

# ANÁLISIS LINGÜÍSTICO-PRAGMÁTICO DE LA FIGURA FEMENINA EN TRES NOVELAS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

GONZALO MARTÍNEZ CAMINO  
Universidad de Cantabria

## 1. INTRODUCCIÓN: UNA CLASIFICACIÓN DE LAS NOVELAS DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

El análisis que aquí se presenta, tanto retórico como pragmático<sup>1</sup>, quiere dar cuenta de cómo se planifica una forma literaria y lingüística particular con la idea de producir determinados efectos sobre el lector. En consecuencia, los objetos de análisis en este trabajo son cinco: 1) el lugar de la figura femenina en las novelas de Ramón Gómez de la Serna, 2) las técnicas narrativas que subyacen a su construcción, 3) el papel que, a su vez, estas figuras ocupan en la construcción de la narración, 4) el efecto comunicativo que se busca con estas prácticas y 5) el impacto ideológico sobre el lector. Con este fin me centraré en tres novelas: *La viuda blanca y negra*, *La mujer de ámbar* y *La quinta de Palmyra*. Más adelante se verá por qué. Quisiera comenzar ubicándolas dentro

---

<sup>1</sup> «The most promising [definitions of pragmatics] are the definitions that equate pragmatics with 'meaning minus semantics', or with a theory of language understanding that takes context into account, in order to complement the contribution that semantics makes to meaning» (Levison 1983, 32). «Hence, pragmatics is the study of the conditions of human language uses as these are determined by the context of society» (Mey 1993, 42). «Summing up, we can now further specify *pragmatics* as a general cognitive, social, and cultural perspective on linguistic phenomena in relation to their usage in forms of behaviour» (Verschueren 1999, 7).

de la novelística del autor. Esta clasificación será el punto de partida para llegar a los objetivos arriba enunciados.

Dejando de lado las clasificaciones cronológicas, cuyos objetivos son distintos a los nuestros, la clasificación más conocida de las novelas de Ramón es la de Rita Mazzatti Gardiol (1974, 42-44). Examinemos sus criterios y los problemas que presentan:

- 1) Novelas de ambiente: se funde el alma del protagonista con el lugar y el ambiente en el que se desenvuelve la trama. En consecuencia, éste se humaniza mientras aquél se deshumaniza y se subordina la acción a la descripción.
- 2) Novelas episódicas: diversas aventuras, principalmente de carácter erótico, se suceden con la única conexión del protagonista masculino.
- 3) Novelas de la nebulosa: en este caso, también Mazzatti Gardiol observa una deshumanización, pero debida a que la estructura literaria cede su paso a un caos buscado donde lo intuitivo sustituye a lo racional y lo fragmentario a lo secuencial; asociaciones y metáforas constituyen el cuerpo principal del discurso.

Esta clasificación nos permite organizar la amplia producción de nuestro autor en un elegante y reducido número de tipos. Sin embargo, sus criterios son heterogéneos: mientras el propio Ramón ideó el rótulo de *novelas de la nebulosa*<sup>2</sup>, los otros dos son originales de Mazzatti Gardiol. Ramón utiliza esta etiqueta en un momento en que su fórmula novelística clásica, desarrollada entre 1914 y 1930, se había agotado e intenta reemplazarla, en los años treinta y cuarenta, retomando ciertos experimentos narrativos que aparecen en *El incongruente* (1922) y *El novelista* (1924). Los puntos de vista de los que se parte a la hora de formar, por un lado, los dos primeros grupos y, por el otro lado, el tercer grupo son distintos: mientras aquéllos se crean teniendo en cuenta *cómo se organiza lo que se cuenta (dispositio)*, éste se formularía pensando en *cómo se cuenta (elocutio)*. Lo que diferencia a las novelas de ambiente de las episódicas es la disposición de la narración y el equilibrio entre lo narrativo y lo descriptivo; en cam-

<sup>2</sup> Ramón escribe la poética de este modo de novelar en el prólogo de *El hombre perdido* y en una digresión de *El novelista*.

bio, Ramón busca en el modo nebulítico una utilización estilística de la lengua que disgrega la narración. Desde un punto de vista narratológico, las novelas de la nebulosa son tan episódicas como aquéllas a las que Mazzatti Gardiol da este nombre: ensartamientos no orgánicos de sucesos en los que se ve envuelto un protagonista masculino. En mi opinión, si se busca una clasificación global de la novelística ramoniana, sería mejor, en primer término, dejar de lado la etiqueta *novelas de la nebulosa*, para reconsiderar, en un segundo término, los dos grupos que Mazzatti Gardiol propone de su propia cosecha. A mi juicio, este segundo paso debería darse a partir de dos rasgos temáticos que parece vertebran, de acuerdo con un gran consenso que existe entre la crítica, el corpus de nuestro novelista:

- 1) El desarrollo gira en torno a un conflicto sexual a) donde un protagonista masculino que, se supone, asume la voz del autor b) se enfrenta a una o a varias figuras femeninas.
- 2) El estilo narrativo produce la deshumanización y cosificación de los personajes.

Estas características nos permiten una comparación coherente de la distinta factura de las novelas de nuestro autor que, al mismo tiempo, penetre profundamente en los entresijos de la novelística ramoniana. Así, ahora, podemos apurar hasta sus últimas consecuencias ciertas observaciones que Mazzatti Gardiol no desarrolló suficientemente. Por ejemplo, en las novelas de Ramón aparecen dos formas distintas de cosificar a los personajes: en unos casos la falta de desarrollo narrativo los reduce a meros nombres propios; sin embargo, en otros casos la deshumanización adquiere un carácter orgánico. Las novelas en las que la cosificación es parte de la temática narrativa son, a grandes rasgos, las que Mazzatti Gardiol clasifica como novelas de ambiente. Por eso, en estas novelas la mencionada cosificación de los personajes es paralela a la humanización de un ambiente concreto (detalle éste último que probablemente sea el que lleva a Mazzatti Gardiol a darles la etiqueta que les da).

Por otro lado, observando la clasificación de esta crítica a la luz del otro criterio temático, se llega a la conclusión de que, mientras en las novelas ambientales el conflicto erótico se convierte en una relación obsesiva, donde el protagonista puede ser mas-

culino o femenino; en cambio, en las episódicas, el protagonista siempre es masculino pero de una trama que no tiene por qué ser erótica y, si lo es, se convierte en una sucesión de encuentros que este protagonista mantiene con diversas mujeres. Una vez reexaminados los criterios de Mazzatti Gardiol, llegamos a las siguientes conclusiones:

- 1) La cosificación de los personajes podrá venir acompañada de una humanización del ambiente sólo cuando la trama gire en torno a un conflicto erótico que termine en una relación obsesiva
  - 1.1) bien entre un protagonista masculino y una antagonista femenina
  - 1.2) bien entre una protagonista femenina y varios antagonistas masculinos.
- 2) En ambos casos, los personajes femeninos son los encargados de *humanizar* el ambiente de la novela.
- 3) Por todo lo cual, cuando se da la humanización del ambiente, esta operación toma la forma de una *feminización*.

En vista de todo esto, obtendríamos la siguiente clasificación de la novelística ramoniana:

No feminización ambiental	1. Protagonista masculino		1. El doctor inverosímil
	2. Ausencia de conflicto sexual vertebrador		El novelista El torero Caracho
Feminización ambiental (Conflicto sexual vertebrador)	1. Protagonista masculino		2. El incongruente El gran hotel El chalet de las rosas
	2. Sucesión de conflictos sexuales		Cinelandia El caballero del hongo gris Policéfalo y señora ¡Rebeca! El hombre perdido
Feminización ambiental (Conflicto sexual vertebrador)	Protagonista masculino		3. La viuda blanca y negra El secreto del acueducto La mujer de ámbar
	Protagonista femenino	Activo	4. La Nardo Piso bajo
Pasivo		5. La quinta de Palmyra Las tres gracias	

Esta clasificación nos permite, desde una comparación homogénea de las novelas de Gómez de la Serna, explicar los mecanismos generales de la escritura novelística ramoniana y, comprobando el uso individual de los mismos, observar la especificidad de cada una de sus novelas. De esta forma, podremos entender las peculiaridades de cada novela y el lugar que, en consecuencia, ocupa dentro del esquema general. También nos permitirá comprender mejor qué papel juega la figura femenina tanto dentro del conjunto como en cada una de las obras particulares.

## 2. LAS NOVELAS CON FEMINIZACIÓN AMBIENTAL

Las tres novelas objeto de nuestro estudio tienen en común una figura femenina central. Sin embargo, hay diferencias. *La viuda blanca y negra* y *La mujer de ámbar*, junto a *El secreto del acueducto*, forman el grupo 3. Éste se define por la feminización ambiental con protagonista masculino. En cambio, *La quinta de Palmyra* posee, junto a *La Nardo*, *Piso bajo* y *Las tres gracias* una protagonista femenina.

¿Por qué he dejado fuera *El secreto del acueducto*? Examinemos brevemente los argumentos del grupo 3. En esta última novela se investiga cuál fue el constructor del acueducto de Segovia y, más allá, cuál es el significado del monumento. Paralela a esta trama discurre la relación monogámica entre el protagonista, Don Pablo, y la antagonista femenina, su sobrina Rosario, con la que después se casará. En la mente del lector se va estableciendo un nexo entre la búsqueda del significado del acueducto y la trama erótica. Vayamos ahora a las otras dos novelas del grupo.

En *La viuda blanca y negra* el protagonista, Rodrigo, conoce a Cristina, la viuda del título, en una misa en Madrid. Le seducen el contraste entre el negro de su ropa y la blancura de su piel. Rápidamente establecen relaciones sexuales. Pero ella nunca deja el luto. La presencia del recuerdo del antiguo marido, que irá haciéndose cada vez más agobiante, mina, al tiempo que anima, los placeres de Rodrigo. Éste sospecha que el antiguo cónyuge no está muerto sino que, en realidad, Cristina ha huido de sus maltratos. Al final de la novela, tras un frustrante viaje a París, Rodrigo abandona a Cristina: siente que le está robando su fuerza vital, que se está haciendo viuda de él.

En *La mujer de ámbar*, Lorenzo viaja a Nápoles para buscar el verdadero amor y un asiento espiritual para su vida. Tras vagar durante largo tiempo por la ciudad y tener alguna que otra escaramuza afectivo-sexual, encuentra a Lucía, la mujer del título. Rápidamente se entienden a pesar de que la familia de ella tenía prometido odio eterno a los españoles. Sin embargo, Lorenzo comienza a sentirse prisionero de la relación con Lucía. Entretanto surge una gran amistad con su futuro cuñado que le lleva a un burdel donde le presenta a su amante, una seductora prostituta. Lorenzo, atraído por el contraste entre el abismo de la prostitución y la formalidad absorbente de su relación con Lucía, establece relaciones con la prostituta. Lucía sospecha el aburrimiento de Lorenzo y, poco antes de la boda, se suicida arrojándose desde la ventana de su casa con el traje de novia puesto.

En *La viuda blanca y negra* y *La mujer de ámbar* la mirada del protagonista, sin trama paralela, se concentra en su antagonista femenina, bien Cristina, bien Lucía; en cambio, en *El secreto del acueducto* la doble trama separa con claridad dos objetos de deseo: la mujer y el significado del monumento. Esta diferencia narrativa hace que la feminización del acueducto se lleve a cabo mediante un salto, mediante una comparación, y que sea más metafórica que metonímica: Rosario, la sobrina y esposa de Don Pablo, no sufre esa fusión gregueresca con el ambiente que la rodea; su peso en la trama es mucho menor que el de Cristina y Lucía.

Si comparamos a la Nardo con Palmyra encontramos la misma diferencia. Al igual que Cristina y Lucía, Palmyra se funde con su espacio geográfico: una quinta heredada en Estoril. Allí lleva una dulce vida retirada. Su única ansiedad es la falta de compañía sexual. Así, acoge a diferentes visitantes masculinos. El aburrimiento irá expulsando a todos. Carolyn Richmond (1982) y López Criado (1988) señalan que Palmyra representa el ideal estático de lo femenino, incompatible con el movimiento masculino. Al final, Palmyra encontrará en la homosexualidad la forma de tener compañía sin renunciar a su sedentarismo. Contrasta esta postura con la de la Nardo: una chica del pueblo de Madrid que es prostituida por su novio con el que previamente se había fugado. A parte de relaciones esporádicas, mantiene otras más estables. Muestra un carácter independiente respecto a su chulo; de hecho, lo abandona cuando encuentra a su amor definitivo. Finalmente, los dos amantes, al no poder mantener una relación permanente

y pública, se suicidan. Esta misma capacidad de La Nardo para ser agente hace que se atenúe la feminización del ambiente.

Tampoco la feminización ambiental en *Piso bajo* o en *Las tres gracias* es comparable a la que existe en *La quinta de Palmyra*, pero no por las mismas razones, de hecho, por razones opuestas. La primera novela es la historia de Olvido, una adolescente que está descubriendo la vida adulta y con ella a Eros. Su padre, Don Pedro, un famoso filósofo que busca el alma del átomo, el almotrón, engañado por su mujer, la abandona, deja la vida pública y se recluye, acompañado por su hija, en un modesto piso bajo. Allí, ésta se transforma y comienza a ser la chispa que incendia el mundo. Tras varios novios, el último de los cuales es un amigo de su padre mucho mayor que ella, se recluye en un convento de las salesas, vecino al piso de su padre.

La otra novela, *Las tres gracias*, toma su nombre de tres hermanas: Clotilde, Araceli y la Lala. Son hermosas y llenan de belleza el invierno madrileño. A lo largo de sus casi doscientas cincuenta páginas abundan los paseos por la ciudad y las visitas a familiares, amigos y vecinos. De vez en cuando se cita la necesidad del pretendiente y de matrimonio. Se prevé que éste será el motor de la trama cuando aparezca. Algún que otro novio asoma por aquí y por allá, pero el desarrollo narrativo como tal no hará acto de presencia hasta que no lo haga también Leandro, que vende espejos, corteja a Clotilde y termina por casarse con ella. Algún tiempo después de que ésta muera, también se casará con la segunda hermana, Araceli. Y cuando ésta también deje este mundo, pretenderá hacerlo con la tercera, que huirá de este destino embarcándose para América con un novio que tenía.

Como ya he dicho en ninguna de estas novelas es la feminización ambiental, aunque existente, comparable a la de *La quinta de Palmyra*. En el caso de *Las tres gracias* por falta de trama; como dice Umbral (1978), el verdadero protagonista de estas novelas es el invierno madrileño. Las hermanas no pueden fundirse en la misma medida que Palmyra por ser su presencia mucho menor a la de la dama portuguesa. Por el contrario, en *Piso bajo*, lo que nos falta es el dibujo de un ambiente concreto y desarrollado. Hay feminizaciones ambientales, por ejemplo, en un paseo que Olvido hace, al principio de la novela, por el parque madrileño del Retiro; pero no hay una plasmación tal de un ambiente,

semejante al de la finca portuguesa, como para que Olvido se fusione con él.

Saltan a la vista, ahora, los rasgos que unen a las novelas que he seleccionado. En las tres se da el mayor grado de feminización del ambiente que encontramos en la novelística de Ramón. Así, mientras Lucía es la expresión del espíritu de Nápoles, Palmyra se convierte en la extensión humana de su quinta. En la otra novela, Madrid, Cristina y su piso forman los tres espacios de un palimpsesto donde Rodrigo rastrea los trazos que su marido ha dejado. Por contra, en *Las tres gracias*, *Piso bajo*, *La Nardo* y *El secreto del acueducto* esa feminización ambiental se atenúa por distintos motivos. En *Las tres gracias* la trama es demasiado tenue para que las protagonistas femeninas puedan fundirse suficientemente con el invierno madrileño; en *Piso bajo* hay distintos ambientes, pero no un ambiente; en *La Nardo* la protagonista femenina tiene un carácter activo; en *El secreto del acueducto* la doble trama separa ambiente y mujer demasiado. De esta forma, en unos casos por falta de presencia femenina y en otros por exceso (en comparación a la presencia del ambiente) en ninguna de estas cuatro novelas se da la feminización ambiental en el mismo grado en el que se da en las tres que son el objeto de nuestro análisis. En nuestras tres novelas la feminización viene acompañada de los rasgos de centralidad y pasividad que explican por qué se llega a dar en grado superlativo: las figuras femeninas están ligadas a la articulación de una idea de pasividad antagónica a otra de actividad

### 3. LA MACROGREGUERÍA NOVELESCA

Quisiera ahora abordar el segundo de nuestros objetivos: explicar que técnicas retóricas y lingüísticas se utilizan en la construcción de las figuras femeninas. Para ello quisiera recurrir a lo que César Nicolás (1988) llama *macrogreguería*:

Así, la greguería cumple también una relevante función *conectiva* (a menudo de orden asociativo e implícito) en el propio fluir del discurso ensayístico o narrativo, actuando en la prosa ramoniana a la manera de una *espiral* dinámica donde, bajo el efecto aparente de la digresión y la ruptura, el discurso invita a la participación estética del receptor,



abriendo conexiones, creando núcleos temáticos y sugerencias, estableciendo múltiples horizontes sémicos y asociativos. A la dimensión intratextual, la greguería añade una dimensión intertextual del significado: bajo el signo presente del eje sintagmático, alude a lo *no dicho*, forma una red de signos virtuales o implícitos, establece contextos, nos remite al plano asociativo del eje paradigmático. Con frecuencia, ilumina lateralmente los grandes nudos de significación de la obra —o intensifica sus momentos de mayor *clímax*. Funda una lectura abierta, retroactiva: nos lleva de aquí a allá; de forma subterránea, establece relaciones significativas y dinámicas con otra u otras partes del texto. (142)

En otro lugar ya hablé sobre las consecuencias retóricas que tenía escribir una novela sobre los cimientos de la macrogreguería (2000). Esta técnica está relacionada con el tema de la cosificación. Ramón está más interesado en los objetos que en las acciones o las psicologías. La macrogreguería será el modo que tiene de desplegar, más allá de los límites del aforismo, esa querencia suya por los detalles de la cotidianidad. Creo que ésa es la razón por la que Umbral (1978) nos indica repetidamente que Ramón no es un pensador abstracto, sino plástico. Para este crítico, Gómez de la Serna basa sus novelas en concepciones líricas, poéticas, pero no dramáticas y, por eso, le vemos mucho más cómodo en el ensayo monográfico.

Este último género lo practicó de manera peculiar, siguiendo la fórmula que Cansinos-Assens (1919, 254) llama madreporica. Ésta consiste en acumular glosas greguerescas alrededor de un tema hasta acotarlo y descubrir una perspectiva insospechada, una forma de ver la realidad insólita o, utilizando el propio término de Ramón, para-real: esa radical novedad tan cara a los vanguardistas. Bajo mi punto de vista, la macrogreguería de Nicolás es la explicación semiótica de la retórica madreporica. En cualquier caso, esta técnica es más compleja en el caso de las novelas que en el de los ensayos, pues su estructura se cruza con la del relato. Obviamente, esto afecta el equilibrio entre cambio y continuidad de la narración<sup>3</sup>. ¿Cómo podemos conjugar la construcción de los personajes con el uso de la técnica madreporica?

Según Roman Jakobson (1956, 57), el relato se construye so-

<sup>3</sup> Como nos dice Umbral (1978, 142-43), el cansancio que produce la lectura de Ramón se debe a que cada frase es una vuelta a empezar. No existe un avance.

bre unos desplazamientos metonímicos que permiten al narrador desplegar personajes, acciones y ambientes. También el receptor utiliza estos desplazamientos, pero en sentido inverso: para recuperar la información. Pues bien, el glosar gregueresco de Ramón los fragmenta. Es lo que ocurre en las tres novelas que analizamos: una proliferación gregueresca infecta el cuerpo de los personajes, las descripciones y la narración. Al igual que el acueducto de Segovia, Cristina, Palmyra y Lucía son desmenuzadas utilizando la mencionada técnica madreporica. El autor se concentra en varias de sus características, por ejemplo en el contraste entre el blanco de la piel de Cristina y el negro de su luto, la sonoridad del portugués de Palmyra, la castidad de Lucía, etc. y sobre estos fragmentos se van realizando desvíos retóricos que ponen patas arriba lo cotidiano. Parecería, pues, que no hay una solución viable al problema con el que se terminaba el párrafo anterior.

Pero la técnica madreporica, como vemos en la cita de Nicolás, no es sólo disgregadora. Como nos dice este crítico, su *discurso invita a la participación estética del receptor, abriendo conexiones, creando núcleos temáticos y sugerencias, estableciendo múltiples horizontes sémicos y asociativos*: observamos un dispositivo semántico y otro pragmático. El primero construye una isotopía global: líneas temáticas gracias a la repetición de una serie de semas<sup>4</sup>. Sin embargo, la técnica madreporica requiere tal dispersión de la información, que el dispositivo semántico no podría mantener el mínimo de coherencia. Se necesita que el lector entienda que aquellos semas que no entran directamente dentro de esa isotopía, se encuentran vinculados a ella de todas formas, es decir, se *invita a la participación estética del receptor*. Ramón prevé y abusa de la hipótesis de coherencia temática que todo receptor construye<sup>5</sup>: El lector debe adivinar que cuando el caminar del autor se aleja demasiado de su línea semántica en busca de lo insólito, sigue, en cualquier caso, vinculado a ella.

<sup>4</sup> Greimas define la isotopía como «la permanencia de una base clasemática jerarquizada, que permite, gracias a la apertura de los paradigmas constituidos por las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación» (1976, 146). «Es decir, la isotopía supone la permanencia de un clasema que abarca al enunciado entero y da cuenta de su coherencia; así, en la frase *el perro ladra*, el clasema 'animal' afecta tanto a *perro* como a *ladra*. La coherencia semántica exige que el sujeto de *ladra* pertenezca a determinada clase» (Núñez Ramos 1980, 182).

<sup>5</sup> Cfr. Eco (1987, 125-31).

## 4. GREGUERÍA, ENSAYO Y NARRACIÓN

Como consecuencia de basar la novela en la macrogreguería, ésta implica la cohabitación de tres tipos de discursos distintos. Los dos primeros son: el lírico de la pura glosa gregueresca y el narrativo que organiza las glosas alrededor de un conflicto. El tercero es el discurso ensayístico que surge bien como divagación en torno a la glosa bien como catalizador de la función de la glosa en la narración. Esta observación es esencial para comprender los mecanismos semánticos y pragmáticos que ya hemos identificado y para comprender cómo construyen tanto las figuras femeninas como el conjunto de la novela.

Observemos ahora el encaje de lo gregueresco, lo narrativo y lo ensayístico sobre el terreno del primer capítulo de *La viuda blanca y negra*. Esta novela se abre cuando Rodrigo va a una misa de décimo aniversario por algún familiar lejano:

Era una de esas misas de aniversario a las que no hay más remedio que ir. La iglesia no tenía ese luto que debía corresponder a una misa fúnebre, por más que el que se celebre sea un décimo aniversario, de esos décimos aniversarios que de pronto llenan las cuartas planas de muertos que parecen recientes.

Nadie en el público se había dado cuenta de que se trataba de una misa por el sufragio de nadie. Todos asistían a una misa como la de todos los días, y se veía que eran abonados a esa misa y a esa hora todos los que estaban en la iglesia. (Gómez de la Serna 1988, 77)

Estos son los dos primeros párrafos de la novela. Parece una simple descripción que nos crea la atmósfera, pero si observamos con más detenimiento, observamos en ella los efectos de la macrogreguería. Sumergidas en el discurso aparecen dos greguerías que, reescritas de forma aforística, tendrían un aspecto parecido a esto:

- 1) *Las misas de décimo aniversario tienen el luto a media hasta (La iglesia no tenía ese luto que debía corresponder a una misa fúnebre...).*
- 2) *Las misas de décimo aniversario quitan años de muerte a los muertos (...de esos décimos aniversarios que de pronto llenan las cuartas planas de muertos que parecen recientes).*

El conjunto de los dos párrafos es una divagación en torno a estas dos greguerías donde el autor narrativo tiende a confundirse con el ensayista. Lo podemos observar si nos fijamos en la tercera línea del primer párrafo. Allí comienza el pensamiento gregueresco: *de esos décimos aniversarios...* El deíctico *esos* nos sitúa claramente fuera de la diégesis, el narrador cede su lugar al ensayista, que hace una generalización. De esta manera, cuando aparece la acción: *todos asistían a una misa como la de todos los días...*, ésta se encuentra subordinada a la glosa gregueresca, la desarrolla. No se trata de una descripción que encuadre una acción, sino de una acción que permite la divagación del autor. De esta forma, lo ensayístico se asoma por debajo de lo narrativo. Dentro de este orden de cosas, la primera frase del segundo párrafo (*Nadie en el público se había dado cuenta...*) sirve de transición entre lo narrativo y lo ensayístico. Un poco después se nos muestra esta operación con más claridad y complejidad. La mirada de Rodrigo ha encontrado a Cristina en el confesionario de la iglesia:

Rodrigo esperaba el fin de aquella confesión y miraba la sombra de los demás confesionarios, sombra llena de pecados estancados, con telarañas negras en los rincones en los que trabajaba la araña del pecado y como llenos también de pulgas negras que, simbolizando los pequeños pecados, son las pulgas que guardan las mujeres en el nido de sus ligas o en la estrechez del corsé.

Hombres, ya no se confesaban casi nunca, ninguno. Por eso los pecados abyectos de los hombres, gordos como sapos cuando eran mortales, y cuando eran veniales sucios como chinches llenos de sangre, no se mezclaban a los de las mujeres. (Gómez de la Serna 1988, 80)

En este caso, el discurso gregueresco aparece con claridad, no hace falta que lo reescribamos. También observamos la divagación. Especialmente a partir de la segunda oración del segundo párrafo (*por eso...*) ¿Estos pensamientos son los de Rodrigo mientras observa a Cristina? Más parecen los de Ramón mientras observa unos confesionarios y se aprovecha del discurso de la novela para hacerlos pasar por descripción. No obstante, este caso es más complejo que el anterior porque la temática ensayística interactúa con el conflicto narrativo central. Ahora no son unos personajes figurantes los que sirven para divagar sobre las misas de

aniversario, son los protagonistas. El lector se pregunta por la pertinencia de estas glosas sobre pecados y confesionarios. ¿Cuál es su relación con el alma y las acciones de los personajes?

Al final del capítulo Rodrigo se azora ante la perspectiva de que Cristina se vaya sin haber establecido con ella ningún vínculo. Piensa en ofrecerle agua bendita con la punta de los dedos:

Rodrigo, al verla ir a salir retrocedió hacia la puerta y se preparó a darla agua bendita. Era un acto antiguo y de la cortesía del pasado aquel de dar agua bendita a una mujer, pero Rodrigo lo iba a usar porque le parecía un acto admirable para encadenar los destinos, para empalmarse con la mujer desconocida.

Estaba radiante y maravillado ante su ocurrencia. Iba a practicar la gran indiscreción permitida, iba a darla un beso húmedo en los dedos, a infiltrarla su influencia, su deseo, sus esperanzas.

En efecto, ella avanzó hacia la pila y Rodrigo entonces con un gesto muy acoplado al momento, la ofreció un sorbito de agua, un poco de salivilla bendita que se pega a la punta de los dedos y ella lo tomó sin titubear... (Gómez de la Serna 1988, 83-84)

De nuevo observamos cómo lo ensayístico se cuela de rondón. A Rodrigo se le ocurre un gesto para iniciar la seducción. Pero leamos con detenimiento el pasaje. Más parece que es a Ramón al que se le ocurre una escena de seducción a la salida de una misa para poder glosar un gesto que hubiese observado y sobre el cual le apetecía divagar. ¿Quién nos habla cuando leemos la oración que comienza en la segunda línea *Era un acto antiguo...?* Rodrigo está orgulloso ante su ocurrencia, pero cuando leemos en el segundo párrafo: *Iba a practicar la gran indiscreción permitida...* vemos que no es la voz de Rodrigo ni la del narrador comentando los pensamientos de Rodrigo, es la voz de Ramón que divaga al bies del pensamiento gregueresco que viene inmediatamente después y que reescribo en forma de aforismo: *Dar el agua bendita a una mujer es darle un beso húmedo en los dedos.*

En el siguiente párrafo se continúa la metáfora en la que se basa este pensamiento: *...un poco de salivilla bendita...* La reacción de Cristina, más que vincularse al acto en sí de Rodrigo, se vincula a la glosa de Ramón, a los comentarios que sobre este pensamiento gregueresco se vierten en el primer párrafo de este pasaje: *le parecía un acto admirable para encadenar los destinos, para*

*empalmarse con la mujer desconocida*. Después de esto, a Cristina ya sólo le queda aceptar. Del mismo modo que *salivilla bendita...* continúa la greguería del párrafo anterior, la aceptación de Cristina es la continuación de los comentarios que Ramón realiza en torno a esta greguería.

Vemos cómo las acciones de los personajes están directamente relacionadas con lo gregueresco y la divagación ensayística. Si antes Nicolás nos decía que la macrogreguería *abre asociaciones y establece contextos*, pues bien, ahora comprendemos que en la novela gregueresca la narración *nos lleva de aquí a allá; de forma subterránea establece relaciones significativas y dinámicas con otra u otras partes del texto*. Las acciones de los personajes ayudan a unir pensamientos greguerescos y divagaciones ensayísticas. De esta manera, los actos de Cristina y Rodrigo unen los comentarios de Ramón sobre misas de aniversario, confesionarios, pecados y aguas benditas.

Obviamente existe la retroalimentación: greguerías y glosas dan su sentido a las acciones: se *iluminan* mutua y *lateralmente los grandes nudos de significación de la obra* (Nicolás). De esta forma, habría que observar que no es gratuito el hecho de que Ramón hable de los pecados dividiéndolos en femeninos y masculinos. Podría haber partido de otra clasificación, pero no lo hace porque ésta es la que le interesa para iniciar el conflicto sexual. Todo el primer capítulo está lleno de comentarios *sexuados* que contrastan con la escena de rutina y aburrimiento, ya comentada, con la que se abre la novela. Estos comentarios dejan en nuestra memoria de lectores un sedimento erótico que emerge, toma pleno cuerpo y resuena en la escena final del capítulo; allí da su pleno sentido erótico al *beso de agua bendita* con que se cierra el capítulo y se abre la seducción. Así pues, para comprender los diversos papeles (retóricos, comunicativos e ideológicos) que desempeñan las figuras femeninas debemos tener en cuenta que estas figuras están al servicio de la transformación de un discurso madreporico, gregueresco-ensayístico, en una narración erótica.

## 5. LA ENERGÍA NARRATIVA

A lo largo de las citas que he ido comentando, el lector puede observar el despliegue de dos isotopías que son las que van dando

cuerpo a las acciones del pasaje: lo sexual y lo eclesiástico. Los comentarios greguerescos y ensayísticos van trenzando ambas isotopías de manera que le dan al conflicto sexual el tono transgresor que se desea. No obstante, uno tiene la sensación de que los personajes no llevan a cabo las acciones. Así, por ejemplo, en las novelas de Ramón no existen verdaderas seducciones en el sentido de un intercambio equívoco de signos que conduzca a un movimiento en el alma. Sin ir más lejos, en *La viuda blanca y negra*, Rodrigo y Cristina ya son pareja después de sólo dieciséis páginas (las primeras) de los dos centenares largos de los que consta la novela. El protagonista se gana el corazón de la dama en el segundo capítulo, después de varios comentarios (glosas) sobre su blancura:

Aquella blancura, cuya idea exageraba Rodrigo, la maceraba, la vencía, la hacía el efecto de una caricia más sutil que las otras caricias, y todos los poros de su cuerpo se oblongonaban. (Gómez de la Serna 1988, 90)

Esto nos enfrenta a otro problema narratológico; la fragmentación gregueresca no sólo dificulta el equilibrio entre cambio y continuidad; la narración necesita una energía y un desequilibrio que empuje su desarrollo, el de los desplazamientos metonímicos (Jakobson). En su excelente estudio, López Criado (1988, 5-12) opina que la narrativa ramoniana expresa un conflicto erótico transhistórico. Ramón está interesado en la angustia que siente el individuo autónomo moderno al debatirse entre su soledad y la insignificancia de su individualidad ante los ciclos de la vida y la muerte; Eros supone la posibilidad de transgredir la individualidad, pero también la potencia de la vida como otra de las caras de la muerte (Tánatos). Sin embargo, ¿cómo es posible que se dé este conflicto erótico entre personajes cuando lo narrativo se encuentra subordinado a lo gregueresco y, en consecuencia, como es lugar común en los estudios ramonianos, los personajes son inconsistentes? Quisiera ejemplificar esta paradoja con la siguiente cita que ya comenté en otro lugar (2000) pero que, a mi juicio, nos viene como anillo al dedo en este punto de la discusión. Se trata de unas líneas que se encuentran hacia el final de *El hombre perdido*:

Una mujer rubia y opulenta salió al balcón con una lombarda en la mano, como si fuera la gran rosa azul del plomo.

Yo sabía que ésa era la señal y sonreí en espera de la llamada. Ella me sonrió con la más acogedora sonrisa y, en vista de ello, tomé el portal y subí al tercer piso. (1962, 205)

Entonces comenté sobre este ejemplo que la mujer se constituye como una discontinuidad esparcida entre la lombarda y la rosa. Así, la lombarda es señal de la identidad oculta de la mujer, porque es parte de la asociación catacrética con la rosa y, por lo tanto, nos refiere a esa otra parte de la mujer que yace en la rosa, nos refiere a la mujer como puente mágico entre las cosas. La reacción del hombre, su acción, subir las escaleras al encuentro de la mujer, es la anécdota que permite a Ramón, y a nosotros con él, recorrer el pasaje semiótico que une lombardas y rosas. De esta forma, la identidad narrativa de la mujer no es la consecuencia de sus acciones, sino de la huella que rosa y lombarda dejan en ella.

Observamos, por lo tanto, el papel de engarce que tienen los personajes en general y los femeninos en particular dentro de la técnica madrepórica-narrativa: de nuevo observamos como lo narrativo engarza y potencia lo gregueresco y lo ensayístico. De esta característica se deducen dos consecuencias: la primera es que la narración carece de un empuje propio; sin embargo, en compensación, y ésta es la segunda consecuencia, se alimentará de esa corriente semiótica subterránea de la que hablaba Nicolás. En este sentido, Umbral (1978) nos dice que Ramón es un animista: «Lo que hace Ramón, en cada greguería, es darle una patada cariñosa a las cosas —a la cosa de que se trate— y persuadirnos de que la cosa le ha dado la patada a él. Es el suyo un animismo irónico, naturalmente, de hombre moderno, posbaudeleriano.» (226). La energía que alimenta la narrativa ramoniana es la que proviene de este *animismo posbaudelaire*, de la corriente discursiva *subterránea*, del juego retórico. Pero, entonces, ¿qué ocurre con el conflicto erótico que observa López Criado? Volvemos a una pregunta que ya nos hicimos, ¿cómo es posible el conflicto erótico cuando los personajes carecen de consistencia, cuando son engarces entre lo ensayístico y las distintas imágenes greguerescas que van apareciendo, cuando la energía que hace avanzar el texto no proviene de un auténtico conflicto entre caracteres, sino del esfuerzo del lector por desentrañar la complejidad retórica del discurso?

A mi juicio, la respuesta a las anteriores preguntas tiene que ver con el funcionamiento de la hipótesis de coherencia, que de-



jamos aparcada líneas atrás, y de cómo el lector realiza esta hipótesis de acuerdo al Principio Relevancia (PR)<sup>6</sup>. Comprender cómo el lector establece la hipótesis de coherencia mediante este mecanismo, es la clave para comprender cómo ese *animismo pos-baudelairiano*, del que nos habla Umbral, desempeña la función que unos personajes inconsistentes son incapaces de llevar a cabo: alimentar el conflicto erótico. En cualquier caso, antes de dar este paso, necesitaré explicar cómo Dan Sperber y Deirdre Wilson (1986) articulan el PR y su uso. Ahora bien, los lectores que ya estén familiarizados con esta teoría pueden saltarse la siguiente sección.

### 5.1. *El principio de relevancia*

Quisiera hacer esta digresión utilizando un ejemplo que no tenga nada que ver con las novelas de Ramón, pues se trata de un mecanismo que va más allá de los objetivos de este trabajo y que dominan, de acuerdo a sus formuladores, toda la comunicación humana. Además, así, cuando después se aplique a la narrativa ramoniana, el lector tendrá dos ejemplos de naturaleza muy distinta para mejor poder comprender su funcionamiento:

Pablo: ¿Tiene fuego?

Desconocido: No fumo.

Evidentemente, el desconocido no ha contestado la pregunta de Pablo. Pero todos estamos seguros de que éste no va a considerar su respuesta descortés. ¿Por qué? Pablo puede deducir perfectamente el «no tengo fuego» implícito en la respuesta del desconocido. Según Sperber y Wilson (1986) ambos, Pablo (receptor) y el desconocido (emisor), parten de las siguientes premisas:

- 1) el mensaje debe tener un aporte informativo que rentabilice las molestias de su producción/interpretación;
- 2) el emisor, puesto que quiere comunicarse, ha formulado el mejor estímulo posible dadas las circunstancias;

---

<sup>6</sup> «(a) The set of assumptions (*I*) which the communicator intends to make manifest to the addressee is relevant enough to make it worth the addressee's while to process the ostensive stimulus. b) The ostensive stimulus is the most relevant one the communicator could have used to communicate (*I*).» (Sperber & Wilson 1986, 158)

- 3) a) mi interlocutor piensa que yo pienso de acuerdo a las dos premisas anteriores; b) mi interlocutor piensa que yo pienso que él piensa de acuerdo a las dos premisas anteriores.

Así, el desconocido emite «no fumo», y piensa que Pablo va a pensar que él ha sopesado adecuadamente la relación entre ganancia y gasto que la interpretación de su mensaje encierra y, en consecuencia, ha emitido el estímulo con la forma más adecuada para, reduciendo el gasto lo más posible, aumentar la ganancia al máximo. Además, dado que el desconocido piensa que Pablo asume esto, se atreve a no responderle directamente: está suponiendo que la imagen de interlocutor competente que Pablo tiene de él le va a impeler a buscar la interpretación más rentable y a no pararse cuando la primera que encuentra no lo es.

En el otro extremo del canal informativo, cuando Pablo recibe la respuesta, «no fumo», no se para, busca información en otras partes del mensaje, en la situación, en su memoria; busca algo que le ayude a entender si el emisor tiene fuego o no. En su enciclopedia mental encuentra que en occidente la gente normalmente no lleva cerillas o mechero consigo a no ser que sean fumadores (contexto interpretativo). Luego el interlocutor no le está negando la información requerida, simplemente supone que ésta es fácilmente inferible a poco que Pablo sea competente. La inferencia relevante se produce cuando el mensaje interactúa con el conjunto de proposiciones en que consiste el contexto, de manera que el receptor pueda deducir otras nuevas. A esto es a lo que Sperber y Wilson (1986, 108-37) llaman efecto contextual.

Ahora bien, todo esto implica un giro copernicano en la consideración de lo que es el contexto y el papel que juega en la comunicación. Mientras tradicionalmente se consideraba al contexto como el paisaje estático en el que se produce e intercambia el mensaje, para Sperber y Wilson (1986, 132-42) el contexto es el resultado de una búsqueda. Cuando el receptor recibe el impacto del estímulo perceptible del mensaje, trata de encontrar un conjunto de proposiciones que, al interactuar con el mensaje en cuestión, vuelva rentable la interpretación. El receptor está legitimado para hacer esto porque, guiándose por el principio de la relevancia, supone que cuando el emisor produjo el mensaje, ya calculó que 1) existía un contexto con estas características y 2) que la

forma concreta del mensaje era la más adecuada para encontrarlo de la forma más económica posible.

Ahora bien, ¿por qué el desconocido no ha dicho simplemente: «No tengo fuego»? La forma es importante. Nos obliga a buscar más. Por lo tanto, la presuposición es que la ganancia será mayor. Y, de hecho, normalmente lo es: la búsqueda en sí aporta enriquecimientos informativos que, de otra manera, no se darían; estamos ante lo que Sperber y Wilson (1986) llaman implicaturas<sup>7</sup>. En nuestro caso tenemos dos posibilidades:

- 1) «Lo siento. No dejo de darte fuego por ser descortés sino que, al no fumar, es improbable que uno vaya con fuego encima.»
- 2) «No sólo no tengo fuego, sino que me molestaría que fumases en mi presencia.»

Todo esto es difícil de transmitir diciendo simplemente «No tengo fuego.» También podríamos preguntarnos por qué no se explicita toda esta información. Pero entonces se entorpecería la comunicación: por un lado, explicitar demasiada información hace demasiado costosa la interpretación; por otro, todos sabemos que decir las cosas demasiado a las claras puede afectar nuestra imagen social y es mejor manejarse con sobreentendidos que decirle a alguien claramente «no quiero que fumes en mi presencia.» En cualquier caso, dar a entender las cosas en lugar de decirlas encierra en sí una serie de saltos inferenciales que, por un lado, sólo se pueden explicar a partir de la existencia de un PR y, por otro, pueden enriquecer el proceso de comunicación de manera decisiva. ¿Qué tiene que ver todo esto con el tema de nuestro trabajo?

---

<sup>7</sup> Dentro del marco teórico que estamos siguiendo, podemos definir las implicaturas como aquellas asunciones que asociamos al mensaje para que sea lo más relevante posible en una situación dada. En consecuencia, el contexto interpretativo sería el conjunto de asunciones que el receptor introduce en el proceso de interpretación, procedentes del ambiente físico que lo rodea o de su enciclopedia mental, para llegar a la interpretación más relevante posible del mensaje que ha recibido.

## 5.2. La actuación de la hipótesis de coherencia

En mi opinión, gracias al PR, cuando leemos las novelas de Ramón realizamos varias operaciones imprescindibles para establecer una hipótesis de coherencia y poder descifrar el texto:

- 1) No desistimos ante la dificultad de un discurso retóricamente tan complejo como el gregueresco, sino que pensamos que esa dificultad nos reportará una gran ganancia. El principio de relevancia es el que nos anima a establecer las asociaciones e iniciar la búsqueda de la que hablaba Nicolás.
- 2) El primer paso para superar esa dificultad es encontrar, como ya hemos ido viendo, coherencia dentro de lo heterogéneo.
- 3) Para ello, el PR nos anima a establecer una relación entre una proposición que se encuentra en nuestra enciclopedia: «una novela es una narración» y la falta de peso narrativo de eso que se nos presenta como novela.

Estas operaciones pragmáticas son las que permiten a los desplazamientos narrativos actuar como *esqueletos* sobre los que crece la enredadera gregueresca. Así, cuando se nos habla de pecados como sapos o chinches debemos 1) superar la dificultad intrínseca del mensaje metafórico y 2) encontrarle una pertinencia dentro del discurrir narrativo. Es la necesidad innata en todos nosotros de encontrar relevancia la que nos impulsa a ubicar, dado que esto es una novela, la interpretación de lo no narrativo dentro del marco de lo narrativo. En consonancia con esta necesidad, nuestro sistema cognitivo instrumentaliza los no demasiado perfilados trazos narrativos de las novelas ramonianas, los vuelve contextos adecuados donde interpretar imágenes y divagaciones. Ya que alguna relación deben tener chinches y sapos con la seducción en marcha, el lector acaba por establecerla: por ejemplo, aquellos son signos que me sirven para interpretar ésta como pecaminosa y transgresora.

Así, por ejemplo, cuando Lorenzo pasea por Nápoles y Ramón comienza una larga digresión sobre los frailes que inundan la ciudad, entendemos que, aunque se pierda en la observación y la reflexión, la divagación tendrá cierta pertinencia respecto a la

descripción de la ciudad y, más allá, respecto a la relación entre Lorenzo y Lucía. Otro ejemplo es la descripción de la quinta de Palmyra y su entorno. El autor se embelesa en sus comentarios, se olvida de sus personajes, pero nosotros sentimos que, aunque no se explicita, existe una relación entre la glosa y las reacciones de los personajes: la aportamos nosotros, los lectores, al construir la hipótesis de que la narración debe tener una coherencia. Por lo tanto, los personajes, tanto los femeninos como los masculinos, tendrán la función, dentro de la técnica novelística madreprótrico-ramoniana de orientar nuestras inferencias hacia la conversión en narración de un mensaje que por sí sólo tendríamos muchas dificultades para reconocer como tal.

#### 6. EL EFECTO POÉTICO Y EL ANIMISMO RAMONIANO.

La dificultad vanguardista de las novelas de Gómez de la Serna juega con los mecanismos pragmáticos con los que interpretamos los mensajes. En principio, la dificultad formal no nos amedrenta porque no pensamos que sea gratuita. Nos fiamos de nuestro interlocutor, de Ramón. Tendemos a valorar los obstáculos que suponen la interpretación de greguerías y divagaciones como anticipos de un gran premio informativo.

Según Sperber y Wilson (1986, 222), la justificación de un desvío retórico se encuentra en el amplio haz de implicaturas que podemos derivar de él, a esto es a lo que ellos llaman efecto poético. En los desvíos retóricos ellos observan una falta de concordancia entre la estructura lógico-semántica del mensaje y la de los pensamientos que el emisor tenía en mente cuando produjo el mensaje. La tarea del receptor es salvar esta distancia. Este proceso cognitivo pragmático desencadena ese haz del que hablamos:

«In general, the wider the range of potential implicatures and the greater the hearer's responsibility for constructing them, the more poetic the effect, the more creative the metaphor. A good creative metaphor is precisely one in which a variety of contextual effects can be retained and understood as weakly implicated by the speaker... The surprise or beauty of a successful creative metaphor lies on this condensation, in the fact that a single expression which has itself been

loosely used will determine a very wide range of acceptable weak implicatures» (1986, 237-36).

En estas líneas sentimos resonar las palabras con las que Nicolás explicaba cómo funcionaba la macrogreguería. La hipótesis de coherencia y el principio de relevancia me permiten precisar más aún los mecanismos semióticos de los que habla Nicolás y, de esta forma, explicar cómo la producción de un estímulo lingüístico complejo (novela gregueresca) invita a una labor constructiva por parte del receptor. Esta responsabilidad lectora, que encontramos en la última cita de Sperber y Wilson, se concreta en ese conjunto de implicaturas o efectos contextuales. Para ellos el efecto final será la expansión del ámbito cognitivo que comparten los interlocutores pero, sobre todo, dado el gran nivel de exigencia que el emisor ejerce sobre el receptor y de la responsabilidad interpretativa en el que este último se ve involucrado, la creación de una complicidad afectiva (Sperber y Wilson 1986, 224).

Después de este largo rodeo ha llegado el momento de ir atando cabos. Antes nos preguntábamos por la energía que hace avanzar a las narraciones en las novelas de Ramón: Umbral nos hablaba de un *animismo posbaudelaireano*; ahora podemos explicarlo: se trata de ese efecto afectivo que, según Sperber y Wilson, implica la interpretación de mensajes formalmente complejos. También nos preguntábamos por el papel que en todo esto jugaban unos personajes inconsistentes y cómo repercutía sobre el conflicto erótico del que habla López Criado. La respuesta a la primera pregunta, después de este análisis pragmático-semántico, es que los personajes de Ramón no son representaciones de individuos burgueses: ya dijimos que eran mecanismos retóricos para el engarce de las imágenes greguerescas y que eran orientadores de las inferencias que necesitamos para construir la hipótesis de coherencia dentro de la caótica técnica madreporica-narrativa, pero ahora podemos añadir otra finalidad: facilitar al lector un canal interpretativo por donde pueda discurrir el animismo del efecto poético, la carga afectiva que supone su involucración superlativa en la interpretación. La respuesta a la segunda pregunta requiere un poco más de espacio.

## 7. EL CONFLICTO ERÓTICO

En cuanto a los personajes masculinos, Cardona (1988, 22) nos dice que en las novelas de Ramón la actitud del protagonista tiende a confundirse con la del autor. Es cierto, pero con matizaciones. En este trabajo hemos visto los distintos tipos de discurso que conviven en las novelas ramonianas. En otro lugar ya he dicho que si nos detenemos a observar el lugar de procedencia de la voz del autor en las novelas ramonianas, encontramos hasta cuatro puntos posibles: el protagonista masculino, el narrador, el ensayista y el autor lírico-gregueresco (Martínez Camino 1998, 14). Si seguimos manteniendo la premisa de la falta de autonomía por parte del protagonista masculino y pensamos que éste no tiene personalidad propia y depende del autor, debemos concluir que la oscilación de la voz de éste tiende a difuminar el perfil del protagonista masculino: pasa de la identificación al abandono y nunca termina por adquirir un carácter y una solidez propios.

En cuanto a las mujeres, ya hemos visto cómo se disuelven en el ambiente. Este proceso queda plenamente ejemplificado en la cita que comentamos de *El hombre perdido*: allí la identidad del personaje, sus acciones y personalidad, todo queda subordinado a ser el engarce entre rosa y lombarda. Resumiendo, mientras Rodrigo y Lorenzo no llegan a cuajar, pues la personalidad de Ramón bien les subyuga bien les desampara para dedicarse tanto a la digresión como a la imagen gregueresca, las figuras centrales femeninas, ya sean protagonistas, como Palmyra, ya antagonistas, como Cristina y Lucía, desaparecen al ser el objeto de lo gregueresco. Pero detengámonos en estas últimas que, al fin y al cabo, son el motivo de nuestro trabajo.

Ya hemos visto que estos personajes, narrativamente, son líneas semánticas de desplazamiento que agrupan los comentarios sobre el ambiente que las rodea: le sirven a Ramón para que su constante glosar no se desparrame en forma de ensayo o aforismo gregueresco. Ramón, en su novela *¡Rebeca!*, hizo objeto de su narración este proceso de confluencia. En ella el protagonista, Luis, va por el mundo recogiendo aquellos objetos que le resultan interesantes y los arroja en un armario con la esperanza de que del batiburrillo de encuentros greguerescos con la realidad cotidiana surja Rebeca, su mujer ideal. Es Rebeca el contexto o mar-

co que da sentido unitario al conjunto de hallazgos. Sin embargo, aunque no tan aparente como en el caso de *¡Rebeca!*, es en nuestras tres novelas donde este efecto queda más conseguido al producirse una fusión entre mujer y ambiente.

No obstante, hay más. Para Umbral (1978), Ramón, siguiendo las pautas de la literatura de nuestro siglo, «metaforiza siempre a la mujer, la pone en conexión con el mundo, hace de ella el lugar de todas las transformaciones y todas las relaciones de las cosas.» (Umbral, 1978, 189). Estas palabras cobran nueva luz de acuerdo a nuestra interpretación pragmática: las mujeres, especialmente cuando hay feminización ambiental, son el principal canal por el que discurre la energía afectiva que aporta la labor interpretativa del lector. En consecuencia, no son sólo metonimias, estacas para que trepen la greguería y el ensayo, también actúan como mecanismos de condensación poética.

En definitiva, las mujeres son metonimias narrativas e isotopías madreporicas, pero son también el punto de encuentro donde el lector da sentido a divagaciones y greguerías. En consecuencia, son el eje de ese efecto afectivo del que hablábamos más arriba, convirtiéndose en símbolos del objeto final del deseo humano. Con esta explicación retórica y pragmática podemos comprender mejor el papel que las figuras femeninas ocupan en la construcción de la narración ramoniana y el efecto comunicativo que ayudan a conseguir. La comprensión de ambos fenómenos literarios entraba dentro de los objetivos que se fijaron al principio de este trabajo. Ahora deberíamos preguntarnos por su papel ideológico en la representación literaria.

## 8. EL VANGUARDISTA COMO HÉROE

La mujer no es sólo una isotopía o un símbolo catalizador del efecto afectivo. Gracias a que es estas dos cosas es algo más. Barthes (1975, 37) comenta que el vanguardista es el hijo rebelde que juega con el cuerpo de la madre como signo y práctica de rebeldía frente al padre. Sólo el escritor vanguardista posee la violencia retórica suficiente como para reconstruir. Así, las protagonistas femeninas, que nunca se confunden con el autor implícito, son o un personaje pasivo, como en el caso de Palmyra, o un personaje que, como en el caso de La Nardo, conduce al macho a



la muerte en el marasmo de su erotismo. Los personajes masculinos sólo tienen suficiente consistencia cuando confluyen dos circunstancias: son protagonistas y reciben la gracia de la visión del autor. En el resto de los casos carecen de profundidad para individualizarse frente a los ciclos vitales de la vida y la muerte.

En otras palabras, el verdadero héroe es el escritor vanguardista que lucha contra el orden simbólico que aparece representado, por ejemplo, por el luto de Cristina, o el ámbar de la piel de Lucía, símbolo de la abnegación y la capacidad de sacrificio. El instrumento de aquél es la violencia retórica que desviste a la mujer, creando el efecto afectivo del discurso vanguardista. Esta fuerza en el caso de Cristina o Palmyra se encuentra en el blanco de su piel, y en Lucía en otro matiz del ámbar resultado del sufrimiento de las ánimas del purgatorio. Las tres mujeres son, pues, representantes pasivas de la fuerza del lenguaje que puede ser tanto revolucionaria como reaccionaria, pero también, si el protagonista masculino no es capaz de encauzarla, simplemente destructora. Este parece ser su papel ideológico dentro del discurso de las novelas ramonianas. Así, podemos interpretar la angustia de Rodrigo al sentirse muerto, tan muerto como el marido del que era viuda Cristina, o la necesidad de huida que persigue a todos los compañeros de Palmyra.

Teresa De Lauretis (1987, 31-51) comenta que tradicionalmente se ha visto a lo masculino como lo capaz de actuar, de superar los límites. Después cruza esta visión con las teorías de Yuri Lotman (1979, 167-68) sobre el relato tradicional, donde el héroe siempre es un hombre que rompe los límites espaciales e ideológicos normalmente patrullados por una figura femenina de rasgos siniestros. Creo que la disolución ambiental de estas tres figuras centrales femeninas tiene un valor especial, porque a través de ella Ramón consigue la construcción más perfecta, en toda su novelística, de lo femenino como pasivo. La feminización ambiental es el contrapunto dialéctico de la voluntad de transgresión. El espacio con el que se funden representa aquello que el vanguardista cree que debe ser transgredido, penetrado por la violencia formalista de su retórica. Por lo tanto, el individuo sólo puede ser masculino y sólo alcanza el rango heroico, del que habla De Lauretis (1987), en la figura del artista de Vanguardia, el único que posee la violencia retórica que penetra y libera el complemento pasivo femenino, desencadenando el efecto afectivo o anímico. De esta

forma, el conflicto que describía López Criado (1988) entre personajes masculinos y femeninos se da, en mi opinión, entre el escritor y el orden simbólico. Con esto y con la clasificación con la que comenzábamos este estudio hemos cumplido razonablemente bien el primero de nuestros objetivos: explicar el lugar de la figura femenina en las novelas de Ramón. Ahora ha llegado el momento de resumir nuestras conclusiones.

## 9. CONCLUSIONES

En estas tres novelas:

- 1) las figuras femeninas centrales se funden con el ambiente que las rodea,
- 2) mientras el protagonista masculino es un instrumento a través del cual la visión del autor implícito puede, a veces, personificarse y actuar en el conflicto de la narración.
- 3) Sin embargo, el verdadero conflicto es el que sostiene el autor implícito con el orden simbólico de la tradición occidental y de la sociedad burguesa.
- 4) Lo masculino es el resultado de esa capacidad de actuación sobre el orden simbólico,
- 5) lo femenino es el resultado retórico de esa violencia y se manifiesta a través de las dos funciones de esa mujer confundida con el espacio:
  - a) constructo metonímico que agrupa las diversas transgresiones del orden simbólico y les da sentido dentro del relato al instituirse como objeto del deseo,
  - b) constructo metafórico que agrupa los significados simbólicos de las transgresiones.
- 6) En esta última función la mujer puede simbolizar:
  - a) la tradición que asfixia la voluntad vanguardista,
  - b) pero también, la energía anímica liberada.
- 7) El resultado de esta apertura puede ser:
  - a) la liberación y sobrepajamiento del individuo (superación de los límites), objeto final del deseo,

- b) o el marasmo que amenaza el espíritu individualista del vanguardista, es decir, la muerte.

En sus novelas, Ramón tratará de articular, como buen vanguardista, la rebelión del individuo burgués frente a la tradición, por un lado, y a la razón instrumental que gobierna el mercado, por el otro. Pero, al igual que los surrealistas, utiliza a la mujer como espacio para la escritura que expresa sus posiciones anti-traditionalistas y anti-burguesas<sup>8</sup>. Como ya nos dijo Umbral (1978), la mujer en estos textos es la metáfora de la relación entre el sujeto y la realidad. Por lo tanto, su fragmentación simboliza, articula en el texto la transgresión permanente, el sentido del tiempo como historia progresiva, la tradición de la ruptura que es la Modernidad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. *The pleasure of The text*. Trad. Richard Miller. New York: Hill & Wang, 1975.
- Cansinos-Assens, Rafael. «Ramón Gómez de la Serna.» *Poetas y prosistas del Novecientos*. Madrid: Editorial América, 1919. 247-75.
- Cardona, Rodolfo. *Ramón. A Study of Gómez de la Serna and his Works*. New York: Eliseo Torres & Sons, 1957.
- . ed. Introducción. *La viuda blanca y negra* de Ramón Gómez de la Serna. Madrid: Cátedra, 1988.
- Eco, Umberto. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Lumen, 1987.
- Gómez de la Serna, Ramón. *¡Rebeca!*. Barcelona: José Janés, 1947.
- . *Las tres gracias. Novela madrileña de invierno*. Madrid: Perseo, 1949.
- . *Piso bajo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1961.
- . *El hombre perdido*. Madrid: Espasa-Calpe, 1962.
- . *El secreto del acueducto*. Barcelona: EDHASA, 1963.
- . *La mujer de ambar*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- . *La nardo*. Barcelona: Editorial Andorra, 1970.
- . *La quinta de Palmyra*. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- . *La viuda blanca y negra*. Ed. Rodolfo Cardona. Madrid: Cátedra, 1988.
- Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1976.
- Jakobson, Roman. «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances.» *Fundamentals of Language*. Netherlands: Mouton & Co.'S-Graven Hage, 1956.
- Lauretis, de Teresa. *Techonologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

<sup>8</sup> Cfr. Suleiman (1990, 19).

- Levinson, S. C. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- López-Criado, Fidel. *El erotismo en la novela ramoniana*. Madrid: Fundamentos, 1988.
- Lotman, Yuri M. «The Origin of Plot in the Light of Typology.» *Poetics Today* 1.1-2 (1979): 61-84.
- Martínez Camino, Gonzalo. «Ramón en sus novelas: Escribirse la vida.» *Clarín. Revista de nueva literatura*, III (14/1998) 13-15.
- . «Pasajes y diferencias: Análisis estilístico de la narración en las novelas de Ramón Gómez de la Serna.» *Novela y ensayo. Actas del VIII simposio internacional sobre narrativa hispánica contemporánea*. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, en prensa.
- Mazzatti Gardiol, Rita. *Ramón Gómez de la Serna*. New York: Twayne, 1974.
- Mey, J. L. *Pragmatics: an Introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- Nicolás, César. *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1988.
- Núñez Ramos, Rafael. *Poética semilógica. 'El polifemo' de Góngora*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1980.
- Richmond, Carolyn. Introducción. *La quinta de Palmyra*. Ramón Gómez de la Serna. Ed. Carolyn Richmond. Madrid: Espasa-Calpe, 1982.
- Suleiman, Susan Rubin. *Subversive Intent. Gender, politics, and Avant-Garde*. Cambridge: Harvard University Press, 1990.
- Umbral, Francisco. *Ramón y las vanguardias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- Sperber, Dan y Deirdre, Wilson, *Relevance. Communication & Cognition*, Blackwell, London, 1986.
- Verschueren, J. *Understanding Pragmatics*. London: Arnold, 1999.