

CAROLYN RICHMOND

EL PROBLEMA DE LA CREACIÓN LITERARIA  
EN LA NOVELA DE RAMÓN

[Un análisis de *La quinta de Palmyra* revela que la novela se encuentra estructurada a base de una tensión entre lo transitorio —el desenvolvimiento argumental de los amores de Palmyra— y lo eterno

Carolyn Richmond, «Una sinfonía portuguesa. Estudio crítico de la quinta de Palmyra», en Ramón Gómez de la Serna, *La quinta de Palmyra*, Espasa-Calpe (Selecciones Austral), Madrid, 1982, pp. 13-151 (140-143; 145-151).

—la íntima compenetración de la quinta y su dueña—.] La tensión entre estos dos polos no puede resolverse, pero la relación dinámica entre ambos, producida por una feliz alternancia de fuerzas opuestas, como acción y reflexión, aventura y seguridad, compañía y aislamiento, reforzada por una creciente suspensión interior, le da a la obra una enorme vitalidad que se manifiesta en diversos aspectos, según el ángulo de enfoque desde el que se la contempla: inquietud y tranquilidad, huida y búsqueda, libertad y confinamiento, realidad y fantasmagoría, humor y lirismo, mar y tierra, hombre y mujer, etc. Coexisten estas contraposiciones, pues, en una relación armoniosa aunque dinámica, que es lo que debió de percibir Valéry Larbaud en 1926 cuando, acertadamente a juicio mío, describió *La quinta de Palmyra* como «cette symphonie portugaise». [Hay una estrecha conexión entre estas tensiones y unas dualidades fundamentales de la personalidad humana de Gómez de la Serna, quien se sentía dividido entre —digamos— fuga viajera y hogar, o entre sociedad y soledad.] La materia prima de la obra, las greguerías, en vez de estar sueltas o aparecer gratuitamente, como algunos han creído, se desarrollan dentro de una ordenación que no por ser acaso intuitiva resulta menos sistemática. Las constelaciones de greguerías así formadas tienen por objeto proponerle al lector, con su juego metafórico, diversas interpretaciones alternativas, muchas veces superpuestas. *La quinta de Palmyra*, novela en apariencia sencilla, ha resultado ser, en realidad, una obra cuya complejidad raya en lo infinito, lo cual también responde a las teorías del autor. [...]

Para tratar el difícil tema de la creación literaria en relación con esta obra conviene recurrir una vez más a las teorías expuestas en «Novelismo»: [Habla Ramón de la novela nueva en general y de su arte novelesco.] «Hay que agitar la vida, mezclarla con verosimilitud a circunstancias inverosímiles e inconventionales, agitar todo eso, dar las contestaciones descaradas que son difíciles en la vida o quedan sofocadas bajo su burguesismo o conservadurismo.» Defiende la introducción de lo fantasmagórico, puesto que «la literatura es el consuelo del mundo, y por eso debe mimar con ilusión y la fantasmagoría la piel áspera de la realidad, en contacto de caricia próxima». Sus ideas acerca de cómo lo fantasmagórico debe integrarse dentro de la realidad anticipan en varias décadas el llamado «realismo mágico» de nuestros días: «Todo, hasta lo más inverosímil y arbitrario, debe portarse con naturalidad, teniendo en cuenta que la naturalidad cambia según las épocas, y la naturalidad de estos días no es de ninguna manera la de anteayer». No sólo deben incluirse lo fantas-

magórico y lo inverosímil, sino que hay que sorprender al «sagaz» lector de hoy, siguiendo «la ruta de lo inesperado». [...]

El que el autor sepa lo que quiere hacer y lo que está haciendo mientras escribe no priva de libertad al género, ya que la única definición de la novela que Ramón admite es «la que dio de ella Mr. L. M. Forster (*sic*): "cualquier relato imaginario en prosa de más de cincuenta mil palabras"». La afirmación de la libertad de la novela nueva parece ser casi un deseo de creación proteica: «hay que presentar, en estado de paroxismo del decir y del ser, al hombre siempre antediluviano en los valles inmensos de un tiempo, a la vez primero y último».

[Desde su libertad de creador cultiva Ramón la libertad del lector haciendo que penetre y participe en la novela.] La voluptuosa sensualidad ambiental de la novela está comunicada mediante una constante apelación a los cinco sentidos, que opera sobre los personajes ficticios al mismo tiempo que vivifica el conjunto para beneficio del lector. [Pero tacto, olfato, gusto y sonido] que tanto impregnan la atmósfera de la novela, sirven sobre todo para reforzar al quinto y principal de los sentidos, el de la vista. La técnica narrativa de Ramón es fundamentalmente visual; describe todo desde el exterior, enriqueciendo la realidad observada mediante un continuo de greguerías que sorprenden y deleitan. Esta «invasión de multiplicada realidad», como la ha llamado Gaspar Gómez de la Serna, no sólo apela directamente a los ojos del lector sino que es captada también por medio de otros muchos ojos dentro de la novela misma. [Tanto ésta como todas las demás percepciones sensoriales que estimulan la imaginación del lector son transmitidas por la voz narrativa y omnisciente de nuestro autor-creador. En su distanciamiento de los personajes, este narrador no se mantiene siempre a la misma distancia de ellos: a veces se les acerca para compartir su visión o sus sentimientos; otras veces se aleja de ellos, para contemplarlos como hermosos objetos] —tal es el caso de Palmyra—, o no tanto, como por ejemplo, en algunas de sus descripciones de los amantes o en las de los contertulios de la quinta. Esta perspectiva de diábolo, además de incluir las más inauditas combinaciones de lirismo y humor, no permiten que el lector descanse un instante: su imaginación debe cambiar continuamente de enfoque, como el ojo humano. Cada parrafito, pues, requiere un cierto ajuste de nuestra parte.

[En vez de un enfoque único el narrador nos ofrece aquí, pues, una visión plurifacética de la realidad, convidándonos a mirarla desde

varias perspectivas para que presenciemos, bajo diferentes ángulos y como invisibles testigos, una intimidad ajena. Hay que señalar el predominio del *voyeurisme* en la obra —un *voyeurisme* no limitado a los seres humanos, y destinado a intensificar esa sensación de lo prohibido que impregna las páginas del libro—. El narrador nos presenta un mundo que invade la intimidad ajena y goza de ella —lo cual puede relacionarse, claro está, con el tema del vicio y el del paraíso perdido—, haciéndonos participar en los placeres del *voyeurisme*.]

Tanto el ambiente de la quinta como la vida de su dueña tienen un carácter exquisito, en la doble acepción de esta palabra que hace que cualquier acción ordinaria aparezca como una refinada ceremonia. Ningún acto resulta aquí ser prosaico, pues cada escena se transforma en una especie de rito exigido por las combinadas fuerzas de dicho ambiente y de la personalidad de Palmyra, las cuales requieren de los recién llegados una adaptación de la mirada en la medida de la capacidad de cada uno. [...] El mundo de la novela está lleno de ojos, cuyas miradas animan los objetos inanimados. Desde el comienzo, se destacan, por ejemplo, las ventanas de la quinta, delante de las cuales Palmyra pasará horas «mirando a través de sus cristalititos». También en los otros hotelitos en medio del campo «se notaba que todo estaba dispuesto (¡que sean más grandes las ventanales, que sean mayores!) para mirar lo que se ha de dejar de ver irremisiblemente, sin que sirvan las atalayas bien dispuestas para verlo más tiempo» (VII). La quinta observa a su vez a las personas, como cuando «miraba a Samuel con la resignación del Museo que acepta al turista que se queda». En otra ocasión Palmyra le dice a Félix: «—Que nos mira el mar con sus ojos azules» (XX), sugiriendo el mismo tipo de voyeurismo por parte del mar que observamos en el caso de aquellos pinos que la miraban en su alcoba. Otro punto de vista es el de Palmyra, a través de cuyos ojos el narrador suele describir el paisaje y a veces a los amantes. [...]

Relacionada con este aspecto *voyeur* de la novela está la fuerte necesidad por parte de la protagonista de ser, ella misma, mirada —una necesidad que proviene de su calidad de «medio ser» y que requiere de los hombres un reconocimiento tanto físico como visual—. Entre los amantes es quizás Armando quien mejor cumple en este aspecto, pues su perspectiva es, de entre los varones, la más parecida a la de Palmyra. Es, sin embargo, tosco: «la miraba como el que se para a contemplar la estatua de mármol mientras la quita el polvo, con mirada burda de doméstico» (V); y frío: «Resultaba hasta inexistente su desnudo en aquella soledad desdichada, huida de la gran ciudad. En vez de tenerla más por completo y más para él solo que nunca, se sentía sin ella como si Palmyra se quitase

la camisa en el vacío supremo» (VII). Además, la mira con censura, como cuando la ve con los brazos siempre desnudos: «—¿Pero no ves que es de una gran desvergüenza tener siempre los brazos desnudos?» (V). A Armando suele hacerle falta un estímulo exterior para entusiasmarse —como ocurre cuando ve a Enrique admirando los espejos, lo cual resucita en él «su entusiasmo por el gran palacio» (VIII)—. [...]

Con todas estas miradas que se cruzan y se entrecruzan hay, sin embargo, muchas veces una sensación de separación entre la persona que mira y el objeto de su mirada, separación que puede ser atmosférica —como en el caso del aire—, o material —como en el de los cristales de las ventanas—. En este segundo caso la separación que se establece es sumamente sutil, y varía según el tiempo, convirtiéndose los cristales en una especie de celosía de vidrio cuando hay lluvia (así, Armando se siente dentro de una «pecera»; o las dos amigas, pegadas a la ventana al final, miran las «lágrimas de los cristales»). En otra ocasión los boscajes cerca de la quinta cumplen la función de protegerla de los caminos sirviéndole de «biombo» (XVII). La imagen del biombo trae a la mente unos fascinantes capítulos de *El novelista* (XLIII-XLV) en que se narra la composición de la última novela de Andrés Castilla, titulada *El biombo*. Este mueble está presentado ahí como mirando siempre al personaje protagonista y a través de él tienen lugar varias escenas de *voyeurisme*. Sólo al destruir el mueble fatal puede establecerse en aquella casa la paz y tranquilidad.

[Nosotros, durante toda nuestra lectura no hemos sido otra cosa que amistosos *voyeurs* llevados de las manos del narrador. Sin nuestra mirada, nada en la novela hubiera podido cobrar vida.] La materia está allí para ser animada por los ojos del lector, quien, con plena libertad imaginativa, puede crear su propia novela. No sólo participa con el narrador en ella, sino que puede rebasarla en su propia imaginación. [...] En *La quinta de Palmyra* están integrados de forma intuitiva experiencias vitales, pensamiento teórico e imaginación poética. La calidad de esta imaginación poética es mucho más alta de cuanto ha querido verse hasta ahora, y presenta a veces una intensidad deslumbrante. Por este lado se une el autor a los escritores de la vanguardia. Pero creo que resultará evidente de nuestro análisis que sus intuiciones no son chispazos dispersos como es frecuente en dichos escritores; antes al contrario producen una forma de organización espontánea que cuaja perfectamente en obras novelescas de absoluta originalidad, renovando con ello el género. En la armoniosa combinación de todos los elementos señalados parece consistir el «secreto» del arte ramoniano.