

NOVELISTAS ESPAÑOLES DEL SIGLO XX (XVII)

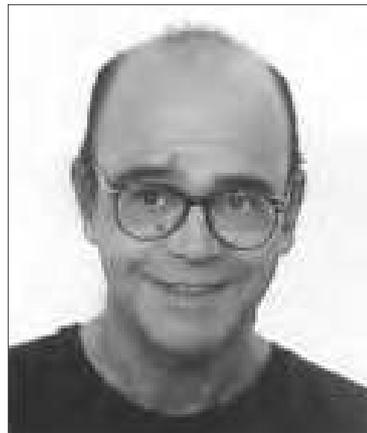
Ramón Gómez de la Serna

Asomados al escaparate

¿Qué esperamos de una novela? Desde sus orígenes nos hallamos ante un versátil género de consumo. Carro de traperos –se diría–, lleno como está de despojos, asimilaciones de otros géneros, transformaciones de todo tipo, al tiempo que de cajas y cajitas de subgéneros propios, con unos códigos y estereotipos que, con independencia de la calidad del producto, mantienen un público fiel.

Al igual que el cine modelado por ella, la novela es una industria de ficciones. Por imaginarios que sean sus mundos, organiza su semántica sobre códigos marcadamente pragmáticos, ligados en cada momento a la visión y realidades del público, pues depende lo suyo del mercado. Por ello, este elefante de casi dos mil años (que en ciertas épocas parece que agoniza o que se nos transforma en jirafa) suele modificarse con mayor lentitud que otros géneros cuando en las artes sobrevienen grandes innovaciones. Máxime si –como ocurre en las vanguardias– tales cambios afectan a un realismo unido de antiguo a su forma de representación.

¿Cómo llevar a la novela, género de masas, esa radical modificación que ha sufrido la figuratividad? Es elocuente el cronómetro: salvo aventuras aisladas (como la de Ramón), desde que irrumpe el cubismo (1907) han de transcurrir casi dos décadas hasta que la nueva novela



César Nicolás es profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de Extremadura, escritor y crítico literario. Ha publicado libros sobre Ramón Gómez de la Serna y Quevedo, así como estudios sobre poesía, novela, vanguardias y Barroco.

* BAJO la rúbrica de «Ensayo», el Boletín Informativo de la Fundación Juan March publica cada mes la colaboración original y exclusiva de un especialista sobre un aspecto de un tema general. Anteriormente fueron objeto de estos ensayos temas relativos a Ciencia, →

eclosione de forma masiva, bien avanzados los 20.

Para apreciar y disfrutar lo que hace Ramón, ¿no habrá que cambiar de anteojos y situarse en otros módulos narrativos? Módulos que se hallan en función de los anteriores e incluso los parasitan, pero acarrean cierta ruptura. Y es que lo artístico es movedido y sólo puede medirse históricamente. Como vieron los formalistas rusos, entraña un proceso de automatizaciones y desautomatizaciones sucesivas que nos provoca esa percepción inusitada de las formas y lo representado por la que se origina lo estético. La desautomatización, como ruptura expresiva, afecta al género, y percute sobre algo tan decisivo como la visión y representación anteriores, vistas como estereotipadas. Ello supone la transformación paralela de las expectativas del público, que puede ser humorística y llegar a la provocación.

Educado por los medios de masas y unos géneros de consumo, ¿podrá el lector de hoy sonreír al menos con las novelas de Ramón? Para entender esta literatura hemos de usar dos lentes, y hacer un bucle con nuestra época. Situarnos de un lado en la poética de las vanguardias, que el autor de *El Rastro* (1914), *Greguerías* (1917) o novelas como *La viuda blanca y negra* (1917) abre en nuestro país. De otro, en los códigos narrativos de las dos primeras décadas del XX.

Cierto: por diversas vías (irónicas, estilísticas, autorreflexivas, haciendo *nivolos* o puntillismo), desde finales del XIX la novela se ha

→

Lenguaje, Arte, Historia, Prensa, Biología, Psicología, Energía, Europa, Literatura, Cultura en las Autonomías, Ciencia moderna: pioneros españoles, Teatro español contemporáneo, La música en España, hoy, La lengua española, hoy, Cambios políticos y sociales en Europa, La filosofía, hoy y Economía de nuestro tiempo. 'Novelistas españoles del siglo XX' es el título de la serie que se ofrece actualmente. En números anteriores se han publicado los ensayos *Luis Martín Santos*, por Alfonso Rey, catedrático de Literatura española de la Universidad de Santiago de Compostela (febrero 2002); *Wenceslao Fernández Flórez*, por Fidel López Criado, profesor titular de Literatura española en la Universidad de La Coruña (marzo 2002); *Benjamín Jarnés*, por Domingo Ródenas de Moya, profesor de Literatura española y de Tradición Europea en la Universidad Pompeu Fabra, de Barcelona (abril 2002); *Juan Marsé*, por José-Carlos Mainer, catedrático de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (mayo 2002); *Miguel de Unamuno*, por Ricardo Senabre, catedrático de Teoría de la Literatura en la Universidad de Salamanca (junio-julio 2002); *Gabriel Miró*, por Miguel Angel Lozano Marco, profesor de Literatura española en la Universidad de Alicante (agosto-septiembre 2002); *Vicente Blasco Ibáñez*, por Joan Oleza, catedrático de Literatura española en la Universidad de Valencia (octubre 2002); *Eduardo Mendoza*, por Joaquín Marco, catedrático de Literatura española en la Universidad de Barcelona (noviembre 2002); *Ignacio Aldecoa*, por Juan Rodríguez, profesor titular de Literatura española de la Universidad Autónoma de Barcelona (diciembre 2002); *Max Aub*, por Manuel Aznar Soler, catedrático de Literatura española en la Universidad Autónoma de Barcelona (enero 2003); *Luis Mateo Díez*, por Fernando Valls, profesor de Literatura española contemporánea en la Universidad Autónoma de Barcelona (febrero 2003); *Ramón Pérez de Ayala*, por Dolores Albiac, profesora de Literatura española en la Universidad de Zaragoza (marzo 2003); *Rafael Sánchez Ferlosio*, por Jordi Gracia, profesor de Literatura española en la Universidad de Barcelona (abril 2003); *Camilo José Cela*, por Darío Villanueva, catedrático de Teoría de la literatura y Literatura comparada de la Universidad de Santiago de Compostela (mayo 2003); *Miguel Espinosa*, por Cecilio Alonso, profesor de Literatura española en el Centro de la UNED Alzira-Valencia «F. Tomás y Valiente» (junio-julio 2003); y *Miguel Delibes*, por Santos Sanz Villanueva, profesor de la Universidad Complutense de Madrid (agosto-septiembre 2003). Todos ellos pueden consultarse en Internet: www.march.es

La Fundación Juan March no se identifica necesariamente con las opiniones expresadas por los autores de estos Ensayos.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

empezado a transformar. En Conrad, James, Unamuno, los Goncourt, lo que sea la realidad se vuelve problemático, y Dujardin ya ensaya el monólogo interior. Tanto lo *real* como su simple reproducción comienzan a hacerse pacatos, cosa de estereotipos, y Henry James lo ilustra de perlas en un metarelato como *The Real Thing* (1893).



FUNDACIÓN DEL AMO

Así y todo, aun contando con Baroja y cierto 98, que empiezan a modificar nuestra novela (la de Valle aún no ha arribado al esperpento), en la España de esas décadas (1900-1920) las expectativas de la mayoría gravitan en torno a aquel realismo consagrado por la novela del XIX, que para los más exigentes se ha saturado y no nombra en absoluto la realidad. Junto a él, y más popular, perdura un costumbrismo plagado de clichés. De la zarzuela a la prensa, de Arniches a los Quintero, unido a lo castizo, vive una segunda apoteosis.

Como nueva norma artística triunfa el Modernismo. Lirificando y estilizándolo todo, ese lenguaje metafórico, curvo, asociativo (medular en Ramón, que parte de los *raros*) se ha industrializado. Vuelto *art nouveau*, alcanza ahora a las masas. Y se hace epigonal: de Juan Ramón a Gaudí, pasando por la novelas de Hoyos y Vinent, ha acabado por desembocar en lo cursi, que inunda los escaparates.

¿Escaparates? Si nos asomamos a los de las librerías de este Madrid provinciano de 1914 (septiembre anaranjado en el que ya se insinúan las luces delgadas del otoño: la prensa voceaba la contraofensiva del Marne), comprobaremos que la generación del 98 se consagra ahora mismo en el mercado, y vendiendo por cierto novelones históricos; que naturalismo, costumbrismo y modernismo coexisten y hasta forman pandilla. Y que la novela, vuelta mercancía, anda (pese a un Miró o un Pérez de Ayala) todavía encorsetada, falta de atrevimiento. Puesta en trance disolutivo parece vivir un *impasse*, dominada como la de ahora por unos géneros de consumo que, viniendo de lejos (folletín, novela social, histórica, costumbrista, de aventuras, etc.), copan la mayoría de los relatos, justo los que gozan de más espacio en las vitrinas: los mejores –Valle o Baroja– los tratan de dignificar.

Pero algo remueve tan plácido estanque, lleno de estereotipos y reflejos miméticos, dislocándolos humorísticamente para mostrarnos que todo eso –empezando por el realismo– no es sino visión limitada, grave e irresponsable distorsión de la vida, que en nada se parece a los códigos que nos imponen tales novelas. Cierito: en este Madrid de porteras, pescantes y mantillas, ómnibus opalinos, barbas y chisteras, li-

teralmente excéntrico, ¿qué pinta un vanguardista? Pero ¡oh!, cruzando los cristales, onda entre patillas, ojo de cachimba que emerge y se refleja en esa gran pecera de los libros, cuerpo con algo de botijo, vemos aparecer a Ramón.

Con cosas ya del *capricho*, ahí está *El doctor inverosímil*, que «La Novela de Bolsillo» acaba de editar. Un racimo de historietas, de sorprendentes casos clínicos (atreviéndose a llamar a eso tan divertido, descoyuntado y absurdo nada menos que «novela»: ha visto, de entrada, un género a parodiar). Y asoma un Ramón multiplicado, reflexionando críticamente tanto en los espejos de Pombo y las riberas del Rastro como en los vidrios de sus manifiestos, pedradas a la sociedad de la época, a los escaparates de estas librerías.

En efecto, ¿qué hacer con toda esa literatura llena de argumentos y temas viejos y ominosos? A toda esa novela (indigesta, pedante, falaz), lo mismo que a ciertos objetos desdichados –piensa Ramón–, urge darla un golpe, cribarla o deshacerla para transfigurarla en otra cosa, librándola cuando menos de su sufrimiento, de su tontuna, de su enajenación. Y sopesa para hacerlo el potencial de la greguería: disolvente, martillo, berbiquí –pero también metáfora, aglutinador, transformador–.

En definitiva (pues asomados al escaparate avistamos una dialéctica): estamos, primero, ante la novela realista, sentida como orden y coherencia falsos; luego, ante las rarefacciones del modernismo. Sale un precipitado social y literario que Ramón ve listo para atomizar y transformar. Parasitando y cuarteando el texto realista (garbancero, asfixiante y espeso), atomizando con cariño el modernista (ese corsé lírico y sensitivo que propende a lo cursi) nos propone un texto ligero y agujereado, cuyo significado, al tiempo que expresa lo insólito o lo indecible, se torna parodiante, humorístico, *perverso* e intertextual.

La novela greguerística

Consideremos su *novelismo*: una práctica y una poética que se nos entrega en diferentes escritos. Sin ir más lejos, en *El novelista* (1923), juego de espejos, novela dentro de la novela que nos aloja en un doble marco. Uno externo: el taller y figura del novelista Andrés Castilla. Otro interno, pues que dentro de él se abre el mundo de sus relatos. Ambos planos espejean y convergen, rompiendo los límites entre realidad y ficción. Se impone el poder de la fantasía y la fragmentación de la novela: prisma, puzzle, zona de tangencias, vehículo de greguerías e injertos discursivos, de numerosos cuentos o *nouvelles*. *El*

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

novelista (cuyos relatos a su vez se entrecruzan) es máscara de Ramón, que nos refleja así su modo de novelar.

La novela ha de ser, pues, al igual que el cuento (Ramón no los distingue) representación de lo nuevo, de lo no transitado. Hay que liberarla, descomponerla y volver a componer bajo la intuición y el deseo, la metáfora y el inconsciente, abriéndola a la imaginación y al humor. Anclarla no en la superficie histórica ni en unos ficticios esquemas argumentales, sino en el *hilo* de lo discontinuo y en esa realidad inconsciente pero determinante que forman las cosas y el *ello*, lo reprimido e ignorado, que Freud acaba de descubrir. Hay que constatar la vida: Ramón plantea una novela multifocal y polifónica (abierta, vitalista, lúdica, autobiográfica). E inaugura lo fantástico *nuevo*, descubriéndonos, al tiempo que Kafka, lo insólito en lo cotidiano, y todo lo inquietante en las entrañas de la realidad.

Consideremos lo que ocurre a su vez con la greguería. Comporta, de entrada, un focalizador que capta lo latente y lateral, y modifica nuestra visión habitual de las cosas. Adherida a la imagen, supone una sorprendente revelación. Comienza por estirarse, conformando paquitos de prosa. Y la vemos mezclarse a otros géneros, adoptar muchas formas y hasta desarrollar músculos con novedosas funciones representativas. A partir de 1914 se convierte en núcleo de la prosa de Ramón. Puede ir aislada. Pero al ponerse en contacto con los restantes géneros, y en concreto con los narrativos, pasa a convertirse en herramienta de signo tanto constructor como destructor. Y es que lo mismo puede constituir por sí misma un microrrelato o *capricho* que servir para la transformación y atomización de toda la narrativa existente. ¿Atomización? A las ya vistas (*novelas* que invito a considerar como estrictamente atomísticas, cuasi colecciones de «cuentos») hay que añadir *Cinelandia* (1923), llena de *ramonismo*: pura yuxtaposición ya de fregonazos, de microrrelatos greguerísticos unidos sólo por el mundo del cine, por el correlato de Hollywood, que se nos revela desde infinidad de ángulos.

Entre novela y greguería se produce una simbiosis con dos movimientos complementarios. En el primero, hay una estética de ruptura, de fragmentación y desorden. Lo greguerístico se convierte en unidad o bloque digresivo, y aun atomizador, provocando un efecto chocante. Rompe la estructura lineal de la novela del XIX y puede llegar a disgregarla. Retarda (e incluso vampiriza) la acción. Y modifica nada menos que la visión y representación convencionales, que se estilizan mediante metáforas y metonimias insólitas. ¿Metáforas? Al insinuar junto al desorden un plano asociativo (en la greguería y la novela) Gómez de la Serna apela a un nuevo modo de lectura que culmine su di-

seño experimental.

Y es que en un segundo movimiento, de signo asociativo, vemos a esos núcleos de imágenes fundirse con lo narrado. Al tiempo que intensifican la historia, crean coherencias y constelaciones propias, lazos implícitos que organizan la trama y han de ser inferidos por el lector (cuya participación se torna esencial: baste decir que la greguería modula los temas y los momentos de clímax del relato).

Para disfrutar y ver lo que digo, acérquese el lector a novelas tan estupendas como *El incongruente* (1922), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947). Forman la serie «de la nebulosa» y participan tanto del surrealismo (que la primera, divertidísima y corrosiva, adelanta) como del *bildungsroman* o novela de aprendizaje que, por activa o pasiva, se ve parodiada y subvertida, mostrando, junto al caos y paradoja del hombre, el absurdo de nuestra sociedad. Al menos las dos últimas, de signo íntimo y trascendente (temática del deseo, búsqueda de la mujer o el sentido de la existencia en el laberinto de la gran ciudad), implican a su vez la novela autobiográfica. Seguidas de lejos por *La quinta de Palmyra* (1923) y *La Nardo* (1930) (pero sin olvidar *El Gran Hotel*, 1922), las tengo como las mejores de Ramón

Se produce una superposición de estrategias: la greguería plasma magníficamente marcos y ambientes, y aun conduce las líneas de fuerza de la novela. Al tiempo, disloca o minimiza la acción y el argumento convencionales. Acción y argumento que para colmo suelen verse –como los personajes– parodiados o caricaturizados en sus relatos. Desde los tempranos (pasando por *El incongruente*) hasta los tardíos, como *Las tres gracias* (1949), novela madrileña que trenza nueva y sutil palinodia de la crónica negra y el folletín.

En cualquier caso, hay una dialéctica; lo digresivo asimila y es asimilado por los restantes materiales y pasa a convertirse en forma de la novela, en rasgo que cruza toda nuestra narrativa de vanguardia, de la que Gómez de la Serna se convierte en modelo. Su *novelismo* abre toda una modalidad greguerística: esa novela que, unida a ciertas constantes temáticas (ludismo, cosmopolitismo, humor y erotismo estilizados; representación desautomatizada y greguerística de los objetos; personajes planos y caricaturescos; crítica, parodia, cosificación) se convierte en enseña del arte nuevo. El fenómeno alcanza al relato corto y aun cortísimo, donde Ramón es espléndido (baste recordar sus *caprichos*): crea hasta géneros propios, uniendo el humor y lo inquietante. Entre tantos ingredientes, ¿se produce siempre una buena simbiosis? No, pero aun en el peor de los casos, lo greguerístico plastifica la novela y la dota de una riquísima atmósfera. Surgen otras realidades, profundas y extrañas, que pasan a protagonistas. La anécdota

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

ta y la historia no sólo se dislocan, sino que parecen al cabo superficie, pretexto para ir calando eso otro, que según se encadena transfigura el conjunto: así de raro, de interesante es el arte de Ramón.

No hay que pasar por alto sus problemas como novelista (novelas desiguales, escritas muy deprisa; ese estilo personalísimo que tan pronto las lleva a lo más artístico como las asfixia; personajes esquemáticos que sueltan incluso greguerías y apenas disimulan ser mera proyección del autor, que habla por su boca). Pero hasta en sus relatos más débiles surgen densidades de tiempo y espacio, relieves léxicos, texturas inéditas, hallazgos a veces geniales, humor, apabullante originalidad. Además: estamos ante una escritura del deseo; lejos de ser mimética, la novela debe realizar lo que nos falta en la vida, y aun representar lo onírico y lo imposible. Y es que su *novelismo* es dialógico e intertextual. No sólo experimenta: arranca de la parodia (aunque la crítica lo olvide). Busca la transformación –crítica, humorística y poética– de toda la narrativa anterior y, con ella, la de nuestra sociedad.

Novelismo y público: transformaciones y paradojas

Ramón no es sólo el precursor de nuestra vanguardia; es literatura en estado puro y un auténtico creador. Significa (en nuestra literatura y en las otras) todo un modo de visión y representación: tiene eso tan difícil que llamamos un estilo y un mundo propios. ¿Y qué le pasa con el público? Pues una paradoja. Y con esto vuelvo a lo del escaparate, porque en lo popular, en la calle (por la que él se pasea), mandan como hoy unos géneros de consumo. Veamos esa literatura y lo que hace con ella, al percibirla como falsa, redundante o automatizada.

Hay un público de masas. A ellas va lo castizo y fisgón del costumbrismo, que llega despiezado a la prensa de primeros de siglo: rápidos apuntes (*ráfagas*, *alfilerazos*, *volanderas*) que distraen al lector y reflejan la actualidad. En ellos se inspira la greguería. Hay mucho costumbrismo en el Madrid de la época, pero rancio, acartonado: el Ramón paseante y vitalista (que mientras visualiza el Rastro, apunta retratillos de chulapas y horteras) quiere dignificarlo, ha visto una cantera para sus dotes observadoras y gráficas: puede transformarlo y convertirlo en avanzadilla. No sólo la greguería; por la vía de ese pintoresquismo insólito discurren también su madrileñismo, *gollerías* y parte de su *ramonismo* y miscelánea.

Y con ellos, un amplio cúmulo de relatos, empezando por los madrileñistas. En rigor, cuentos o novelas de ambiente, con la ciudad co-

mo protagonista (que se nos redescubre y vuelve asombrosa). Llegan hasta *Piso bajo* (1961) y pasan por rarezas tan indefinibles como *El torero Caracho* (1926). Y es que de unos tópicos de lo cotidiano y castizo (de un repertorio que le entusiasma al público), saca algo original y artístico, pero sin duda perturbador.

Ya lo dije: en Ramón hay un cambio de óptica. Y un atentado al mercado; con ludismo e ironía, va a intentar nada menos que disociar y transformar la vieja mercancía literaria. De entrada, eso tan acostumbrado o castizo —que representa la normalidad o lo típico— se ve no sé si parodiado, pero sí invertido en buena parte de su significación. Lleno de plasticidad, se torna insólito, inquietante o macabro —cuando no grotesco o ridículo, registrando toda clase de anomalías—. Junto a un expresionismo que comparte con Solana, Ramón lo hace ingresar en lo fantástico, como vemos en *La viuda blanca y negra*, en cuentos como «La abandonada del Rastro» (1929) o en otros de *La malicia de las acacias* (1927).

Afloran ahora lo inconveniente y lo prohibido. Y lo que no era sino una temática conformista, una identidad engañosa, meros estereotipos, se llena de significados críticos: el topicazo se rompe o trastorna, transformado por nuevas formas de expresión. Repito: junto a la experimentación y mezcla con otros géneros populares (folletín, crónica negra, mitos de masas, etc.), surge un humor vanguardista que va como en sordina y desdobra o pone en solfa la historia que leemos (la lógica del relato, o esa fatalidad que arrastra a los personajes), tomada a la postre de esos mismos géneros, de los que Gómez de la Serna se burla, y de los que al tiempo se sirve para connotar. Para colmo, este costumbrismo de vanguardia se empareja con un erotismo inédito, lúgubre y vitalista, sensual y mórbido, que viene de los decadentes y unido al ambiente alcanza su apoteosis en *La Nardo*.

Del pasado siglo proceden también esas galerías de gestos o tipos anónimos. Ha nacido el expresionismo: Ramón ve ya muñecos sin rostro, como los de Kafka, y los pinta de un solo rasgo, unidos a un objeto, en instantánea. O esos personajes planos, que inundan sus novelas. Transformados por lo humorístico, se convierten en caricatura del autómatas urbano, con aire guiñolesco; Ramón aprecia el cine mudo, y lo vierte a la literatura. Humorismo estilizado: el ocaso del individuo es patente en esos personajes unidimensionales, ligados casi siempre a una manía, como el don Pablo de *El secreto del acueducto* (1922) (víctima de su pasión por Segovia), el hastiado y angustiado Quevedo de *El Gran Hotel* (con su frenético deambular buscando conquistas), o ese nuevo Landrú que representa el Roberto de *El chalet de las rosas* (1923), novela también de crimen, y donde el humor negro

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

de Ramón, que encara de muy otro modo el asunto, tiene ocasión para brillar.

¿Recuerda el lector a aquellos detectives que aguzaban la vista, como el científico ante el microscopio? Más o menos implícitos, pasan greguerizando por sus novelas, desde los «casos» de *El doctor inverosímil* a *El novelista*, por no hablar de ese nuevo cíclope con monóculo, el prototipo del facha que vemos parodiado en *El caballero del hongo gris* (1928). He dicho detective: además de remitirnos a la novela de consumo (género policiaco), es también el trasunto de aquel omnímodo narrador realista, que ahora subyace atomizado (y burlado) tanto en sus relatos como en sus monografías: ingente catálogo de miradas, inspección con lupa de lo desatendido, donde una aguda percepción sinecdótica –asociada a la imagen– disloca las ingenuidades del simple *voyeur*. Y es que Ramón, que ama la desintegración, adopta también esas lentes del naturalismo que incluso antes, en un Quedo, miran a lo *bajo*, haciendo puntillismo (y que tienen en la pesada novela burguesa, y más en la de Blasco, un público apetecible, potencialmente tráfuga, si se le sabe dar lo descriptivo desde una nueva óptica).

¿Qué decir del sensual folletín modernista que dignifican Valle-Inclán, D'Annunzio, o el inefable Hoyos y Vinent? Lo desarticula; concentra en píldoras su pegajoso lirismo, su estilización de escaparate, su magnífica cursilería. Y mete lo absurdo y prosaico a rebanadas: lo desmonta y pasa por la lúcida criba de Charlot (las citas serían aquí interminables: vaya el lector a los innumerables títulos femeninos de sus novelas, de *La viuda...* a *La Nardo*, pasando por cuentos como «La hiperestésica» (1928).

Llenas de viajeros desasosegados, sus novelas cosmopolitas (*El Gran Hotel*, *La quinta de Palmyra*, etc.) contrastan en ese inmenso baúl que forman géneros como la novela y los libros de viaje: su mironeo por la urbe –interrumpido e insólito– es esencial; ocupa más espacio que el aparente designio de la historia. Se suceden las ciudades, pero jamás se había visto mirar a tantas partes, ni haciendo greguerías, ni desde tantos ángulos de visión. Las de la «nebulosa», ya reseñadas, convierten ese vagabundeo por la calle (tras lo *nuevo*, la mujer o lo imaginativo) en una alegoría de la búsqueda (casi siempre infructuosa: un laberinto de ausencia del que, con el deseo, brota la escritura). Y es que su novelismo se asoma a «ventanas» y «viajes» diferentes, siguiendo, con el deseo, la ruta de lo inesperado.

Por lo demás: la vieja novela porno (que incluso Felipe Trigo cultivaba, juntada al naturalismo) se ha transmutado ahora en un erotismo insólito, que imita de inmediato nuestra vanguardia. Unido a los obje-

tos, se hace cosa connotativa y artística, y es un ingrediente entre otros. Pero otro tanto sucede con un género tan lleno de público como la novela histórica; lejos de las de Valle o Baroja, sus *Novelas Superhistóricas* (1944-1949) surgen como totales rarezas: a menudo, son leyendas greguerísticas, burla mágica del género, fábulas extraviadas.

Lo apunto: Ramón experimenta con una ingente literatura de masas, y a través de la greguería, y en clave vanguardista, nos la devuelve artísticamente desautomatizada. Transforma y vivifica todo objeto industrial, sí; y con él, toda literatura estereotipada, de consumo. ¿Se da cuenta el lector de que, bajo su apariencia frívola y *deshumanizada*, esta literatura delata al hombre masa, y subvierte las referencias (hoy ya casi inconscientes) de una aberrante política de multitudes? ¿Cómo casar sus estrategias vanguardistas con un público plano y manipulado (unidimensional, como diría Marcuse), que ama lo redundante?

Al igual que su poética, su obra (que camufla unas dificultades y una distancia estética bajo el fino envoltorio de lo rápido y popular) explica esa fisura entre su fama de artista y lo minoritario de sus lectores. Ramón es un autor marginal, popular por su figura, pero poco leído; sólo muy gota a gota (en casi un siglo) se irán reeditando sus novelas; las más leídas no pasan de nueve o diez ediciones. No extrañe que sea Jardiel Poncela (uno de sus grandes imitadores) quien, rebajando el producto, haciéndolo más obvio, poniéndole anzuelos, erotismo picante, comicidad corriente, chistes y sal incluso gorda, y montando sus relatos con un ritmo trepidante pero lleno de greguerías, conquistó el mercado. Novelas como *Amor se escribe sin hache* (1929) o *¡Espérame en Siberia, vida mía!* (1930)..., sí que arrasaron: fueron los superventas de la época, al menos hasta la censura de Franco.

Pese a salir en su busca, la obra de Ramón no conquista al gran público. En cambio, tiene una recepción muy fértil en la generación del 27. Y más tras el espaldarazo de Ortega, que en *Ideas sobre la novela* (1925) toma a Joyce, Proust y Gómez de la Serna como paradigmas de una urgente renovación. A partir de entonces, y al menos hasta 1935, toda nuestra narrativa de vanguardia (sea en la línea de los *no-va novorum*, capitaneada por Jarnés y Espina; sea entre los humoristas, con Jardiel, Ros, Neville y otros discípulos de Pombo; entre los independientes, con los muy considerables Borrás o Verdaguer, o los comprometidos, como Arconada o Arderíus), toda esa novela de los jóvenes, insisto (con Sender y Aub y Ayala), vendrá marcada por el sello de Ramón. Y es que pese a las reticencias o juicios negativos de críticos como Nora, últimamente hemos asistido a una reevaluación de toda esta literatura, a veces fascinante, y vuelta hoy a leer y editar. □