

# A PROPÓSITO DEL RAMONISMO DE FRANCISCO AYALA Evolución del vanguardismo a la mimesis

GERMANA VOLPE  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

**Abstract** – The essay aims to highlight and illustrate, through some examples, the way the influence of Ramón Gómez de la Serna shows in Francisco Ayala's short-stories belonging to his Avant-garde period. Despite their profound differences in personality, during the years 1927-1930, Ayala experimented the new way of writing inspired by the ramonian *greguerías* (as well as by the *dehumanized art* of Ortega y Gasset). For this reason, this article tries to point out similarities and differences between the two authors. In particular, in collections such as *El boxeador y un ángel* and *Cazador en el alba*, Ayala uses plenty of images and metaphors that take the *greguerías* and the experimental art as a model. What the two authors have in common lies in an unconventional point of view, in describing impressions and sensations, in elevating trivial things and objects to a literary category. Nevertheless, it must be noted that the Avant-garde period was only a phase (though important) in Ayala's literary evolution, while Gómez de la Serna never ceased to embody that attitude; thus the main difference between them consists in their personalities and in a partial (on Ayala's side) or a total (on Ramón's side) adhesion to the Avant-garde literary expression.

**Keywords:** Ayala; Gómez de la Serna; Avant-garde; Ortega y Gasset; "deshumanización del arte".

## 1. Introducción

En 1982 Francisco Ayala, a los 76 años, publica la primera parte de un libro de memorias titulado *Recuerdos y olvidos*,<sup>1</sup> donde reconstruye las etapas de sus experiencias literarias, al igual que existenciales. Dedicó al escritor granadino algunas páginas interesantes al movimiento vanguardista y a Ramón Gómez de la Serna, en las que traza un perfil de la extravagante figura del colega madrileño a partir de algunos recuerdos personales.

A pesar de la admiración hacia la obra ramoniana, el elemento sobresaliente es el aborrecimiento ante algunos rasgos de su personalidad. Ayala afirma que Ramón "no se imaginaría ni por un momento la gran admiración que antes, después y siempre he sentido hacia su obra, por muy insoportable que su trato personal me resultara" (Ayala 1988, p. 99), distinguiendo de hecho entre el aspecto humano del autor de las *greguerías*, en su opinión escasamente apreciable, y el alcance artístico de sus textos, de los que reconoce el indudable valor. Él dibuja una etopeya nada lisonjera de su compañero: recuerda el tono forzosamente eutrapélico de la famosa tertulia del café Pombo, fundada en 1915, donde a veces el juego y el humorismo podían desembocar en crueldad;<sup>2</sup> le define "hombre

<sup>1</sup> La primera parte de *Recuerdos y olvidos*, publicada en 1982, se titula *1. Del paraíso al destierro*. Siguen, en 1983, *2. El exilio* y, en 1988, *3. Retornos*. En la edición que utilizo (Alianza Editorial, Madrid, 1988), los párrafos, *Ramonismo*, *La vanguardia*, *Mi vanguardismo* y *La tertulia de Ortega y Gasset* ocupan las páginas 98-111 de la primera parte *Del paraíso al destierro*.

<sup>2</sup> Ayala afirma que "el tono de la tertulia famosa era eutrapélico también y, a veces, muy forzosamente eutrapélico. Ramón se desgañitaba para mantenerlo a todo trance, y con este empeño las bromas podían llegar a ser muy crueles", (Ayala 1982, p. 98). Luego cuenta haber asistido un día a un encuentro en que Ramón se hacía burla de un mendigo que solía acudir al *café*, dando lugar a una escena muy desagradable.

aprensivo y cobarde” (Ayala 1988, p. 99), “sumamente pusilánime, medroso hasta lo patológico” (Ayala 1988, p. 99), destaca el trato pueril de su forma de ser y a la vez la absoluta falta de capacidad autocrítica.<sup>3</sup> No obstante, él no renuncia a subrayar que “la grandeza –grandeza, si se quiere, un tanto repulsiva– de Ramón es ésta, la del genio. De su pluma brotaba continua, irrestañable e indiscriminadamente la expresión originalísima de la realidad según él la veía” (Ayala 1988, p. 100).

## 2. El ramonismo de Ayala

Es precisamente este prisma original,<sup>4</sup> esta nueva luz que la mirada de Ramón proyecta sobre las cosas revelando formas, colores y correspondencias hasta entonces celados, lo que constituye un elemento de gran atractivo artístico para Ayala en un momento determinado de su evolución literaria, es decir los años 1927-1930, en que la aparición de los movimientos vanguardistas avejentan de repente las formas de arte más tradicionales. Si por un lado es verdad que a Gómez de la Serna no se le puede identificar con ningún *ismo*, por otro no se puede obviar su estrecha relación con los fermentos vanguardistas; relación que Ayala trata de interpretar de esta manera:

esa visión fresca del mundo que los niños tienen pronto se deseca en la mayoría de los seres humanos; y sólo cuando un adulto privilegiado, un artista grande, la conserva y logra formularla en estructuras objetivas adquirirá por virtud de ellas –a condición de que la coyuntura histórica lo propicie– una trascendencia cultural. Tal fue la conjunción del “ramonismo” con la vanguardia. (Ayala 1988, p. 101)

Lo peculiar del *ramonismo* residiría entonces en ese optimismo vital, en ese entusiasmo por el tiempo presente –rasgo común a los movimientos vanguardistas–, en una visión fresca, innovadora, espontánea, no convencional, falta de los andamiajes intelectuales que suelen refrenar en la edad adulta lo que antaño fue la imaginación infantil. Como es sabido, esta visión encuentra su expresión ideal en las *greguerías*, que Gómez de la Serna empieza a escribir hacia el año 1910 y que nunca abandonará. Estas creaciones originalísimas expresan sintética e ingeniosamente una idea o intuición muy personal de su autor, que de esta manera quiere mostrar los aspectos más inusitados de la vida en forma de metáforas, aforismos o refranes. Ellas tienen “una enorme influencia en la formación de un estilo vanguardista, tan importante o más, para los prosistas, como el redescubrimiento de Góngora” (Buckley, Crispin 1973, p. 12). Francisco Ayala, agudo observador de la realidad contemporánea, capta la atmósfera cultural de la época<sup>5</sup> y se

<sup>3</sup> Francisco Ayala, especialmente propenso a la reflexión crítica sobre sus mismos textos, asegura que: “[...] esa producción literaria no era sometida por el escritor a ningún control crítico; más aún, creo que era incapaz de ejercerlo”, (Ayala 1982, p. 100). Por el contrario, el propio Ayala, según escribe Andrés Amorós, “ha escrito muchos prólogos, advertencias o autocríticas que no pueden ser pasadas por alto. Como buen intelectual, Ayala muestra una lucidez, una conciencia y una capacidad para el autoanálisis verdaderamente asombrosas. Las cualidades, las posibles interpretaciones, los puntos débiles de la narración... él es el primero que los advierte y sabe justificarlos del modo más convincente” (prólogo a Ayala 1969, p. 16).

<sup>4</sup> Ayala afirma que Ramón “traía una manera nueva de ver las cosas, una óptica a través de la cual la realidad se revelaba bajo aspectos insospechados antes y que, sin embargo, apenas descubiertos por él se imponen como pura e irrefragable evidencia” (Ayala 1988, p. 101).

<sup>5</sup> Ayala explica cómo se acerca a la escritura vanguardista: “Sentía que la vanguardia, a cuyos movimientos extranjeros y no sólo españoles me asomé con ávida curiosidad, era la actitud idónea para dar expresión

lanza a la aventura del Arte Nuevo con una atención especial al inventor de las *greguerías*. Sin embargo, no hay que olvidar que no es solamente la faceta alegre y despreocupada de la personalidad de Ramón la que atrae la atención del escritor granadino, sino también esa angustia vital, en que la primera se origina –como veremos– y cuyo reflejo encontramos, por ejemplo, en cuentos como *Erika ante el invierno*.

### 3. La experiencia vanguardista

Tras la publicación de dos novelas de tipo tradicional, a saber *Tragicomedia de un hombre sin espíritu* en 1925 e *Historia de un amanecer* en 1926, Ayala decide experimentar la nueva forma de escritura que llega a cuajar en una colección de cuentos titulada *El boxeador y un ángel*, de 1929, y en el volumen *Cazador en el alba*, de 1930, aparecidos en los *Cuadernos Literarios* y en la *Revista de Occidente*. Además de las *greguerías*, estos textos toman como modelo la escritura ‘deshumanizada’, inspirada en “un arte donde aparezcan en primer plano, destacados con aire monumental, los mínimos sucesos de la vida” (Ortega y Gasset 2005, p. 15),<sup>6</sup> que en aquel entonces –años marcados por la hegemonía cultural de José Ortega y Gasset– caracterizaba la estética vanguardista. El mismo Ramón Gómez de la Serna atribuye al gran filósofo de *La deshumanización del arte* (1925) el papel de líder de las últimas generaciones artísticas.<sup>7</sup> En 1949, en el prólogo a *La cabeza del cordero*, Francisco Ayala sustenta que:

varias fantasías alimentaron entonces relatos que [...] publicó la Revista de Occidente; relatos “deshumanizados”, cuya base de experiencia se reducía a cualquier insignificancia, o vista o soñada, desde la que se alzaba la pura ficción en forma de una retórica nueva y rebuscada, cargada de imágenes sensoriales. (Ayala 1972a, p. 10)

Se refiere aquí el escritor andaluz a esa capacidad del Arte Nuevo de dotar cualquier pormenor de la vida cotidiana de valor literario, incorporando en la materia novelable elementos u objetos que hasta entonces habían quedado al margen. Sin embargo, es evidente que la perspectiva de la madurez influye en el juicio crítico que él emite sobre sus experiencias juveniles, cuando vuelve a dedicarse al ejercicio literario interrumpido alrededor de veinte años antes, a consecuencia de los desórdenes políticos que desembocarían en la guerra civil y la dictadura franquista. En la condición de exiliado en Buenos Aires, él evoca el período vanguardista desde una distancia que es al mismo tiempo existencial, geográfica y temporal:

literaria a la época en que estábamos viviendo. Me apliqué desde luego a probar mi mano en las estilizaciones vanguardistas y ensayando sus técnicas produjo una serie de ficciones breves que [...] marcan un período bien definido de mi evolución literaria” (Ayala 1988, p. 104).

<sup>6</sup> Ayala escribe que “[...] tan pronto como Ortega se hacía presente el tono se elevaba –y ello sin esfuerzo alguno, con toda naturalidad– hasta alcanzar en tal o cual momento el nivel de un seminario científico o filosófico, aunque sin la pedantesca formalidad –bien se entiende– que suele acompañar a semejantes rituales académicos. [...] Su celebrada prosa es, en efecto, una prosa oratoria, y leyéndola me parece escuchar aún los tonos cálidos de su voz. Componía en la cabeza, no sobre el papel, y era capaz de conservar literalmente en la memoria lo que había compuesto. Por eso sus cuartillas estaban limpias de tachaduras y correcciones; por eso ‘improvisaba’ en sus conferencias con tan impecables y nítidas oraciones y períodos” (Ayala 1988, p. 108).

<sup>7</sup> Véase a este propósito el prólogo a Ortega y Gasset 2005; en particular véase el párrafo III ‘Los vanguardistas y el maestro’ (pp. 40-50).

¿Quién no recuerda la tónica de aquellos años, aquel impávido afirmar y negar, hacer tabla rasa de todo, con el propósito de construir –en dos patadas, digamos– un mundo nuevo, dinámico y brillante? Se había roto con el pasado, en literatura como en todo lo demás; los jóvenes teníamos la palabra [...] El balbuceo, la imagen fresca, o bien el jugueteo irresponsable, los ejercicios de agilidad, la eutrapelia, la ocurrencia libre, eran así los valores literarios de más alta cotización. (Ayala 1972a, p. 10)

En estas palabras se puede vislumbrar una actitud crítica, si bien al mismo tiempo benévola y comprensiva, hacia la jactancia juvenil que quería afirmar su propia libertad con respecto al pasado: el Ayala maduro –sociólogo de profesión– entiende bien el espejismo de estas aspiraciones, y aún más porque el texto que está prologando es un intento de interpretar un evento reciente de la historia española, esto es la guerra civil, como el resultado de un largo proceso de desmoronamiento que arraiga en el pasado (Volpe 2011, pp. 90-91). Si por un lado es tristemente consabido el fracaso de aquel “mundo nuevo, dinámico y brillante” (Ayala 1972a, p. 10) en el plano histórico, es preciso valorar el papel desempeñado por las vanguardias en el plano literario, así como la duración de su herencia.

Es cierto que la experiencia vanguardista, en la multiplicidad de sus escrituras, puede definirse densa y sin embargo efímera; en su tiempo, fue un ejercicio literario válido e interesante para muchos poetas y escritores de la época –cabe recordar a este propósito, por ejemplo, la pléyade de revistas que acogieron las creaciones de los llamados poetas del ‘27– que luego volvieron a colocarse en el álveo de la tradición. Ramón Gómez de Serna fue el único que permaneció fiel a esa experiencia: “Pues yo, la verdad, no me atrevo a decir nada alevoso contra la vanguardia; moriré admirando esa palabra; no me podrán dar vergüenza de su significado los que la ofenden... Siento que mis amigos debiliten su convicción; pero sigo siendo enemigo de mis enemigos, les desprecio, les escupo” (Buckley, Crispin 1973, p. 401). En este sentido anda muy atinado Guillermo de Torre a asegurar que “el inventor de la greguería puede vindicar en todo momento, con más motivos que ningún otro de su edad, una indiscutible prioridad vanguardista. En rigor, Ramón fue siempre un hombre de vanguardia” (1965, p. 524). En la misma línea se sitúa también Francisco Umbral cuando afirma que “Ramón es, él solo, todas las vanguardias españolas” (1978, p. 67).

Tal vez la rapidez con que el fenómeno vanguardista se extinguió sea debida a que la actitud ostensiblemente iconoclasta, que aspira a “hacer tabla rasa de todo” (Ayala 1972a, p. 10), lleva en sí misma el germen de su destrucción porque, como escribe Roland Barthes:

C’est sous la pression de l’Histoire et de la Tradition que s’établissent les écritures possibles d’un écrivain donné : il y a une Histoire de l’Écriture ; mais cette Histoire est double: au moment même où l’Histoire générale propose – ou impose – une nouvelle problématique du langage littéraire, l’écriture reste encore pleine du souvenir de ses usages antérieurs, car le langage n’est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelle. L’écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenant qui n’est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée. (Barthes 1972, p. 16)

La escritura no sólo no puede prescindir de “ses usages antérieurs” (Barthes 1972, p. 16) sino que, siendo “le rapport entre la création et la société” (Barthes 1972, p. 14), radica en el compromiso entre libertad y recuerdo; sin embargo, la libertad no puede subsistir más allá del momento de la elección, puesto que su misma perduración la convertiría ya irremediabilmente en una nueva Tradición. El mismo Ayala afirma que “la libertad del hombre se da siempre en el campo de la Historia, opera sobre el terreno de los

condicionamientos sociales y con ellos cuenta, explícita, pero más aún implícitamente, la creación poética” (1972c, pp. 546-547).

De ahí se desprende que “la preocupación por ‘lo nuevo’, que fue obsesión en los ultraístas” (Videla 1971, p. 18), o más en general la innovación creativa que el Arte Nuevo pretende introducir en la literatura de la época, está destinada a la transitoriedad e imperfección, lo cual explicaría la breve duración de la experiencia vanguardista. Con todo, cabe preguntarse hasta qué punto la fugacidad en sí misma, sobre todo en una época de grandes revoluciones tecnológicas y culturales, aminora el alcance de un movimiento estético, puesto que al *ramonismo* y a los diferentes *ismos* vanguardistas, que se extinguieron rápidamente como manifestación literaria, hay que reconocer el mérito de haber enseñado una manera alternativa de expresarse y cambiado la relación del artista con su propio arte, abriendo de hecho el camino hacia la modernidad.<sup>8</sup>

Por otro lado, por lo que concierne el antirrealismo, es decir la autonomía del arte de la realidad humana, rasgo esencialmente estético de la vanguardia, rotundas son las convicciones del escritor de Granada:

Pero ¿acaso no revelan también muchísimo, de otra manera, acerca del mismo Madrid y de la misma España durante aquel período las narraciones ‘deshumanizadas’ de Benjamín Jarnés, Antonio Espina, Rosa Chacel, Max Aub y mías? Desde luego, la enérgica y quizá exagerada estilización con que esos escritos estaban redactados los asigna, más allá de cualquier utilidad documental, a aquella esfera de trascendencia estética hacia la que, mejor o peor logrados, aspiraban. Pero, con todo, es claro que el clima espiritual de la época, su ambiente social, se encuentra reflejado en ellos, y no otra es la razón de que hoy se los vea como ‘datados’. (Ayala 1972d, pp. 558-559)

Cambia, por supuesto, la manera de representarla y, sin embargo, la realidad sigue ahí; descoyuntada, desarticulada, rota, aparentemente sin lógica, pero ahí. Se suele decir que el arte vanguardista es excéntrico: recuperando el significado etimológico del término (excéntrico), se infiere que ha desviado de lo que antaño fue su centro, es decir la fiel representación del mundo exterior. Si en un no muy distante 1897, con motivo de su ingreso en la Real Academia Española, Benito Pérez Galdós afirmaba que “debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción” (Pérez Galdós 2012, pp.10-11), los escritores vanguardistas no parecen estar interesados ni en la veracidad ni en la armonía de la representación de la realidad, si bien siguen apoyándose en ella para su creación literaria. La imagen del mundo exterior que proponen parece carecer de conexiones con las leyes naturales y lógicas, y sin embargo no puede sino revelar el tipo de relación que el texto mantiene con las circunstancias en que nace.

<sup>8</sup> En contra de una interpretación simplista y superficial del *ramonismo*, se expresa también Elide Pittarello al afirmar que “in Gómez de la Serna [...] quella che è ritenuta da molti una vocazione ludica impenitente, maschera una tormentata indagine filosofica” (1990, pág. 95).

#### 4. Los cuentos de Ayala entre vanguardismo y ramonismo

Por más que se quiera distanciar la obra de arte de su contexto histórico y social, según Ayala ella siempre dejará traslucir la base de experiencia vivida que la fundamenta. De hecho, en algunos cuentos ‘deshumanizados’ suyos es indudable la presencia de un ambiente urbano moderno, representado en su devenir, cuya descripción –ajustándose al perspectivismo orteguiano– puede concebirse únicamente en la atmósfera cultural de la época. Valga como ejemplo *Cazador en el alba*, donde el primer impacto de la ciudad en los reclutas que vienen del campo está descrito de una manera que, además, recuerda la descomposición en formas geométricas de la estética cubista:

Conforme el tren avanzaba, los reclutas recibían mensajes, cada vez más vehementes, de la ciudad. Los reclamos de hoteles, de fotografías, de vinos, de bicicletas, se alzaban sobre los pastos y los puentes...

La locomotora rompió el cinturón suburbano, y panoramas de formas rectangulares y colores vivos sobre fondo gris rojizo pugnaban por acoplar todos sus componentes en el medido espacio de la ventanilla.

Los reclutas, caras atónitas, no habían imaginado jamás la posibilidad de una naturaleza entablillada, encorsetada, empaquetada, llena de etiquetas como una mercancía más en los almacenes de la estación. (Ayala 1969, p. 416)

O también *Hora muerta*, en que la representación de la ciudad se realiza a través de una rápida enumeración de imágenes: “Estación. Pista. Fábrica. Velódromo. Universidad. Circo. Gimnasio. Cine. / La ciudad, gran plataforma giratoria” (Ayala 1969, p. 378); y más: “La ciudad –aurora débil =de anemia= que se apoya en las paredes–, destacada, violenta, geométrica. Edificios altos, disparados al cielo en línea recta. Puentes de hierro, tiritando. Cables musicales” (Ayala 1969, p. 377), donde los guiones y guiones dobles desempeñan la función de insertar las metáforas en la enumeración misma. Más que de un alejamiento de la realidad, se trata de una nueva manera de mirar a ella que aspira a captar sus aspectos más reveladores del progreso técnico y de la civilización moderna.

Las débiles tramas narrativas de los cuentos parecen por lo general un pretexto para la representación estilizada de los lugares mediante la yuxtaposición de imágenes sensoriales y metáforas que se suceden como distintos planos cinematográficos. La supresión de los nexos lógicos intensifica el ritmo que a veces se hace vertiginoso, mientras que en otras ocasiones se hace más lento ofreciéndose a la inserción de una frase que, al exhibir una visión original de la realidad, se acerca estética y conceptualmente a las *greguerías*: “La aurora de la ciudad es una aurora de carteles nuevos. Frescos. Húmedos –ropa limpia– de rocío” (Ayala 1969, p. 377). La metáfora, célula primordial de la estética vanguardista y al mismo tiempo de la expresión ramoniana, permite invertir el foco, sugerir similitudes inusitadas y fijarse en los detalles de la realidad que suelen quedar al margen de la atención de poetas y escritores.

En *Polar, estrella* las páginas de un libro abierto son “(Gaviotas de alas trémulas, que se habían fugado del azul geográfico, por entre los meridianos dispuestos en paraguas)” (Ayala 1969, p. 387). La influencia de Ramón es evidente; sin embargo, es oportuno notar que en un primer momento la escritura de Ayala parece privilegiar el primero de los elementos de la famosa fórmula ramoniana que reconoce en la *greguería* la suma de metáfora + humorismo. A la agudeza quevedesca de Gómez de la Serna, Ayala prefiere una expresión gongorina que ambiciona cristalizar poéticamente la realidad, como

en una fotografía de autor,<sup>9</sup> un primer término cinematográfico o, una vez más, un cuadro cubista: “Había caído, naufragio de la esponja, en un cubo de agua la luna, despedazada” (“El boxeador y un ángel”, Ayala 1969, p. 372).

Efectivamente, la seducción del cine es otro componente del clima cultural de las primeras décadas del siglo XX: el mismo Ramón se había dejado seducir por el séptimo arte cuando, en 1923, publicaba *Cinelandia*. El cine, que todavía se encontraba en un estado primigenio de ‘arte mudo’, caracterizado por el énfasis de la imagen, ofrecía una nueva manera de mirar el mundo. En *La hora muerta* de Ayala se nota cómo el ritmo narrativo resulta muy fragmentado y se ve afectado por el ritmo cinematográfico, cuya rapidez Ayala trata de imitar por medio de frases aisladas, frecuentemente compuestas por una o pocas palabras. Como en el caso de los poemas ultraístas que, según afirma Gloria Videla, “al no tener un nexo temático o sentimental, al ser sólo un collar de imágenes ingeniosas, parecen una colección de greguerías” (1971, p. 22), el cuento de Ayala parece contar únicamente con una acumulación de imágenes aparentemente inconexas, que se yuxtaponen ágilmente, describiendo una realidad cambiante, en continuo movimiento; en todo caso estas imágenes reflejan un mundo moderno, donde los objetos mecánicos presentan rasgos humanos y donde los hombres se representan sobre todo en sus ademanes mecánicos.

Una vez más, en *Polar, estrella* la influencia del cine está claramente expresada no sólo en el argumento, que atestigua el fenómeno del incipiente divismo (un hombre enamorado de una estrella del cine que acaba suicidándose lanzándose de un puente), sino también en el léxico –que presenta algunos neologismos relacionados con el campo semántico de la cinematografía como *film*, *écran*, *cameraman*, *au ralenti*– y en la modalidad narrativa que trata de reproducir la técnica cinematográfica, por ejemplo, a través de una sinestesia que aproxima a la percepción visual de planos superpuestos la vibración producida por el peso de la cámara: “La ciudad le iba cuajando paisajes de cine en planos superpuestos (era la despedida que le ofrecía: el mejor obsequio), en los que podía advertirse un temblor levísimo, una palpitación irreal” (Ayala 1969, p. 394); o aun más a través de la descripción de la caída del cuerpo del protagonista, captada en cámara lenta: “Descendía blandamente, con suavidad viscosa, desenlazándose en una danza sin música de miembros interminables y ritmo submarino. / Horizontal. Vertical. Inclinado. Los pies divergentes. Atrás, los brazos, de nadador...” (Ayala 1969, p. 394).

Al hilo de este último ejemplo, en el que la representación del cuerpo resulta ser falta de sus rasgos humanos, como si fuera un pelele en caída libre, podemos afirmar que el humorismo de Francisco Ayala, menos evidente e inmediato que el de Gómez de la Serna, procede de la idea bergsoniana según la cual:

Le comique est ce côté de la personne par lequel elle ressemble à une chose, cet aspect des événements humains qui imite, par sa raideur d’un genre tout particulier le mécanisme pur et simple, l’automatisme, enfin le mouvement sans la vie. Il exprime donc une imperfection individuelle ou collective qui appelle la correction immédiate. Le rire est cette correction même” (Bergson 1913, p. 89).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> En la introducción a la edición de las *Greguerías*, Santiago Prieto Delgado compara la invención ramoniana con la instantánea, con la fotografía sin trucos (1976, p. 19).

<sup>10</sup> Henri Bergson escribe también que: “Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l’exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique” (1913, pág. 30). Cabe señalar que también en el caso del humorismo ramoniano la relación con la idea de la muerte adquiere cierta relevancia; Laura Silvestri escribe que “alla metafora vitalistica e ottimista che compone una parte della *greguería* si accompagna il contrasto umoristico della morte. In effetti, si potrebbe dire che l’umorismo, quale seconda parte della *greguería*, sia la consapevolezza della fine di ogni cosa” (1990, p. 105).

Ampliando el concepto, observamos que el efecto cómico se produce en la confusión entre lo animado y lo inanimado, que frecuentemente desemboca en lo grotesco. En *Hora muerta*, el procedimiento está claro: “Las fábricas respiran con dificultad –pobremente–. Y hasta se producen escenas de sugestión rural: ese mecánico –tendido en el suelo– que agota la ubre de su automovil...” (Ayala 1969, p. 377). En este último ejemplo se puede observar cómo el humorismo saca provecho asimismo del tópico de la oposición ciudad-campo, que el arte vanguardista suele utilizar para celebrar una vez más el triunfo de la modernidad. Más adelante asistimos a los cómicos movimientos de objetos antropomorfos: “Las cortinas, que estaban ciñéndose la liga, dejaron caer la falda precipitadamente, y los espejos –dormidos– estremecieron sus aguas para que temblara mi figura. [...] Un libro de la consola se entretenía en doblar y desdoblar sus hojas. La ventana -díptera– me saludó con un cordial y trémulo saludo” (Ayala 1969, p. 383).

En otras ocasiones, la porosidad del linde entre lo humano y lo mecánico enfatiza la ‘deshumanización’ del arte vanguardista; en *Susana saliendo del baño*, “Los dos grifos de níquel –raras aves, agarradas a la piel tersa de la bañera– miraban, pensativos, ya sin agua caliente y fría, el abandono dramático de su cabeza” (Ayala 1969, p. 395); mientras que en *Medusa artificial* leemos que “un maniquí de cera, entre banderas leves, ofrecía un ademán de buen precio y color. El zapato adelantaba hacia el cristal su punta nueva, y la pierna se evidenciaba perfecta” (Ayala 1969, p. 400) o que “la máquina enmudeció con la aguja en alto” (Ayala 1969, p. 406).

La metáfora –vanguardista y ramoniana al mismo tiempo– es el instrumento que permite el desplazamiento de la esfera de lo humano a la de lo inhumano, y la consecuente inclusión en el campo del arte de una serie de objetos cotidianos, de sub-realidades que finalmente llegan a gozar del protagonismo literario.<sup>11</sup> De nuevo en *El boxeador y un ángel* el antropomorfismo de los trenes contribuye a crear un paisaje despedazado y sin sentido: “Los trenes –despeinados, heridos– se doblaban sobre un costado. Abrían gritos de espanto. Desgarraban el paisaje” (Ayala 1969, p. 371). La disgregación del paisaje se refleja estilísticamente en la escritura de Ayala que utiliza la enumeración de imágenes, la sucesión de planos narrativos susceptibles de alteraciones y reorganizaciones, exactamente como ocurre con la prosa de Ramón Gómez de la Serna. De hecho, da en el blanco Elide Pittarello al afirmar que: “la scrittura a lui più congeniale tenderà al testo frammentario, al modulo iterabile, alla struttura aperta [...] Sono le forme ‘deboli’ del narrare che possono accogliere in ogni momento variazioni e integrazioni ulteriori, come per esempio dimostra il caso estremo delle molte edizioni delle sue “greguerías” (1990, p. 95); en la misma línea se sitúa Laura Silvestri al definir simplemente las *greguerías* como “discorsi di consumo resi disponibili al riuso” (1990, p. 104).<sup>12</sup>

Finalmente, recordemos otro cuento de Ayala, titulado *Erika ante el invierno*, de tono bastante diferente a los anteriores, que anuncia ya formal y explícitamente los rasgos de la última etapa del vanguardismo español, de ese ‘nuevo romanticismo’ que empieza a manifestarse en la curva descendente del fenómeno que nos ocupa:

<sup>11</sup> Elide Pittarello señala que: “Il pensiero visionario di Gómez de la Serna, naufragando deliberatamente fra empirismo e irrazionalismo, indugia soltanto su ciò che passa al vaglio della sua percezione, cerca la ‘verità’ solo in ciò che di volta in volta egli può toccare, annusare, ascoltare, assaggiare, ma soprattutto *guardare* [...]” (1990, p. 89).

<sup>12</sup> Y añade que Gómez de la Serna “non si limita a usare in modo nuovo vecchi materiali, ma considera il nuovo con lo stesso disincantato distacco con cui gli autori del passato ridevano dei valori di moda nella loro epoca” (Silvestri 1990, p. 107).

A partir de aquel día el mundo entero presentaba otro aspecto. Más veloz y menos lírico. Estrecho, idéntico a sí mismo, ya no encerraba grandes sorpresas en las cosas chicas, ni consentía esos descubrimientos, cargados de perplejidad, de que los tréboles tienen siempre tres hojas, o de que el hielo flota sobre el agua. (Ayala 1969, p. 440)

La trama –algo más desarrollada que las apenas esbozadas de los demás cuentos– representa un avance hacia la recuperación de lo humano, si bien la descripción de los personajes, como la del pequeño Friaul, todavía sufre la influencia de las modalidades expresivas de la vanguardia:

De todo él, solo los ojos vivían; unos ojillos chicos, duros, negros y brillantes como botones. Sus piernas de alambre alternaban con regularidad mecánica; sus manos habían perdido la forma dentro de los mitones, y sus orejas habían desaparecido bajo el gorro de cuero. (Ayala 1969, p. 444)

La representación del cuerpo todavía muestra la relación con el arte nuevo, y sin embargo se mezcla con una mirada más tradicional al describir a la protagonista Erika: “ojos azules y vivos, corpulencia, tez tierna y pelo casi albino, aunque su boca enérgica, severa, la aproximaba al tipo ojinegro, de rostro arquitectónico y expresión entre melancolizante y dura” (Ayala 1969, p.441). El cuento opera una síntesis entre el espíritu vanguardista y el nuevo romanticismo que se patentiza en la atmósfera gris, nórdica y nebulosa, y al mismo tiempo en ese poso de amargura que se apodera de la protagonista al percatarse de que la edad de los sueños y las ilusiones ha sido definitivamente reemplazada por la edad adulta. El desenlace trágico muestra la muerte de la protagonista en un paisaje helado, blanco y mudo que simboliza el pesimismo vital que subyace en todo el arte vanguardista (y ramoniano). Incluso la apariencia jocosa y optimista del Arte Nuevo y del ramonismo es el reflejo de una concepción seria y crítica de la realidad, que expresa humorísticamente la imposibilidad de encontrar un sentido lógico a la vida humana. Las formas geométricas utilizadas para representar el cuerpo y el paisaje, la costumbre de franquear los límites entre lo humano y lo mecánico, o el uso abundante de la metáfora que permite fijarse en los detalles de la realidad, no son otra cosa que diferentes maneras para expresar la insensatez de la condición humana.

## 5. Conclusiones

Para concluir estas notas sobre la etapa ramonista y vanguardista de Francisco Ayala, es oportuno señalar que, dejando de lado la adhesión formal al canon, se dejan entrever diferencias estilísticas que reflejan las personalidades de los dos escritores, extravagante y anticonvencional el uno, reflexivo y equilibrado el otro.<sup>13</sup> En la amplia perspectiva del itinerario literario del escritor-sociólogo andaluz, el período vanguardista constituye no más que un breve paréntesis, un ‘ejercicio de agilidad’, de preparación a la escritura madura del exilio; mientras que en el caso del escritor madrileño, la entrega al vanguardismo es total hasta el punto que se suele identificar la estética de aquel período

<sup>13</sup> Roland Barthes ve en el estilo un origen biológico, físico, al afirmar que “il est la part privée du rituel, il s’élève à partir des profondeurs mythiques de l’écrivain, et s’éploie hors de sa responsabilité”; y que “aussi le style est-il toujours un secret [...] son secret est un souvenir enfermé dans le corps de l’écrivain” (1972, pp.12 y 13).

con el estilo ramoniano. Ésto ya bastaría para entender el tipo de relación que une Ayala con Gómez de la Serna en los años 1927-30: algo como la de un discípulo con su maestro.

Sin embargo, si por un lado hay que reconocer que en el terreno de la creación de vanguardia la prosa de Ramón es la que consigue dar sus frutos más genuinos y auténticos, por otro es preciso recordar que la escritura de Francisco evoluciona y encuentra nuevas modalidades expresivas, además de nuevos motivos inspiradores. Ramón es vanguardista por vocación natural, Francisco lo es por apertura a los estímulos externos. Es cierto que el escritor granadino mantuvo constante a lo largo de su vida la capacidad de observar y hacerse intérprete de la realidad, lo cual implica la disponibilidad a renovarse constantemente: a su manera asimiló muy bien la lección vanguardista.

**Nota biográfica:** Germana Volpe es Profesora Titular de Literatura española en la Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, donde consiguió también el título de Doctora en “Culture e Istituzioni dei paesi di lingue iberiche in età moderna e contemporanea”. Es miembro de AISPI (Associazione Ispanisti Italiani). En la actualidad su investigación se orienta principalmente hacia dos vertientes: por un lado el Teatro del Siglo de Oro, los fenómenos de la reescritura teatral y la escritura en colaboración en la escuela calderoniana, y por otro lado la narrativa contemporánea, postmoderna, centrada en las cuestiones relacionadas con la búsqueda de la identidad, bien subjetiva, bien colectiva, y en la relación entre el individuo y la sociedad.

**Dirección del autor:** [gvolpe@unior.it](mailto:gvolpe@unior.it)

## Bibliografía

- Ayala F. 1969, *Obras narrativas completas*, prólogo de Andrés Amorós, Aguilar, México.
- Ayala F. 1972a, *La cabeza del cordero*, Editorial Seix Barral, Barcelona.
- Ayala F. 1972b, *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, prólogo de Helio Carpintero, Aguilar, Madrid.
- Ayala F. 1972c, *El arte de novelar y el oficio del novelista*, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, prólogo de Helio Carpintero, Aguilar, Madrid.
- Ayala F. 1972d, *Nueva divagación sobre la novela*, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, prólogo de Helio Carpintero, Aguilar, Madrid.
- Ayala F. 1988, *Recuerdos y olvidos 1. Del paraíso al destierro 2. El exilio 3. Retornos*, Alianza Editorial, Madrid.
- Barthes R. 1972, *Le degré zéro de l'écriture, suivi de Nouveaux essais critiques*, Éditions du Seuil, Paris.
- Bergson H. 1913, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Félix Alcan Éditeur, Paris.
- Buckley R. y Crispin J. (eds.) 1973, *Los vanguardistas españoles 1925-1935*, Alianza Editorial, Madrid.
- Gómez de la Serna R. 1976, *Greguerías, Selección 1910-1960*, edición a cargo de Santiago Prieto Delgado, Espasa-Calpe, Madrid.
- Ortega y Gasset J. 2005, *La deshumanización del arte*, edición a cargo de Luis de Llera, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid.
- Pérez Galdós B. 2012, *La sociedad presente como materia novelable*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Pittarello E. 1990, *Ramón Gómez de la Serna, El Rastro o le novità del rigattiere*, en *Dai modernismi alle avanguardie*, Atti del convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Flaccovio Editore, Palermo, pp.85-99.
- Silvestri L. 1990, *Il dizionario umoristico di Gómez de la Serna*, en *Dai modernismi alle avanguardie*, Atti del convegno dell'Associazione degli Ispanisti Italiani, Flaccovio Editore, Palermo, pp.101-113.
- Torre G. de 1965, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Ediciones Guadarrama, Madrid.
- Umbral F. 1978, *Ramón y las vanguardias*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Videla G. 1971, *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Editorial Gredos, Madrid.
- Volpe G. 2011, *La cabeza del cordero e il tema dell'esilio nella narrativa di Francisco Ayala*, in Notaro G. (ed.), *La scrittura altrove. L'esilio nella letteratura ispanica*, Napoli, Think Thanks, pp. 89-100.