Museo causa extrañeza porque el Prado “es en sus alturas sólo pictórico, y no suelen alternar con sus pinturas esas tallas”(325) que se mezclan con los cuadros en otros museos. Queda establecido que se trata de una estatua, aunque sin perder aún su humanidad. El autor confiesa su equivocación inicial, cuando creyó que era “una mujer en pleno delirio, vestida sólo con el largo camisón de dormir.”(326) La estatua queda así totalmente humanizada, convertida en mujer tanto para el lector como para el autor. Ramón explica como le engañó “la naturalidad de aquella mujer, su tamaño humano, lo verdadero de su rostro y sus cabellos sueltos.”(325) Esta explicación sirve también para darle al lector una descripción a grandes rasgos de la apariencia general de la estatua.

La escultura de Mena

A continuación, Ramón aclara la proveniencia de la *María Magdalena*: tallada por Pedro de Mena en 1664, sólo se conocía por alguna fotografía, ya que había estado en clausura en el antiguo convento de las Salesas Nuevas. Por un momento parece que la descripción va a continuar por derroteros objetivos en el siguiente párrafo, que comienza con una afirmación de la naturaleza inánime del objeto artístico—es una escultura, “la escultura de una justa”—pero, inmediatamente el objeto cobra vida: “es una posesa que avanza magnetizada por las llagas de Cristo. Impresiona con su sonambulismo de fanática.”(326) Las palabras “avanza” y “sonambulismo” connotan movimiento, mientras que “magnetizada” y “fanática” sugieren vida interior. Continúa la humanización de la estatua con la descripción de sus rasgos físicos, tan específicos que parecen describir a una mujer particular: “Bajo la luz tiene una viva personalidad de andaluza fina: feilla, pero aguda, fervorosa, de manos y pies bellísimos.” La estera con que está vestida la deja “desnuda y sin desnudez,” y tiene el propósito de concentrar la atención del observador en la cabeza (327). Además, le da “gran rigidez a su cuerpo de caderas ceñidas,” y así “resaltan mucho más

los inevitables senos de los hombros,” los brazos “delicados,” y las manos y pies llenos “de una delicada coquetería.” (326)

La enferma

Comienza entonces la enumeración de rasgos que apuntan hacia el carácter morboso de la imagen, dando detalles de la condición física y patológica de la santa. Le sorprende al autor “esa mujer enjuta, con rostro enflaquecido, con su figura débil, anemizada, arrebatada por el delirio”; no ve en ella el místico dramatismo buscado por el escultor. Ramón establece que es ésta “la más profana de sus imágenes, la que no tiene aureola,” la que parece “una mendiga deshecha,” “una Lolilla cualquiera a la que han consumido los fuegos místicos.”(326) Es una enferma más que una mística: su cara “se ha alargado por la demacración”; la frente “desmayada y amplia por el ascetismo,” está “envejecida por la penitencia”; su cabeza es grande y larga como las que “padecen las brutales jaquecas del fanatismo,” es más, “le laten las sienes con frenesí.” Al final insiste aún: “Está enferma esta mujer cuyos ojos están embicados porque miran los dos la misma llaga del costado en el Cristo que se muestra a sí misma en el crucifijo y que es misionera de su alma rebelde.” (327)

La María Magdalena de Ramón

RGS ha creado la imagen de una joven debilitada por la enfermedad física y consumida psíquicamente por el fanatismo religioso. No es una santa; es una mujer—el “retrato de una modesta andalucita”(327)—que le sorprendió con su humanidad desde el primer momento en que la vio. El escultor talló una imagen, combinación de realismo e intuición espiritual, repleta de sugerencias en la intensidad inmóvil de la estatua, saturada de ascetismo piadoso. Apelando gráficamente a los sentidos, el artista se propone que el espectador se identifique plenamente con la experiencia mística. Mediante el realismo de la figura inmóvil le imparte a la escultura una realzada presencia visual y expresiva, que Ramón ha sentido al verse frente a ella. Sin embargo, el escritor ha percibido el mensaje espiritual y sensual del artista, pero lo ha interpretado a través del filtro de su imaginación. Después, ha representado esa interpretación personal mediante la expresividad del lenguaje, sintetizando misterio, misticismo y humanidad en una alucinante imagen de vividez plástica.

Este segmento periodístico demuestra cómo la prosa de RGS se transforma en un medio artístico cuando se pone al servicio de la descripción de motivos iconográficos. Es el mismo proceso que se

puede apreciar en las biografías y en numerosos casos por toda su obra. Ramón enfoca la obra de arte desde su perspectiva particular, sin intención de objetividad; él quiere darnos la representación de su percepción. El tema se rinde ante la maestría verbal del autor, convirtiéndose el pasaje ekfrástico en una singular obra de arte por sí mismo.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Ramón Gómez de la Serna ha quedado injustamente relegado a un lugar marginal en la literatura: más recordado por su personalidad idiosincrática que por su copiosa obra en prosa. Irónicamente, las mismas características que sirvieron para convertirle en un conocido y valorado innovador literario, de popularidad indiscutible tanto en España como en el extranjero—la exaltación de las cosas, el arte sin trascendencia, la inversión de jerarquías, la búsqueda de lo nuevo—se tomaron más tarde en razones para postergar su obra. La ausencia de una ideología determinada, la falta de compromiso social y el exilio voluntario del autor en 1936, junto con la ascendencia de la novela social después de la Guerra Mundial, fueron razones para que se rechazara esta obra por intrascendente. Sin embargo, no obstante la oquedad ideológica de esta obra, existe en ella un juicio implícito de su época, reflejado en la misma actitud de rechazo de la realidad histórica, y expresado en el ansia innovadora y la actitud lúdica del autor.

A pesar de la indiferencia a que ha sido condenada la literatura ramoniana por una crítica de miras estrechas, es indudable que RGS tuvo un papel importantísimo en la renovación artística de principios de siglo. Los escritores cronológicamente cercanos a Ramón no acababan de fijar una nueva estética. Por un lado, algunos de los del 98, se sumían en disquisiciones filosóficas, mientras que, otros que publicaban durante el mismo periodo, representaban aún el realismo del siglo XIX.

Fue Ramón el precursor e incitador de la rebelión estética que terminó con la tradición decimonónica y le abrió el camino a las vanguardias. Deseoso de renovar el lenguaje para poder expresar lo indecible, se alzó como líder de la revolución moderna. A través de la revista *Prometeo* y las tertulias del Café de Pombo, RGS logró introducir en España todos los ismos Europeos y dio a conocer los artistas más importantes de la nueva estética. Su sensibilidad moderna le pone en sincronía con los movimientos artísticos europeos y, en muchos casos, se anticipa o coincide con ellos independientemente, dotando a su obra de un eclecticismo típico de la complejidad y contradictoriedad del arte moderno.

No cabe duda de que la literatura ramoniana busca la originalidad, poniendo énfasis en la forma a expensas del contenido. Su deseo de romper con la prosa realista decimonónica le impulsa a buscar formas nuevas; con ímpetu iconoclasta, se lanza a destruir y desarmar el lenguaje para renovarlo. Para esto encuentra en la greguería el instrumento ideal, ya que le permite subvertir el idioma convencional, limitado por las reglas sintácticas y los significados anquilosados de las palabras. Forzando el idioma, llevándole hasta sus límites, RGS creó un estilo altamente personal, de gran fuerza plástica, forjado de imágenes y metáforas, provisto de un humorismo disolvente—esencia de lo moderno—que se encuentra sintetizado en la greguería.

La greguería—núcleo del ramonismo—además de tener una acción disgregadora en la prosa que amplía las posibilidades del lenguaje, representa una manera

idiosincrática de ver y sentir la realidad, mostrando una visión fragmentaria de las cosas que es verdaderamente nueva. Ramón ve una realidad disgregada, compuesta de innumerables objetos vinculados entre sí por las comparaciones analógicas que él descubre entre ellos. El autor fija su atención en las cosas amorosamente y las convierte en protagonistas de su literatura, donde vistas a través del lente ramoniano, revelan la lozania de lo recién creado y las facetas múltiples que no eran normalmente visibles sin la óptica ramoniana. Es el amor por las cosas, su cosismo animista, reflejo de su comprensión de lo intrascendente, lo que define esta obra. Colocando los objetos en un primer plano, Ramón se vale de la intuición para captar lo que hay de original en el mundo cotidiano y transmutarlo en algo esencial: el lenguaje surte un efecto estetizante que convierte los objetos en creaciones personales del autor que producen placer estético en el lector.

En las revelaciones del humorismo metafórico ramoniano está la gran contribución de esta obra. Esta manera particular de ver las cosas es una síntesis de lo anterior y lo nuevo, que queda expresada en la greguería y luego se extiende por la literatura española. Los escritores de la generación siguiente fragmentan su prosa, como pedía Ramón, y los saltos analógicos típicos de la greguería encuentran eco en la poesía de muchos poetas del 27. Aunque RGS no creó escuela, su prosa tuvo un efecto liberador y renovador en la literatura española. El lenguaje renovado, de gran fuerza plástica, vivificado por el impulso

descriptivo—la *descriptio*--genera pasajes de gran contenido gráfico, que hacen pensar en otros medios representativos. La *descriptio* domina la prosa ramoniana, marginando todo lo demás. Mediante la imagen y la metáfora, el escritor revela y crea aspectos ignorados de las cosas, transformándolas en objetos de interés estético. Ramón interviene constantemente en nuestra percepción de lo descrito, controlando la perspectiva, los enlaces con otras cosas, la tensión, comunicándonos así su interpretación personal del objeto, que es ya una creación original deliberada, sin intención de reproducción mimética.

A través de su vida, Ramón demostró un profundo interés en las artes plásticas, que se manifestó de varias maneras: su inclinación al dibujo, sus relaciones personales con tantos artistas, su crítica del arte. Sin embargo, no se ha valorado la agudeza de sus percepciones en la pintura, la escultura y la arquitectura, ni las numerosas maneras en que el autor las introduce en su literatura. Se ha ignorado lo íntimamente ligada que está esta obra a las artes visuales y cómo demuestra la interacción de éstas con la literatura en varios niveles--notablemente, en el hacemos “ver” mediante el lenguaje. La innegable afinidad de Ramón por las artes plásticas, así como el carácter visual de su imaginación, le permitió encauzar su atención hacia el ámbito del arte y la iconografía con resultados extraordinarios.

Aunque la historia de la estética demuestra que la relación entre las letras y las artes plásticas oscila de acuerdo con las ideas de cada época, el anhelo de presentar la imagen visual mediante el lenguaje ha sido un motor importantísimo en la

literatura y en la relación que ésta ha mantenido con las artes. Ese deseo de representar verbalmente la presencia espacial y presencial de las cosas, moldeadas por la tensión del lenguaje, no es más que la manifestación del imperativo ekfrástico, que es, a fin de cuentas, la médula del ramonismo. Esta obra abunda en ejemplos de pasajes ekfrásticos, tanto en el sentido clásico de descripción vívida, enérgicamente expresiva y visualmente convincente de un motivo icónico, como en la acción de configurar el lenguaje en creaciones que semejan composiciones pictóricas. También se encuentra aquí toda la gama de posibilidades del continuo de elementos ekfrásticos que pueden aparecer en la obra literaria.

La obra de Gómez de la Serna está dominada por la *descriptio* y permeada de influencias de las artes plásticas. La interacción de lo visual y lo verbal en la obra ramoniana produce agudas imágenes mentales de la experiencia perceptiva, que, en sus múltiples dimensiones, van más allá de la descripción, convirtiéndose en creaciones ekfrásticas del autor.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

- Gómez de la Serna, Ramón. Automoribundia. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1948.
- . Azorín. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 941-1150.
- . Caprichos. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- . Cinelandia. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1825-1947.
- . Don Ramón María del Valle-Inclán. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 1235-1384.
- . El caballero del hongo gris. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 1793-1896.
- . El chalet de las rosas. Valencia: Editorial Sempere, 1923.
- . El Gran Hotel. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1705-1824.
- . El Greco. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 837-940.
- . El Incongruente. Barcelona: Ediciones Picazo, 1972.
- . El libro mudo. Ed. Ioanna Zlotescu. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- . El hombre perdido. Madrid: Espasa Calpe, 1962.
- . El novelista. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- . El Rastro. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 49-255.
- . El regalo al Doctor. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1527-1550.

- El secreto del Acueducto. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- El torero Caracho. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 1897-2006.
- El vegetariano. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: AHR, 1957. 1: 1551-1566.
- “En un estudio.” Prometeo 3 (1909): 76-80.
- Escritos de Juventud. Obras Completas. Ed. Ioana Zlotescu. Barcelona: Círculo de Lectores, 1996.
- Gollerías. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 445-584.
- Goya. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 641-836.
- Greguerías. Obras Selectas. Barcelona: Editorial AHR, 1973. 857-1034.
- Greguerías: Selección, 1910-1960. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Historia de la Puerta del Sol. Madrid: Almarabu, 1987.
- Ismos. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 957-1234.
- José Gutiérrez Solana. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 1385-1488.
- La hiperestésica. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1505-1526.
- La mujer de ambar. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1387-1504.
- La Nardo. Barcelona: José Janés, 1951.

- “La palabra y lo indecible.” Lo cursi y otros ensayos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943. 191-230.
- La quinta de Palmyra. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1593-1704.
- La roja. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1567-1592.
- La viuda blanca y negra. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1257-1386.
- “Las cosas y el ello.” Revista de Occidente 12 (1934): 190-208.
- “Las palabras y lo indecible.” Lo cursi y otros ensayos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943. 191-230.
- Leopoldo y Teresa. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 1: 1951-1970.
- “Lo cursi.” Lo cursi y otros ensayos. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1943. 7-54.
- Madrid. Madrid: Almarabu, 1987.
- Nostalgias de Madrid. Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- Nuevas páginas de mi vida. Valencia: Editorial Marfil, 1957.
- Paris. Ed. Nigel Dennis. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- Pablo Picasso. Retratos Completos. Madrid: Aguilar, 1961. 1027-1074.
- Piso bajo. Madrid: Espasa Calpe, 1961.
- Policéfalo y Señora. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 2007-2116.

- . Pombo. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2: 33-494.
- . ¡Rebeca! Barcelona: José Janés, 1947.
- . Retratos Completos. Madrid: Aguilar, 1961.
- . Trampantojos. Obras Completas. 2 vols. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2 : 863-956.

TEXTOS RELACIONADOS CON LA ÉKFRASIS

- Abel, Elizabeth. "Redefining the Sister Arts: Baudelaire's Response to the Art of Delacroix". The Language of Images. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 37-58.
- Aristotle. On Poetics Trans. Ingram Bywater. Ed. Robert Maynard Hutchins. Chicago: William Benton, 1952.
- Barthes, Roland. Camera Lucida. Trans. Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.
- Beardsley, Monroe C. Aesthetics from Classical Greece to the Present. New York: The Macmillan Company, 1966.
- Becker, Andrew Sprague. The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1995.
- Bergmann, Emilie. Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry. Cambridge: Harvard University Press, 1979.
- Bergson, Henri. Duration and Simultaneity. Trans. Leon Jacobson. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1965.
- Breton, André. Manifiestos del surrealismo. Trad. Andrés Bosch. Barcelona: Editorial Labor, 1995.
- Brown, Jonathan. "El Greco and Toledo." El Greco of Toledo. Eds. Betty Childs and Floyd Yearout. Boston: Little, Brown & Co., 1982. 75-147.
- Burke, Edmund. A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful. Ed. J.T. Boulton. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1968.

- Burwick, Frederick. "The Grotesque: Illusion vs. Delusion." Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches. Eds. Frederick Burwick and Walter Pape. Berlin: Walter de Gruyter, 1990. 122-137.
- Caws, Mary Ann. Reading Frames in Modern Fiction. Princeton: Princeton University Press, 1985.
- . Surrealism and the Literary Imagination. A Study of Breton and Bachelard. Paris: Mouton & Co., 1966.
- de Man, Paul. "Semiology and Rhetoric." The Critical Tradition. Ed. David H. Richter. New York: St. Martin's Press, 1989. 1010-1021.
- Dewey, John. Art as Experience. New York: Berkley Publishing Group, 1980.
- Fay, Stephanie Wasielewski.. American Pictorial Rhetoric: Describing Works of Art in Fiction and Art Criticism, 1820-1875. Berkely: University of California, 1982.
- Flint, Weston. Solana, escritor Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1967.
- Frank, Joseph. The Idea of Spatial Form. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991.
- García de Carpi, Lucía. Las claves del arte surrealista. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.
- Gombrich, E.H. The Image and the Eye. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- . "Representation and Misrepresentation." Critical Inquiry 11 (1984): 195-201.
- González Rodríguez, Antonio Manuel. Las claves del arte expresionista. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.
- Gutiérrez Burón, Jesús. Las claves del arte cubista. Barcelona: Editorial Planeta, 1990.

- Hagstrum, Jean. The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray. Chicago: University of Chicago Press, 1958.
- Hauser, Arnold. Literatura y Manierismo. Trad. Felipe González Vicen. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.
- Heffernan, James. Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.
- Helman, Edith. Trasmundo de Goya. Madrid: Revista de Occidente, 1963.
- Janson, H. W. History of Art. 2 vols. New York: Prentice Hall, 1995.
- Jurkevich, Gayana. "A Poetics of Time and Space: Ekphrasis and the Modern Vision in Azorin and Velazquez." MLN 110 (1995): 284-301.
- . "Azorin's Magic Circle: The Subversion of Time and Space in *Doña Inés*." Bulletin of Hispanic Studies 73 Jan. 1996 1: 29-44.
- . "Defining Castile in Literature and Art: *Institucionismo*, the Generation of '98, and the Origins of Modern Spanish Landscape," Revista Hispánica Moderna 47 junio, 1994 1: 56-71
- Kagan, Richard L. "The Toledo of El Greco." El Greco of Toledo. Eds. Betty Childs and Floyd Yearout. Boston: Little, Brown & Co., 1982. 35-74.
- Krieger, Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- . "Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoon

- Revisited.” The Poet as Critic. Ed. Frederick P.W. McDowell. Evanston: Northwestern University Press, 1967. 3-26.
- Theory of Criticism. A Tradition and Its System. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1976.
- Words about Words about Words. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- Lanham, Richard A. A Handlist of Rhetorical Terms. Berkeley: University of California Press, 1991.
- Lausberg, Heinrich. Elementos de la retórica literaria. Trans. Mariano Marín Casero. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- Lessing, G. E. Laokoon: On the Limits of Painting and Poetry. Trans. E.A. McCormick. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.
- Licht, Fred. Goya: The Origins of the Modern Temper in Art. New York: Harper & Row, 1979.
- Martínez Laseca, José María. Goya Nuño y su tiempo. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1987.
- Meyers, Jeffrey. Painting and the Novel. Manchester: Manchester University Press, 1975.
- Mitchell, W.J.T. Iconology: Image, Text, Ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory.” The Language of Images. Chicago: The University of Chicago Press, 1980. 271-299.
- Moreno Durán, Rafael. “Laocoonte o la semántica de un grito.” Quimera mayo 1981: 18-20.

- Penrose, Roland. Picasso. His Life and Work. Berkeley: University of California Press, 1981.
- Plato. The Republic. Trans. Benjamin Jowett. Ed. Robert Maynard Hutchins. Chicago: William Benton, 1952.
- Richardson, John. A Life of Picasso. 2 vols. New York: Random House, 1991.
- Rischin, Abigail S. "Beside the Reclining Statue: Ekphrasis, Narrative, and Desire in *Middlemarch*." P.M.L.A. 111 (1996): 1121-1132.
- Schopenhauer, Arthur. The World as Idea. Trans. [] Haldane. Ed. Saxe Commins & Robert N. Linscott. New York: Random House, 1947.
- Smith Mack. Literary Realism and the Ekphrastic Tradition. University Park: The Pennsylvania University Press, 1995.
- Snyder, Joel. "Picturing Vision." The Language of Images Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press. 1980. 219-246.
- Sontag, Susan. On Photography. New York: Doubleday, 1989.
- Spate, Virginia. "Orphism." Concepts of Modern Art. Ed. Nikos Stangos. London: Thames and Hudson, 1981.
- Spitzer, Leo. "The 'Ode on a Grecian Urn' or, Content vs. Metagrammar." Contemporary Literature 7 (1955): 203-226.
- Stangos, Nikos, ed. Concepts of Modern Art. London: Thames and Hudson, 1981.
- Steiner, Wendy. The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- . Pictures of Romance: Form against Context in Painting and Literature. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

Taylor, Joshua C. "Two Visual Excursions." The Language of Images. Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press, 1980. 25-36.

Torgovnick, Marianna. The Visual Arts, Pictorialism and the Novel. Princeton: Princeton University Press, 1985.

Wagner, Peter. "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality." Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. Ed. Peter Wagner. Berlin: W. de Gruyter, 1996. 1-40.

Warncke, Carsten-Peter. Pablo Picasso. 1881-1973. 2 vols. Cologne: Benedikt Taschen, 1992.

Wethey, Harold E. El Greco y su escuela. Trad. Carlos Cid. 2 vols. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967.

TEXTOS DE CRÍTICA LITERARIA RELACIONADOS CON
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

- Alfaro, María. "Ante la muerte." Índice de Artes y Letras. 76 (1955): 18.
- Ayala, Francisco. Prólogo. Retratos de España de Ramón Gómez de la Serna. Barcelona: Ediciones B., 1988. 5-10.
- Borrás, Tomás. "El descubridor de continentes inéditos en el mar del castellano." Revista de Ideas Estéticas 21 (1963): 27-35.
- Camón Aznar, José. "Ramón en las cosas y en el arte." Revista de Ideas Estéticas. 21 (1963): 9-15.
- . Ramón Gómez de la Serna en sus obras. Madrid: Espasa Calpe, 1972.
- Cansinos Assens, Rafael. "Ramón Gómez de la Serna." Poetas y prosistas del novecientos. Madrid: Editorial América, 1919. 247-275.
- Cardona, Rodolfo. Ramón. A Study of Gómez de la Serna and His Works. New York: Eliseo Torres & Sons, 1957.
- Cela, Camilo José. "Ramón." Papeles de Son Armadáns. 28 (1963): 115-118.
- Cernuda, Luis. "Gómez de la Serna y la generación poética del 1925," Estudios sobre poesía contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957. 165-177.
- Chabás, Juan. "Ramón Gómez de la Serna." Literatura española contemporánea (1898-1950). La Habana: Editorial Cultural, 1952. 381-394.
- Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de los Ismos. Barcelona: Editorial Argos, 1949.

- Dennis, Nigel. Prólogo. París. De Ramón Gómez de la Serna. Valencia: Pre-Textos, 1986. 7-72.
- , ed. Studies on Ramón Gómez de la Serna. Ottawa: Dovehouse Editions, 1988.
- Embarek-Jedidi, Malika. “Deambular por Ramón.” Quimera 27 (1983): 32-33.
- Entrambasaguas, Joaquín. “Ramón Gómez de la Serna.” Las Mejores Novelas Contemporáneas VIII Barcelona: Editorial Planeta, 1966.
- Espina, Antonio. “Ramón, genio y figura.” Revista de Occidente 2nd ser. 1 (1963): 54-64.
- Fernández, José Benito. Quimera 31 (1983): 37-40.
- Fernández García, María Nieves. “Superación de la crisis finisecular en la literatura y en el arte: Ramón Gómez de la Serna.” Letras de Deusto Enero-abril. 1990: 181-190.
- Fernández Suárez, Alvaro. “Logosiquia del ramonismo.” Índice de Artes y Letras 74 (1955): 1-3.
- García, Félix. “En la cima de la vida.” ABC e marzo 1962: 1.
- Gómez de la Serna, Gaspar. “Hacia el concepto de la greguería.” Papeles de Son Armadáns 33 (1963): 197-204.
- . “El ‘ismo’ del Ramonismo.” Insula 18 Marzo 1963: 7.
- . Ramón. Madrid: Taurus, 1963.
- . Enterrramones y otros Ensayos. Madrid: Editora Nacional, 1969.
- González Gerth, Miguel. “El mundo extravagante de Ramón Gómez de la Serna.” Insula 183 Feb. 1962: 1-2.
- Granjel, Luis S. Retrato de Ramón Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.

- Hoyle, Alan. "The Politics of a Hatless Revolutionary, Ramón Gómez de la Serna." Studies in Modern Spanish Literature and Art London: Tamesis, 1972) 79-96.
- Jackson, Richard Lawson. "The Greguería of Ramón Gómez de la Serna: A Study of the Genesis, Composition, and Significance of a New Literary Genre." Diss. The Ohio State University, 1963.
- Mariás, Julián. "Ramón y la realidad." Insula 123 Feb. 1957: 2, 8.
- Martínez-Collado, Ana. La complejidad de lo moderno. Ramón y el arte nuevo. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- Mazzetti, Sister M. Albert. "Poetic Biography: A Study of the Biographical Works of Ramón Gómez de la Serna." Diss. Indiana University, 1968.
- Mazzetti Gardiol, Rita. Ramón Gómez de la Serna New York: Twayne Publishers, 1974.
- . "The Use of Imagery in the Works of Ramón Gómez de la Serna." Hispania 54 Marzo 1971: 80-90.
- Neruda, Pablo. Prólogo. Obras selectas de Ramón Gómez de la Serna. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- Newberry, Wilma. "Cubism and pre-Pirandellianism in Gómez de la Serna." Comparative Literature 21 (1969)
- Nicolás, Cesar. "Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna." Anuario de estudios filológicos 7 (1984): 281-297.
- . Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo. Cáceres: Publicaciones Universidad de Extremadura, 1988.
- Nora, Eugenio de. "Ramón Gómez de la Serna." La novela española contemporánea (1927-1960) Vol. 2 Madrid: Editorial Gredos, 1962. 2 vols. 93-150.

- Paz Rojas, Pablo. "Las greguerías y su estética." Azul 11 Agosto 1931: 201-206.
- Ponce, Fernando. Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Unión Editorial, 1968.
- Reyes, Alfonso. "Ramón Gómez de la Serna." Simpatías y diferencias México: Editorial Porrúa, 1945. 68-79.
- Richmond, Carolyn. "La quinta de Palmyra; una sinfonía portuguesa ramoniana." La quinta de Palmyra de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- . Introducción. El secreto del acueducto de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.
- Río, Angel del. "Miró y Gómez de la Serna." Historia de la literatura española II New York: Holt, Rinehart & Winston, 1963. 317-326.
- Sabugo-Abril, Amancio. "Ramón o la nueva literatura." Cuadernos Hispanoamericanos 461 Nov. 1988: 7-27.
- Salinas, Pedro. "Escorzo de Ramón." Literatura española siglo XX. México: Antigua Librería Robredo, 1949. 161-167.
- Serrano Vazquez, María del Carmen. El humor en las greguerías de Ramón: Recursos lingüísticos Valladolid: Secretariado de Publicaciones Universidad Valladolid, 1991.
- Shamberg, Joan. "Ramón Gómez de la Serna and the Contemporary Portrait." Diss. University of North Carolina, 1976.
- Sofovich, Luisa. Ramón Gómez de la Serna. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- Torre de, Guillermo. "Ramón y Picasso." Prólogo. Obras Completas de Ramón Gómez de la Serna. Vol. 2. Barcelona: Editorial AHR, 1957. 2 vols. 10-29

Torrente Ballester, Gonzalo. "Teatro de Ramón." Insula 196 (1963): 15.

Tovar, Antonio. "Ramón asceta." Ensayos y peregrinaciones Madrid: Ediciones Guadarrama, 1960. 287-299.

Umbral, Francisco. Ramón y las vanguardias. Madrid: Espasa Calpe, 1978.

Valis, Noel. "Two Ramons: A View from the Margins of Modernist Cursilería." Anales de la literatura española contemporánea 17 (1992): 325-345.

Yndurain, Francisco. "Sobre el arte de Ramón." Revista de Ideas Estéticas 31 (1963): 37-45.

Zlotescu, Ioana. "Ciudades para una época." Revista de Occidente Enero 1988: 82-92.

TEXTOS GENERALES

Acevedo, Evaristo. Teoría e interpretación del humor español
Madrid: Editora Nacional, 1966.

Alonso, Amado, Charles Bally, Raimundo Lida y Elise Richter. El impresionismo en el lenguaje Buenos Aires: Instituto de Filología, 1936.

— y Carlos Bousoño. Seis calas en el estudio de la expresión literaria española. Madrid: Editorial Gredos, 1963.

Aranda, Francisco. El surrealismo español. Barcelona: Editorial Lumen, 1981.

Aub, Max. Discurso de la novela española contemporánea. México: El Colegio de México, 1945.

Barja, Cesar. Libros y autores contemporáneos. New York: Las Américas Publishing Company, 1964.

Beardsley, Monroe C. Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism. New York: Harcourt, Brace & World, 1958.

Benjamin, Walter. Illuminations. Trans. Harry Zohn. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968.

Berenguer Carisomo, Arturo. "Apuntes sobre la caricatura literaria." Cuadernos hispanoamericanos 91-92 Julio-agosto 1957: 269-282.

Bleiberg, German y Julian Marias, eds. Diccionario de literatura española Madrid: Revista de Occidente, 1972.

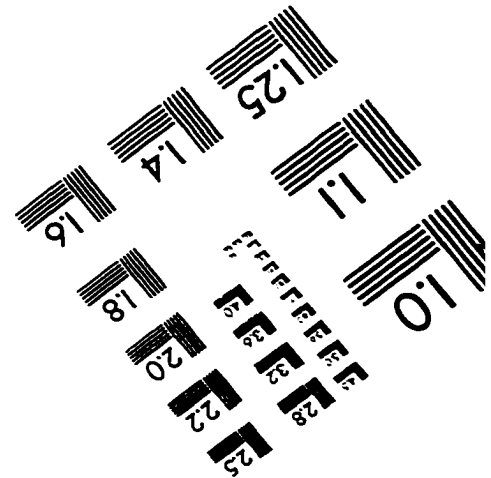
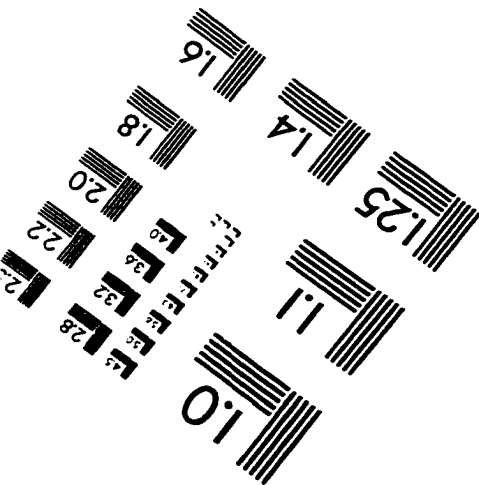
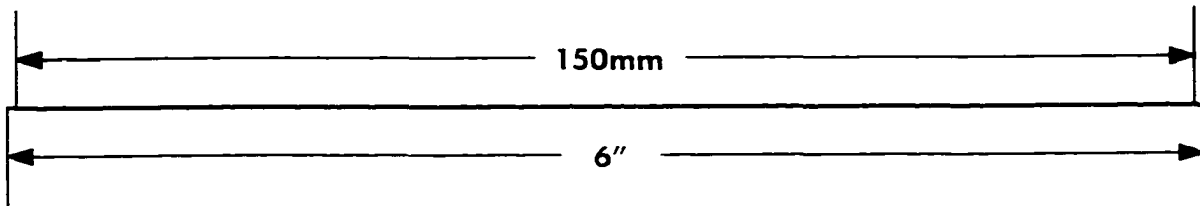
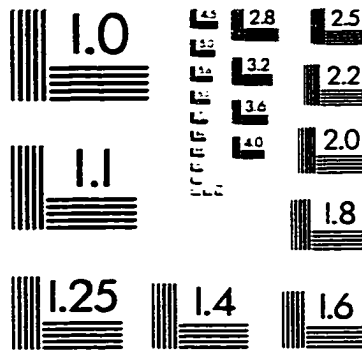
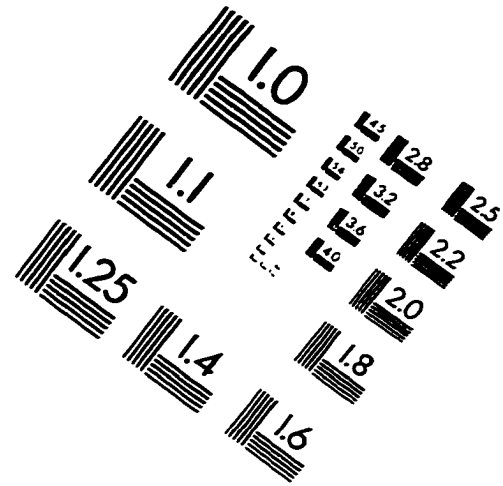
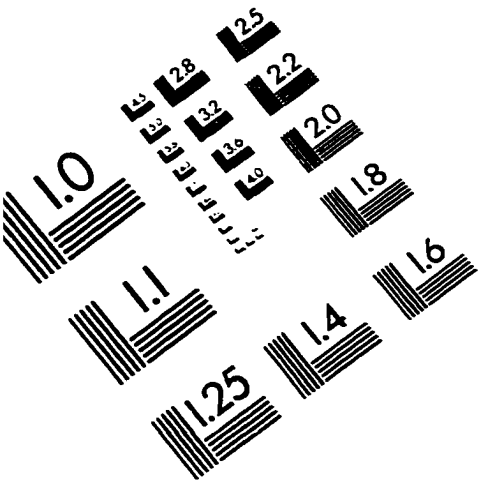
Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Editorial Gredos, 1956.

Bozal, Valeriano. Historia del Arte en España. Desde Goya hasta nuestros días. Madrid: Ediciones Istmo, 1978.

- Brown, Gerald G. Historia de la literatura española. El siglo XX. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Editorial Ariel, 1993.
- Buckley, Ramón. Problemas formales en la novela española contemporánea. Barcelona: Ediciones Península, 1968.
- . y John Crispin. Los vanguardistas españoles (1925-1935). Madrid: Editorial Alianza, 1973.
- Díaz-Plaja, Guillermo. Estructura y sentido del Novecentismo español Madrid: Alianza Editorial, 1975.
- Domingo, José. La novela española del siglo XX. Barcelona: Editorial Labor, 1973.
- Ducasse, Isidore, Conde de Lautréamont. Los Cantos de Maldoror. Trad. Manuel Serrat Crespo. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Hauser, Arnold. Literatura y manierismo. Trad. Felipe González Vicen. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965.
- Henderson, Harold G. An Introduction to Haiku. New York: Doubleday Anchor Books, 1958.
- Iglesias Laguna, Antonio. Treinta años de novela española. 1938-1968. Madrid: Editorial Prensa Española, 1970.
- Lewis, C. Day. The Poetic Image. London: Alden Press, 1964.
- Loy, J. Robert. "Things in Recent French Literature." PMLA 71 (1956): 27-41.
- Ortega y Gasset, José. "La deshumanización del arte." Obras Completas. Vol. 3. Madrid: Revista de Occidente, 1966. 353-385.
- . "Ideas sobre la novela." Obras Completas. Vol. 3. Madrid: Revista de Occidente, 1966. 387-419.
- Pérez-Minik, Domingo. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957. 205-228.

- Río, Angel del y M.J. Bernardete. El concepto contemporáneo de España: Antología de ensayos (1895-1931) Buenos Aires: Editorial Losada, 1946. 714-717.
- Schwartz, Kessel and Richard Chandler. New History of Spanish Literature. Louisiana: Louisiana State University Press, 1961.
- Torre, Guillermo de. El espejo y el camino. Madrid: Editorial Prensa Española, 1968.
- . Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1974.
- Torrente Ballester, Gonzalo. Panorama de la literatura española contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1965. 338-342.
- Varela Jacomé, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona: Ediciones Destino, 1967.
- Vilas, Santiago. El humor y la novela española contemporánea. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.
- Stevenson, Charles I. "Metaphor." Language, Thought and Culture. Ed. Paul Henle. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1966.
- Wheelwright, Philip. Metaphor and Reality. Bloomington: Indiana University Press, 1967.
- Zardoya, Concha. "La técnica metafórica en la poesía española contemporánea." Cuadernos Americanos. Mayo-junio 1961: 258-281.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
 1653 East Main Street
 Rochester, NY 14609 USA
 Phone: 716/482-0300
 Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved