

EL MUNDO EXISTE PARA ACABAR EN CINELANDIA (A PROPÓSITO DE *EL INCONGRUENTE*)

Isabel Castells Molina
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Este trabajo pretende explorar la íntima relación existente entre el cine y la literatura en *El incongruente*, de Ramón Gómez de la Serna, dentro del proyecto narrativo de las llamadas «novelas de la nebulosa». Para este propósito, se pondrán en relación los escritos teóricos del autor —fundamentalmente algunos de sus *Ismos*— con otras novelas —en especial, *El novelista* y *Cinelandia*—. Asimismo, exploraremos las similitudes entre el protagonista de *El incongruente*, Gustavo, y el personaje de Charlot, lo que nos permitirá establecer la relación entre los lenguajes cinematográfico y literario desde una perspectiva metaficcional. Por último, intentaremos situar estas indagaciones interdisciplinares dentro del contexto general de la literatura de vanguardia, con especial atención al surrealismo.

PALABRAS CLAVE: cine y literatura, *El incongruente*, *Cinelandia*, Gómez de la Serna, Charlie Chaplin, vanguardia, surrealismo, metaficción, estudios interdisciplinares.

ABSTRACT

«The world exists to end up in Cinelandia (in relation to *El incongruente*)». This paper aims to explore the intense relationship between cinema and literature in Gómez de la Serna's *El incongruente*, within the general project of the so-called «novelas de la nebulosa». For this purpose, we will try to connect the author's theoretical writings —specially some of his *Ismos*—, with other novels, with particular attention to *El novelista* and *Cinelandia*. Furthermore, we will try to establish the similitudes between the main character of *El incongruente*, Gustavo, and Charles Chaplin's Charlot from a metafictional perspective. Finally, we will try to situate this interdisciplinary approach within the general context of the avant-garde, specially surrealism.

KEY WORDS: Cinema and literature, *El incongruente*, *Cinelandia*, Gómez de la Serna, Charlie Chaplin, Avant-garde, Surrealism, Metafiction, Interdisciplinary studies.

A Covadonga G. González-Fierro,
que, sin proponérselo, me dio la idea de este artículo.

Todo propósito de adentrarse en una novela que lleva el inequívoco título de *El incongruente* implica aceptar de antemano una aventura no precisamente presidida



por la lógica, sin olvidar que, ya en la fecha de su publicación (1922), los diferentes y ruidosos «ismos», por un lado, y la naciente revolución surrealista, por otro, habían decretado la muerte de lo verosímil frente a lo nuevo y habían sustituido el viejo anhelo de *contar* por el rebelde afán de *epatar y sorprender*.

La única posible *congruencia* de *El incongruente* debe asimismo partir de la aceptación de un ideario artístico, muy conscientemente elaborado por Ramón, que se nos muestra tanto en sus ensayos de carácter más o menos teórico (y decimos «más o menos» dado su tono lúdico, impresionista y, en ocasiones, un tanto ambiguo) como, de forma rotunda, en sus novelas, relatos y greguerías.

Es bien sabido, por otra parte, que el inconfundible universo ramoniano procede de una visión global de la creación artística que trasciende los límites genéricos para nutrirse, en su caso concreto, especialmente del cine, que constituye para nuestro autor, además de un importante arsenal de mitos y motivos, ante todo, un nuevo lenguaje, una forma fresca de superar unos modelos narrativos con los que «la nueva literatura» pretende acabar.

El incongruente empieza en las arenas movedizas del absurdo y termina en el marco cerrado de una proyección cinematográfica: un claro indicio de que solo una doble perspectiva cinematográfica y literaria puede permitirnos entender cabalmente en qué consiste esta propuesta narrativa de Ramón.

Como sabemos, la novela está protagonizada por Gustavo, quien en todo momento exhibe, entre resignado y orgulloso, esa condición de *incongruente* anunciada desde el título y que se revela en arbitrarias y por lo general inconexas aventuras que solo encuentran su *sentido último* cuando aparecen reflejadas en una película de la que, por azar, acaba siendo espectador y personaje.

Este sorprendente desenlace parece indicarnos, más allá de los frecuentes guiños metaficcionales de Ramón —enseguida veremos *El novelista*—, que nuestro cinéfilo escritor parece orientarse hacia el universo fílmico a la hora de construir un proyecto narrativo original, novedoso y totalmente acorde con su «teoría personal del arte»: una singular teoría en la que, en este caso, la posible *congruencia* de la palabra aparece cuando se convierte en imagen, cuando el libro desemboca en el filme y se erige, triunfante, un lenguaje total en el que han sido abolidas las fronteras entre lo visual y lo literario, entre la página y la pantalla.

Lo que proponemos, pues, en las páginas que siguen es una lectura de *El incongruente* partiendo de la hipótesis de que Ramón redactó, conscientemente o no, las aventuras de su atropellado personaje como si se tratara, más que de una novela al uso diseñada para ser leída, de una suerte de guion cinematográfico de altos vuelos poéticos.

De este modo, podrían explicarse muchos rasgos de esta sorprendente novela. Por un lado, la sucesión, a modo de gags cinematográficos, de fugaces capítulos podría vincularse con su peculiar prosa, más greguerística que narrativa, cuyo propósito no es tanto narrar como mostrar una serie de imágenes en movimiento. Esto nos permite, como apuntábamos más arriba, asimilar las técnicas narrativas de Ramón con el lenguaje audiovisual y, de hecho, Román Gubern (1999: 18) señala que «la estructura de muchas de sus greguerías sugiere ejercicios brillantes de montaje cinematográfico». Greguería y plano cinematográfico se identifican, así, en un doble



universo literario y fílmico constituido más por la acumulación de fragmentos que por la construcción de un conjunto argumental compacto.

En segundo término, la naturaleza humorísticamente difusa del protagonista parece remitirnos más a los antihéroes del cine mudo —Chaplin, en especial— que a los personajes minuciosamente elaborados de la narrativa clásica. Dicha concepción del personaje, por otra parte, entronca claramente con los presupuestos estéticos del surrealismo, movimiento al que se ha vinculado la novela desde sus inicios.

Por último, el cine determina, como también hemos anticipado, el desenlace de la novela, lo que constituye tanto un explícito homenaje, levemente paródico, a los *happy endings* de los grandes éxitos hollywoodienses como la apoteosis de esa *nebulosa* metaficcional e interdisciplinar en la que deambula la escritura ramoniana.

Trataremos ahora de integrar estas ideas al general proyecto creativo del autor y aplicarlas a la novela que ahora nos ocupa.

LA RARA CONGRUENCIA DE UN PROYECTO INCONGRUENTE

Antes de adentrarnos en el estudio de *El incongruente*, veamos estas esclarecedoras palabras de Ramón:

Ante la segunda edición de esta novela que fue la más innovadora de mis novelas, tengo que declarar que, aunque se publicó en 1922 y han transcurrido 25 años sin nueva reimpresión, no ha pasado inadvertida para las generaciones que se iniciaron después de su aparición en aquel lejano año.

No haría esta declaración previa si hubiera justicieros cronólogos, pero no habiéndolos he de solazarme por mi cuenta al ver la influencia que mi obra ha tenido en amigos y enemigos, como primer grito de evasión en la literatura novelesca al uso. Era *El incongruente* el eslabón perdido en la evolución que continúan *El novelista*, *¡Rebeca!* y *El hombre perdido* (Gómez de la Serna, 2010: xv).

Más allá del cierto resquemor que desprende esa alusión a la ausencia de «justicieros cronólogos» incapaces de valorar en su momento las propuestas de «la más innovadora» de las novelas hasta la fecha, lo que nos interesa constatar ahora es la consciencia, por parte del autor, de que *El incongruente*, lejos de ser un experimento aislado, se instala plenamente en la más ambiciosa de sus propuestas narrativas: la llamada «novela de la nebulosa».

Hagamos ahora un pequeño repaso a algunas propuestas teóricas de Ramón que pueden ser aplicadas a *El incongruente* y que ilustran la enorme solidez de este peculiar experimento narrativo.

Tres son los títulos que nos interesan especialmente: «El concepto de la nueva literatura», «Humorismo» y «Novelismo», pilares todos de la inmensa originalidad de *El incongruente*.

En el primero de los ensayos, Ramón recomienda fervientemente «prescindir de lo usual» (Gómez de la Serna, 1988: 63), añadiendo incluso que «todo lo que no sea actual es desconcertante» (71) e identificando, naturalmente, lo «actual» con lo «absurdo» (81).



Nada más «actual» en 1922 que inspirarse en el recién nacido arte del cine y explícitamente absurdas son, de hecho, las aventuras y acciones del protagonista de la novela, quien en todo momento se refiere, como mencionábamos más arriba, a la incongruencia como errático motor de su andadura.

Así se nos presenta a Gustavo en las primeras páginas de la novela:

Era Gustavo, por todos estos antecedentes, un caso agravado del mal de siglo, de la incongruencia. Él había desmentido de tal modo todas las cosas, y suponía de tal modo que las unas podían ser iguales a las otras, que se le había descompuesto el destino y, en relación con él, todo desvariaba.

Por decirlo así, era un disolvente de todas las leyes de la vida, que se rompían, se enredaban, se quedaban aisladas y desanudadas cuando él se interponía entre ellas. Hijo ya de un padre al que habían alcanzado las primeras nociones de incongruencia del mundo, se habían acrecentado en él, pues aunque es cierto que todo está hecho a base de incongruencias y esta debe ser la mueca con la que se debe mirar la vida, se corre el peligro, desligándolo todo demasiado, de que sus pocos deberes se corrompan y debiliten (Gómez de la Serna, 2010: 2-3).

El propio narrador declara más adelante que el relato de las aventuras de su personaje solo puede hacerse de una forma fragmentaria:

Ni de la novela de esta misma época ni de la de después se pueden seguir con cierta cronología las peripecias. Tiene que ser una incongruencia la misma historia de su vida y la de la elección de los capítulos.

Además, es que no se podría [sic] contar todas las incongruencias de su vida. No: yo solo quiero escalar unas cuantas, y que le sea vivir y producirse, y que se imagine el lector lo que le pudo pasar todos esos días que no se reseñan.

Baste decir, para darse una idea de este ser incongruente, que cada día le trajo una nueva incongruencia y que se vio mezclado a todos los enredos imaginables (6-7).

Historia y diégesis se identifican, así, en esa «nebulosa» que diluye los límites entre el modo de narrar y los hechos narrados, conduciéndonos de nuevo, como veremos más adelante, a la característica fragmentación de las películas mudas y a las elipsis propias del lenguaje cinematográfico.

Como bien afirma Sobejano Morán (1995) —aunque, más que de literatura «modernista», cabe hablar, en todo caso, de literatura «vanguardista»—:

La novela de Gómez de la Serna subvierte y deconstruye los códigos de la novela realista —caracterización, verosimilitud, la lógica causa/efecto— y propone una nueva estética caracterizada por la experimentación formal, el alejamiento de los modos discursivos de representación tradicional, pulverización del tema central de la novela en múltiples anécdotas, despreocupación por el ordenamiento cronológico de los acontecimientos, ubicación de la acción en la ciudad e inclusión del mundo del cine, la televisión y la tecnología, vinculándola de este modo a los presupuestos de la novela modernista.

Todas estas ideas han sido defendidas por Ramón tanto en su breve ensayo «Novelismo» como en la propia práctica creadora, especialmente en *El novelista*,



cuyo protagonista, Andrés Castilla, como veremos, plantea muchas reflexiones que son aplicables a todo el proyecto creativo del autor.

En «Novelismo», en efecto, Ramón realiza una encendida defensa de la libertad creadora (Gómez de la Serna 1988: 169), en una línea completamente opuesta al modelo narrativo stendhaliano (172) y proponiendo «desenglobar todos los disparates», en favor de «la naturalidad de lo arbitrario» (168-170).

Según Ramón, «la realidad necesita ser liberada en la fantasmagoría», lo que da lugar a novelas en las que el viejo criterio aristotélico de la verosimilitud es sustituido por el triunfo del «sonambulismo», concepto que puede ser aplicado tanto al narrador como a los personajes (170-171).

Una vez más, podemos comprobar cómo pueden aplicarse estas ideas a la novela que ahora nos ocupa: Gustavo es, en efecto, un modelo de *personaje sonámbulo*, cuyas aventuras son tan disparatadas como fantasmagóricas y al que sería muy difícil identificar con las complejas y elaboradas criaturas de Stendhal, por mencionar el ejemplo contra el que se erige Ramón en su encendida defensa del «Novelismo».

Veamos ahora cómo se describe el proceso creativo de Andrés Castilla —a quien en muchos casos podemos considerar un claro reflejo de Ramón— en uno de los múltiples momentos de *El novelista* donde el autor reflexiona sobre los modos de narrar:

La novela se puebla de lo inconcebible y se habla con las más dudosas palabras, las que no se esperaban.

[...]

Él seguía con su barca por los subterráneos del mundo y solo estaba entregado a la fidelidad de su imaginación.

Lo que no tenía era técnica, aunque se reconociesen sus novelas por algunas repeticiones y por un aire arbitrario que quería decir que estaban fuera de todo círculo (Gómez de la Serna, 1973: 108).

Nociones como «inconcebible» y «arbitrario», unidas a «la fidelidad de su imaginación» y al muy surrealista desinterés por la «técnica» nos demuestran que, en efecto, *El incongruente* y *El novelista* son, como muy bien nos aclaró el propio Ramón en la cita reproducida más arriba, dos manifestaciones de este gran proyecto que son las llamadas «novelas de la nebulosa».

No es extraño, por tanto, que encontremos a Andrés Castilla «en vena de incongruencias y comienzos» (108) y que, como le sucedió tantas veces al propio Ramón, se encontrara con lectores y críticos que

cada vez desconfiaban más de que fuese un novelista. Su visión sin pesadez, arbitraria como la vida y aferrada en vez de a una realidad simbólica y resabiada, a todas las realidades que pululan alrededor de un suceso, no satisfacía a los críticos que necesitaban la coordinación cortés, la fórmula urbana (128).

Por último, la exaltada proclama final de la novela apuesta rotundamente por crear «todas las novelas posibles» y «apuntar todas las realidades», argumentando que el novelista que se ha dejado guiar por su fantasía «ha cumplido un deber, ha



hecho todo el destrozo posible en la hipocresía del mundo y ha evidenciado a su manera la intrascendencia del hombre» (287).

Así las cosas, aunque esta es una dirección que no nos interesa en este momento, la incongruencia no es más que el resultado de una concepción del mundo y del hombre completamente ausente de significado, lo que nos llevaría a una suerte de *existencialismo risueño* a partir del cual las novelas ramonianas podrían verse como una novedosa combinación de Franz Kafka —en la medida en que todas las peripecias narradas son absurdas— y Charles Chaplin —dado que este absurdo tiene un tono de comedia—.

La simpatía de Ramón hacia el autor de *La metamorfosis* queda, además, patente, en los encendidos halagos que le dirige en un Retrato titulado «Kafka» y que podemos fácilmente asociar a su propia escritura:

Quando el artista es sensible y genial sabe que todo está ahí, a su lado, y hasta penetra en su espectro de bellos colores, pero sabe que todo le está vedado y entonces supera la realidad y, como KFK, con el deseo de ilusión y gracias a su inquietud superadora de defraudado llega a las puertas de la superrealidad. [...]

KFK [...] llevó a un más allá artificial y cruelmente avaro a lo absurdo, haciendo el *dumping* de los sueños y su absurdismo para reventar a los acaparadores de sensatez (Gómez de la Serna, 1990: 254 y 257).

Aventurando una de las fórmulas tan caras a Ramón, podríamos tal vez sugerir que su proyecto narrativo se define como *Novelismo* = *existencialismo* + *humorismo* + *surrealismo* o, centrándonos en el personaje que ahora nos ocupa: *Gustavo* = *Gregorio Samsa* + *Charlot*.

Porque, efectivamente —y aquí entroncamos con el tercero de los ensayos que nos interesan ahora—, toda esta concepción de la novela y sus personajes no podría entenderse sin la prolongada defensa del «humorismo» completamente inseparable del ideario artístico y vital de Ramón.

Rescataremos ahora de este fundamental ensayo tan solo las ideas que podemos relacionar directamente con la novela que nos ocupa. Una vez más, y en relación con lo que veíamos más arriba, el humor y la incongruencia se erigen como naturales reversos de un mundo ininteligible: «El humorista se puede decir que adivina el final del mundo y obra ya un poco de acuerdo con la incongruencia final» (Gómez de la Serna, 1975: 232).

Según Ramón, el «humorismo», ante todo, «subvierte y exige posturas en la novela dramática contemporánea» (197), en la que «los absurdos que tienen una sed pavorosa de realizarse, se realizan al fin, tienen una especie de vida sobrenatural» (202).

Para ello, es esencial un tratamiento de las criaturas literarias liberado de una férrea caracterización psicológica que, en el momento de redacción de la novela, no parece tener demasiado sentido: «Hay que desconcertar el personaje absoluto que parecemos ser, dividirlo, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede» (199).

Más adelante, Ramón establece una conexión entre su personal concepción del humor y el séptimo arte: «Una gran lección de humorismo contemporáneo ha



sido el cinema. La vida ha influido en la gran sábana de la pantalla, pero también la pantalla ha influido de un modo redoblado en la vida y ha creado en ella muchos millones de Charlots» (232).

No en vano, Chaplin realiza una defensa del humor muy similar a la que acabamos de ver en Ramón:

Gracias al humor vemos lo irracional en lo que parece racional; lo carente de importancia en lo que parece importante. También incrementa nuestro sentido de supervivencia y salvaguarda nuestra cordura. Merced al humor nos sentimos menos abrumados por las vicisitudes de la vida. Activa nuestro sentido de la proporción y nos demuestra que tras una exageración de la seriedad se oculta lo absurdo (Chaplin, 2014: 296).

Así las cosas, humor, absurdo, personajes difusos y, ante todo, la defensa de una nueva literatura liberada de las ataduras de la verosimilitud y la lógica desembocan de forma espontánea en el universo fílmico, donde la criatura de Chaplin constituye un paradigma en el que podemos reconocer a nuestro Gustavo.

GUSTAVO, UN PERSONAJE CHAPLINESCO

La fascinación de Ramón hacia Charles Chaplin no solo se manifiesta en la archiconocida creación de todo un *ismo* a partir de su personaje principal —«Charlotismo» (Gómez de la Serna, 1975: 256-263)—, sino en los elogios dirigidos al actor inglés muchos años después en sus *Retratos* (Gómez de la Serna 1990: 537-543).

Nos centraremos ahora en el personaje de Charlot, al que el propio Ramón se refería en su defensa del «humorismo» y en quien podemos encontrar un antepasado de nuestro Gustavo.

De hecho, una de las primeras ideas que encontramos en «Charlotismo» es la identificación del antihéroe cinematográfico con la consabida noción de la incongruencia: «Charlot realizó con toda desfachatez los movimientos incongruos que nadie se hubiera atrevido a realizar, aunque estaban en el hormigueo especial que corría por todo el cuerpo» (Gómez de la Serna, 1975: 258). Más adelante, afirma que «aparece en la película en el momento mismo en que la vida, tan desacertada por lo general y tan que no hace ni una carambola siquiera, consigue sus tantos, hace sus treinta y cuarenta y tantas carambolas» (259).

Charlot es, además, «el gran distraído, el distraído sumo, el distraído en libertad, el distraído feroz» y justamente «esa gran dignidad en el desacierto que simula Charlot es el gran éxito de sus peripecias de desgraciado, de atrabancado, de nervioso del bastón» (258-259). Todas estas cualidades definen, como veremos en seguida, a nuestro atribulado pero digno Gustavo.

Ya Rodolfo Cardona (2008: 111) ha notado esta semejanza entre los personajes en un brillante trabajo que lleva por título justamente «Ramón y Charlot» y donde llega a afirmar que «es increíble que esta novela sea exactamente coetánea con las primeras películas de Chaplin, ya que parece que el protagonista, Gustavo, fuese el mismísimo Chaplin».



Antes de establecer las claras correspondencias entre el personaje de Ramón y la criatura de Chaplin, conviene tener presente que hay una importante diferencia que los separa. Mientras Charlot es un vagabundo, un olvidado por la sociedad, una suerte de pícaro de celuloide, perseguido por la miseria pero siempre presto a idear ingeniosas estratagemas para sobrevivir, nuestro Gustavo se caracteriza por una errancia más bien de carácter moral, sin que haya problemas económicos ni materiales que le preocupen. Podríamos sugerir que Charlot está fuera de la sociedad, mientras Gustavo está fuera del mundo. De ahí que haya algunos homenajes al personaje de Chaplin que insistan en su naturaleza tragicómica: «Cita triste de Charlot», de Rafael Alberti (1998), correspondiente a su libro *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, y «Zumo de Charlot», incluido en la sección «El rincón de las figuras», en *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo (2007), serían dos claros ejemplos. Este aspecto no interesa en absoluto a Ramón ni desemboca en la caracterización de su personaje, pues es Gustavo, ante todo, un ser de una formidable despreocupación, sin problemas ni tribulaciones, que se desliza por la vida como una cometa sin rumbo, merced a los variables vientos del azar.

Veamos ahora, pues, qué aspectos de *El incongruente* sí podríamos calificar como «charlotianos». Para ello, no es preciso seguir una cronología rigurosa ni centrada exclusivamente en los cortos de Chaplin que pudo haber visto Ramón antes de la redacción de su novela —fundamentalmente los filmados con la productora Keystone, donde, por cierto, el nivel de absurdo alcanza cotas sublimes—, sino más bien hablar de un modo determinado de abordar la creación y que podemos encontrar también en películas de mayor metraje como, entre otras, *La quimera del oro* y *Tiempos modernos*, filmadas en 1925 y 1936 respectivamente.

Así se refiere Chaplin a los rasgos que convertirían a Charlot en un personaje paradigmático, surgido de un proceso tan azaroso e *incongruente* como el que preside la andadura de nuestro Gustavo:

No sabía qué maquillaje ponerme. [...] Pero al dirigirme hacia el vestuario pensé que podía ponerme unos pantalones muy holgados, unos zapatones y añadir al conjunto un bastón y un sombrero hongo. [...] No sabía si debía parecer viejo o joven [...] pero me puse un bigotito, que seguramente me añadiría edad sin ocultar mi expresión.

No tenía la menor idea del personaje que iba a representar, pero en cuanto estuve vestido, la ropa y el maquillaje hicieron que sintiera qué clase de persona era. Empecé a descubrirlo, y cuando llegué al escenario, había nacido por completo. [...] Por mi mente pasaron en sucesión gags y situaciones cómicas. [...]

...este personaje es polifacético: es al mismo tiempo un vagabundo, un caballero, un poeta, un soñador, un tipo solitario que espera siempre el idilio o la aventura (Chaplin 2014: 204-205).

Gustavo anuncia su ascendencia charlotiana al reclamar, a la edad de cuatro años, un bastón (Gómez de la Serna, 2010: 1). A partir de ahí, se nos presenta, al igual que el personaje cinematográfico, como un ser inmutable, detenido en el tiempo: el eterno joven con torpezas de anciano y travesuras de niño.



La primera gran elipsis de la novela, en efecto, es la que se refiere a los primeros años del personaje, del mismo modo que en ninguna película de Charlot el espectador conoce detalle alguno sobre su infancia o adolescencia:

Como las aventuras de un niño carecen de la seriedad emocionante que tienen cuando son las de un hombre, paso deprisa esta primera época de su vida [...]. Después estudió abogacía, por estudiar algo, por si acaso, y le sucedieron muchas cosas incongruentes, aunque aun dotadas de esa trivialidad que tienen todas las cosas de la adolescencia. La incongruencia no tenía aun esa madurez y esa gravedad que había de tener después. Por eso hay que pasar por alto toda esa primera época (Gómez de la Serna, 2010: 4).

Son muchas las semejanzas entre los personajes, no solo en lo que respecta a su caracterización sino, fundamentalmente, en la concepción del argumento y la creación misma.

Uno de los principales rasgos que comparten Gustavo y Charlot es su muy especial relación con el mundo del objeto. Veamos, en efecto, cómo estas palabras de André Bazin referidas a la criatura de Chaplin pueden muy bien aplicarse no solo al protagonista de *El incongruente*, sino en general a toda la poética ramoniana:

Cada vez que Charlot quiere servirse de algún objeto de acuerdo con su carácter utilitario [...] o bien lo hace con una ridícula torpeza (en particular en la mesa), o bien son los mismos objetos los que se le resisten voluntariamente. [...] Esos objetos que se le resisten en la misma medida que a nosotros nos son útiles, le sirven con mucha más facilidad cuando hace de ellos un uso multiforme [...]. Es como si los objetos solo aceptaran ayudar a Charlot al margen del sentido que la sociedad les ha asignado (Bazin, 1974: 17).

Explorar detenidamente la apasionada relación que mantuvo Ramón con el mundo del objeto excedería el propósito de estas páginas, porque es bien sabido que constituye una de las bases de su poética, un componente esencial del juego metafórico que da lugar a la greguería y, en fin, uno de los aspectos que más lo vinculan con el surrealismo.

Nuestro incongruente Gustavo, por tanto, mantiene también una muy peculiar y compleja relación con el mundo de lo inanimado a lo largo de toda la novela. Como en el caso de Charlot, son abundantes sus torpezas y descalabros y pocas las ocasiones en las que utiliza a los objetos con la finalidad para la que están supuestamente diseñados.

Veamos, por ejemplo, el capítulo XI, titulado «La impaciencia», en el que Gustavo se traga un gemelo como analgésico para su ansiedad:

El Incongruente, que era humano en todos sus deseos y que no se los contradecía, necesitaba tragarse algo contra aquella impaciencia en último grado. [...] se quitó el gemelo y se lo tragó. Así había resuelto con otra inquietud su inquietud primera, pues ya tendría la preocupación de qué le pasaría con aquel gemelo en la barriga, agarrado al fondo del alma, cerrando el puño suelto de su espíritu (55).



Al leer este episodio, resulta imposible no pensar en dos famosísimas escenas de Charlot en las que se subvierten los hábitos alimenticios. Nos referimos, naturalmente, en primer lugar, al momento en el que el protagonista devora su zapato en *La quimera del oro* y, en segundo, a la secuencia de *Tiempos modernos* en la que se ve obligado a ingerir unos tornillos que le ofrece una espantosa máquina diseñada para optimizar el rendimiento de los obreros.

Esta desviación, a veces lúdica, a veces inquietante, del funcionamiento habitual del objeto procede tanto de los juegos vanguardistas —pensemos en Kurt Schwitters— como de los trucos y animaciones de las películas de Georges Méliés y Segundo de Chomón y acabará, como hemos dicho, por ser fundamental en la poética surrealista, desde los *ready-made* de Duchamp hasta los protagonistas de *Crimen*, de Agustín Espinosa, por citar solo dos ejemplos especialmente elocuentes. Ramón, que bebe además de la caudalosa fuente del cine de Hollywood, se sitúa en la encrucijada de estas influencias, lo que hace de *El incongruente* una novela tan atractiva.

Exploremos ahora más coincidencias entre la criatura de Chaplin y la de Ramón. Del mismo modo que Charlot puede desempeñar un sinnúmero de personajes, Gustavo se caracteriza por una absoluta indefinición, que le permite desenvolverse en cualquier entorno. Sus peripecias son fundamentalmente urbanas —a nadie se le oculta que Ramón es el cantor de la ciudad— pero vemos también a nuestro protagonista enfrentarse a diferentes roles y situaciones en escenarios variados, como si Ramón hubiese, simplemente, decidido hilvanar, unas veces con mayor coherencia que otras, una sucesión de cortos y gags al estilo de Chaplin en un todo unitario.

Veamos estas palabras de Antonio Rey Briones que tanto pueden aplicarse a los primeros cortometrajes del realizador y actor inglés como a la narrativa ramoniana:

Los numerosos y fugaces episodios en que se fragmenta el relato no se articulan en una progresión paulatina, de manera que unos se perciban como consecuencia de otros. No: en las novelas de Ramón cada novela, cada situación, posee una relativa autonomía, hasta el extremo de que muchas de ellas podrían cambiar de lugar sin que la narración sufriera una alteración sustancial. [...]

Hasta los mismos personajes, sin pasado, sin un proyecto vital hacia el que orienten sus actuaciones, contribuyen a sugerir el acronismo, efecto que se acrecienta por el hecho de que su carácter, o su conducta, no experimentan transformación aparente a lo largo de su vida novelesca. Pues a pesar de que en la superficie se mantengan algunos datos cronológicos objetivos, se ha suprimido la íntima dimensión de la temporalidad, la sensación y la conciencia del tiempo, y consecuentemente han desaparecido también las transformaciones que produce en los seres (1998: 242).

De nuevo en palabras de Rodolfo Cardona: «Tanto Ramón como Chaplin han sido criticados porque sus obras carecen de estructura. Esto puede ser cierto. Sin embargo, es una falta de estructura necesaria: es completamente esencial para crear su tipo de humor» (2008: 111). En esta misma línea, conviene tener presente que el cine mudo, según Sánchez Noriega (2006: 106), «basa su atractivo no en las historias narradas, sino en la sucesión de gags» y su humor «es ingenuo y absurdo». Igual que ocurre, en fin, en *El incongruente* y en otras «novelas de la nebulosa»,



«las películas de Chaplin están llenas de incidencias maravillosas, pero sus tramas argumentales no dan ninguna medida de su efecto total» (McDonald, Conway y Ricci, 1972: 16).

De todo esto se deduce, por tanto, una absoluta libertad en el tratamiento del tiempo y el espacio, un elemento sustancial en la poética surrealista y en las dos primeras películas de Luis Buñuel. Recordemos simplemente la absoluta desconexión entre la información temporal que nos ofrecen los intertítulos y el desarrollo del *antiargumento* de *Un perro andaluz*, donde los personajes se desenvuelven sin causalidad alguna en distintos espacios, como una habitación, una calle, un bosque o una playa. Por su parte, *La Edad de Oro* nos traslada de una costa mallorquina a Roma y a una lujosa residencia de París, sin ningún tipo de justificación lógica.

El incongruente, como *Un perro andaluz* y la mayoría de las películas de Jan Švankmajer —*Sobreviviendo a la vida*, sin ir más lejos—, parece creada *con el material con que se forjan los sueños*, por utilizar la famosa frase pronunciada por Humphrey Bogart en *El halcón maltés*, de John Huston. Gustavo deambula, así, de una situación a otra, interactuando con multiformes personajes en escenarios variables, una vez liberado el narrador de la obligación de ofrecer explicación alguna a estas constantes mutaciones.

Nos detendremos ahora en tres capítulos de *El incongruente* —de entre todos los que podrían elegirse— que ejemplifican a la perfección lo que venimos viendo.

En primer lugar, veamos el capítulo III, «La llamada», en el que Gustavo entra en contacto con una extraña y desconocida mujer, sencillamente porque «todo se podía esperar de la *incongruencia* que presidía su vida» (15) y se pone en situaciones que nos recuerdan a algunos cortos de Chaplin, en especial «La sonámbula» (recordemos que más arriba nos habíamos encontrado justamente con la defensa del «sonambulismo» como característica de la «nueva literatura»), que se desarrolla en un hotel donde se producen sucesivos intercambios de habitación que ponen a nuestro personaje en hilarantes aprietos.

Nos interesa este capítulo por su valor simbólico, que sirve, a nuestro entender, para ilustrar el espíritu todo de la novela. Gustavo —improvisado donjuán— establece una relación con una mujer casada que parece conducirlo a un inevitable melodrama. Sin embargo, en un momento determinado se *suspende* el desenlace, deteniéndose de golpe la acción porque nuestro protagonista se encuentra en una suerte de limbo espacial, donde todo ocurre pero nada *cuenta* y que muy bien podría servir como emblema de esa perseguida indeterminación en la que reside el principal atractivo de *El incongruente*.

Asistamos a esta conversación que pulveriza todos los parámetros lógicos del lector tradicional:

—¿Qué hacía usted ahí? —le preguntó el marido.

—Aquí, al margen de la vida... porque usted comprenderá que no tiene derecho a tocarme, porque yo no estaba en su casa; yo estaba en la caja de la escalera...

—Tiene razón —dijo el joven abogado [...]. En buen Derecho, no tiene usted derecho a tocarle, porque estaba en la caja de la escalera y la caja de la escalera es un espacio fuera del mundo, que no puede servir en Derecho [...]. Todo lo realizado



en la caja de la escalera no sirve... Usted, señor marido, no puede reprochar a este señor nada, y no puede alegar haber cogido *in fraganti* a este caballero porque estaba fuera de todo dominio en la caja de la escalera... (18-19).

Gustavo, prototípico personaje moderno, nacido del más audaz vanguardismo y claro antecedente de las difusas criaturas surrealistas, actúa, como vemos, «al margen de la vida», «fuera del mundo», en una realidad paralela —Breton la llamaría *surrealidad*— donde las relaciones causa-efecto han perdido toda vigencia.

Quien no esté dispuesto a transitar en los recovecos de esta «caja de la escalera» difícilmente conseguirá valorar y, sobre todo, disfrutar esta singular propuesta narrativa, porque, como muy bien aclara María José Flores (2000: 94), «del mismo modo que existe una nueva novela, existe un nuevo lector, el lector humorístico, que se decidirá a aceptar la literatura de vanguardia solo si esta le muestra todo su humor».

Igualmente ilustrativo del espíritu de esta novela es el capítulo v, que, con el elocuente título de «En el salón de los figurines», ya entra de lleno en el terreno del surrealismo. En esta ocasión, Gustavo se viste con una elegante indumentaria sin objetivo alguno, lo que refuerza lo absurdo de la situación:

Se vistió el frac sin saber por qué.

Muchas veces se había vestido de frac y se había tenido que volver a desnudar porque no encontraba dónde ir de frac. [...]

De frac era mucho más incongruente que con otro traje, hasta que con chaquet.

El frac le vestía de incongruente en realidad, y cuando salía de frac se sentía disparado hacia lo insoportable.

¿Por qué se había vestido de frac? ¿A dónde iba a ir?

Se puso a pensarlo, sentado en la butaca, en que igual se puede resolver dónde ir o estarse toda la noche lanzando humo a las constelaciones y haciéndolas estornudar (14).

Esta absoluta indiferencia del personaje, este rotundo desasimiento de toda motivación psicológica, dotan a la novela de una atmósfera altamente onírica en la que el lector acepta con naturalidad las más inverosímiles situaciones. Prueba de ello es el descubrimiento por parte del protagonista de que se encuentra, en realidad, «en la casa de los figurines», donde estos objetos de apariencia humana, tan caros al imaginario de Ramón, mantienen un singular diálogo que acaba siendo una concatenación de greguerías:

—En los ojales debían nacer por abril las rosetas de la primavera...

[...]

—Los trajes de tela con espiquilla son como los más a propósito para los tratantes en granos...

[...]

—Los botines parece que te hacen caballo de carreras.

[...]

—La novela de la vida no tendría personajes dignos si no nos tuviese a nosotros.

[...]



Así eran todos los diálogos, y Gustavo estuvo oyendo en unas tertulias y en otras las mismas conversaciones sobre el traje y sus gracias.

Cansado por fin de oír todo eso, se escapó por la noche oscura, alejándose de su casa, yéndose no sé sabía a dónde, porque de frac era un hombre perdido, que no se lo quería quitar nunca y bandeaba por la noche como un barco loco (26).

Este importante capítulo parece ser la antesala o fuente de inspiración del inquietante poema surrealista *Enigma del invitado*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, en el que un personaje tan desnortado como nuestro Gustavo asiste a un banquete igualmente estrafalario en el que tiene una serie de encuentros desconcertantes —también uno, por cierto, en el fragmento x del poema, con maniqués (Albelo, 2007: 102)— y que termina con la misma perseguida imprecisión con que se inició¹.

Tanto Gustavo como el protagonista de *Enigma del invitado* actúan, en efecto, como movidos por el azar, ajenos a todo propósito y motivación: son personajes cuyo destino, más que urdido por un omnisciente demiurgo, parece el resultado de los desordenados remiendos de un sastre demente.

Una actitud similar observamos en los más célebres momentos del cine de Chaplin. Resultaría prolijo detenernos ahora en todas las situaciones a las que se enfrenta Charlot en los divertidísimos cortos rodados en la compañía Keystone, donde todo le ocurre al personaje por azar. Mencionaremos tan solo, por tanto, una célebre secuencia de *Tiempos modernos* en la que Charlot se convierte en inconsciente líder de una manifestación con la que ha tropezado por pura casualidad al doblar una esquina y que acaba conduciéndolo a la cárcel.

Retomando este capítulo v de *El incongruente*, convendría ahora detenernos un poco en la presencia de los maniqués, que reclaman, por cierto, como acabamos de ver, su condición de verdaderos «personajes de novela», al tiempo que ilustran la íntima relación de Ramón con el mundo del objeto, vinculándolo claramente con la poética surrealista. Como bien sabemos, estos seres de apariencia humana pueblan los lienzos de René Magritte, se pasean por la «Calle Surrealista» de la Exposición de París de 1938 y, como ya apuntábamos, aparecen en varias ocasiones en la poesía de Albelo: no solo en el ya mencionado fragmento x de *Enigma del invitado* sino también en un inquietante poema protagonizado por un «maniquí ya con alma» (2007: 113).

La natural coexistencia de Gustavo con unos maniqués parlantes vuelve a situarnos de nuevo en ese espacio onírico que representaba «la caja de la escalera», donde se diluyen las fronteras entre lo humano y lo inanimado en aras de una surrealidad que Ramón, muy audazmente, está anticipando para la novela antes de que Breton redactara las encendidas páginas de *Nadia*.

La tercera y última parada que vamos a hacer en la novela tiene lugar en el capítulo xxiii, que ya desde el título, «Huída hacia el pueblo de las muñecas de cera», se relaciona con los dos anteriores: por la fuga constante del personaje y por su encuentro con criaturas híbridas, mitad humanas, mitad objetos. Una vez más,

¹ Remitimos, para evitar repeticiones y autocitas, a algunos trabajos nuestros en los que hemos intentado vincular la obra de Emeterio Gutiérrez Albelo con el surrealismo (Castells, 1994 y 2007).



por otra parte, Gustavo se desplaza a un espacio onírico que encuentra por azar y que desaparece con la vaguedad de un espejismo.

La llegada de Gustavo a tan singular pueblo se produce en una muy vanguardista motocicleta, imagen que nos recuerda tanto al corto de Chaplin «Mabel y el auto infernal» como a las conocidas imágenes de *Un perro andaluz*, situando a Ramón en el vértice entre la vanguardista fascinación por la máquina y el desconcierto surrealista. En efecto, después de haber rescatado su ciclomotor «de la cabrería de las motocicletas, después de estarlas viendo pacíficas, quietas, atadas a sus pesebres» (102), emprende, una vez más, un viaje sin rumbo fijo que lo lleva a un espacio nuevamente onírico similar a algunos escenarios de *El gabinete del doctor Caligari* (R. Wiene, 1920) y que anticipa la despacible urbe de *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927):

Era sorprendente aquella ciudad de techumbres puntiagudas y de sombras tan silenciosas como nunca las había visto.

No había nadie en las calles, y aquella profusión de espejos en los balcones parecía dejar más solitarias las casas [...].

A veces parecía que se rompían los espejos o que un fuego lívido comenzaba en veinte sitios.

[...]

Gustavo se sentía algo así como en su ciudad natal, pues enteramente parecía aquella la ciudad de la incongruencia, el San Petersburgo de la incongruencia.

[...]

Estando tan nuevo y sin usar el pueblo de «Espejuelos», sentía Gustavo, al deambular por sus calles, que parecía una pura ruina, la ruina ideal, la ruina de lo nuevo. Fijándose más era como el sueño de un carpintero monstruoso, el proyecto de una ciudad que no se pudo realizar (105-106).

Una vez más, nos encontramos de lleno en un espacio conscientemente novedoso, una ciudad que simultáneamente atrae e inquieta, portadora de enigmas, como los cuadros de Giorgio de Chirico y Paul Delvaux. Una ciudad animada, que observa y devora al paseante, como la que recrea Švankmajer con sus epatantes animaciones en *Sobreviviendo a la vida*. No es extraño, por tanto, que una criatura igualmente híbrida salga al encuentro de nuestro protagonista, que no puede dejar de sentirse fascinado:

A la mañana siguiente se despertó temprano, pues le despertaron los brillos de los espejos disolviendo el sol. «¿Así es que estoy en el pueblo de las muñecas de cera?». Una alegre sonrisa parecía poner bigotillos de punta muy engomada y afilada sobre su boca irónica.

Parecía que la incongruencia buscaba para él lo inencontrable, pero con lo que había simpatizado más en la vida.

Porque el ideal de Gustavo era una muñeca de cera (107).

Esta «muñeca de cera», surrealista contrafactura del viejo tópico de la mujer ideal, al igual que los maniqués del capítulo anterior, se sitúa en esa intersección entre el mundo de lo humano y el del objeto: «...hablan [...]. Porque no son muñecas de cera, sino mujeres de cera... Es decir, el momento antes de volverse muñecas, el

momento antes de quedarse inmóviles y con la sangre cuajada en la mayor de las embolias» (108).

Nada sorprende, por tanto, que una de estas criaturas que habita, como Gustavo, en el limbo de la incongruencia se convierta en la perfecta candidata para esposa. Y tampoco que, precisamente por eso, se desvanezca como un sueño irrecuperable:

Y a la noche partió por los caminos desconocidos, tardando mucho en dar con el camino de la vida.

Ya en su casa, empezó a preparar las cosas para la boda ideal [...]. Lo primero que hizo fue encargar un lecho-sillón donde la muñeca estaría sentada dentro de la hemiplejía que tendría en el mundo de los vivos la que una vez habló con él porque tuvo la suerte de encontrarla en su pueblo.

[...]

Gustavo se afanó con gran urgencia en preparar sus documentos, compró la pulsera de oro y cargó de bidones su motocicleta, dispuesto a partir.

Y partió.

Y estuvo muchos días buscando el pueblo de las muñecas de cera, y creyó muchas veces encontrar el camino, y de nuevo se perdió y no pudo dar con él, teniendo al fin que desistir de volver a encontrar la más mujer bella del mundo (111-112).

Este capítulo no puede ser más surrealista, desde las calles cercadas de cristales que nos brindan, como en los cuadros de René Magritte «Falso espejo» y «Las relaciones peligrosas», una realidad no reproducida, sino modificada o multiplicada, hasta sus protagonistas, criaturas anfibas que merodean entre el aliento vital y la inaccesibilidad de lo soñado. Una vez más, resulta natural aceptar, sin necesidad de una explicación racional, un desenlace que nos devuelve de nuevo al mundo de la *nebulosa*, del que nuestro personaje en verdad jamás se aparta.

Este capítulo, como *Enigma del invitado*, como la novela toda, posee una estructura circular, como si todo ocurriera en la mente del protagonista alienado y, a la vez, empujado por el soplo multiforme de la incongruencia. La mujer-muñeca de cera, como esa otra de carne y hueso seducida «en el hueco de la escalera», habita, en efecto, el mismo espacio que la Nadia de Breton y que las etéreas protagonistas de lienzos como «La llamada», de Remedios Varo (y notemos que comparte título con el capítulo comentado más arriba), «La sonámbula», de Toyen (relacionable esta vez con el cortometraje de Chaplin) y «Tentativa de lo imposible», de René Magritte, donde el protagonista masculino dibuja una imagen femenina que solo existe en su mente.

Por otra parte, el tan sugestivo y fecundo motivo de la llamada «mujer biónica» constituye una de las muchas anticipaciones de Ramón: alcanza, como sabemos, tintes angustiosos en *Metrópolis*, de Fritz Lang, y no ha dejado de transitar las pantallas de cine incluso en nuestros días, desde las adaptaciones al cine del mito de Frankenstein y sus *novias* por parte de James Whale o Kenneth Brannagh hasta las recientes películas de ciencia ficción.

Regresando a Gustavo, concluimos que su sino parece ser deambular erráticamente por ciudades y paisajes imposibles y tener en ellos encuentros desconcertantes, todo ello en un tiempo detenido y cíclico, habida cuenta de que toda la novela, más



allá de los tres capítulos comentados, supone en su conjunto una serie de variaciones sobre esta misma idea.

No puede, por lo tanto, hablarse en *El incongruente* del tradicional esquema planteamiento-nudo-desenlace, ya que el segundo de estos tres elementos ha sido sustituido por una suerte de acumulación de secuencias cómicas y, en muchos casos, inquietantes. El «nudo», en efecto, del argumento constituye la suma de gags —microrrelatos, incluso— que ilustran el «planteamiento» —nuestro personaje está sentenciado por la incongruencia— y que nos preparan para el «desenlace» —como buena criatura chaplinesca, su único destino posible es la pantalla de un cine—. Singular propuesta narrativa, sin duda, que demuestra que la conexión entre lo literario y lo filmico dista mucho de ser anecdótica en el caso de Ramón.

DESTINO: CINELANDIA

Por todo lo visto hasta ahora, Gustavo hubiera podido seguir dando tumbos de capítulo en capítulo hasta que la novela terminara tan arbitrariamente como empezó, pero Ramón, vehemente defensor del séptimo arte, ideó un desenlace perfecto para esta novela: la vida de su personaje solo puede cobrar sentido si desemboca en una película.

Las últimas páginas de *El incongruente*, en efecto, nos conducen a París —ciudad tan magníficamente recreada por Breton, Baudelaire y tantos otros—, donde Gustavo ha recalado tras obtener una herencia, naturalmente inesperada. Tras una serie de encuentros a los que a estas alturas ya la novela nos tiene acostumbrados, nuestro protagonista se instala en una sala de cine, donde finalmente encuentra su hábitat natural, ese destino que hasta el momento la incongruencia le estaba escamoteando:

La oscuridad de la sala le producía el efecto de un buen baño de placer. Se sentía perdido, en otros climas y en otras latitudes, viajero por un túnel extraordinario, que daba de pronto en una luz con tono de desembocadura de túnel, a regiones lejanas y con mediodías esplendorosas y más jóvenes [...].

Los cinematógrafos eran sus lugares de descanso, y se sentía en las butacas como en un medio de locomoción que, sin ser el tren, tampoco era el aeroplano y tampoco el vapor ni el automóvil.

En esa especie de *steamer* del silencio y de la oscuridad huía de los acreedores de la incongruencia, pues ya se sabía que si estaba en un teatro, los acontecimientos se enzarzaban con él (197-198).

Resulta interesantísimo este temprano retrato del estado de fascinación ante la experiencia cinematográfica, en una suerte de éxtasis hipnótico que los surrealistas situarán en la cima de lo poético onírico (Kyrou, 2005: 213) y que queda perfectamente expresada en poemas como «Minuto a Brigitte Helm» y «Rapto de Greta Garbo», correspondientes a la sección «El rincón de las figuras» del poemario *Romanticismo y cuenta nueva*, de Emeterio Gutiérrez Albelo, uno de los principales poetas *cinéticos* del surrealismo español.



Si en el segundo de los poemas citados de Albelo vemos cómo el espectador «secuestra» a la heroína de celuloide destruyendo el marco entre realidad y ficción:

con tales dolorosos cuchillos la miraba
que —al fin— pude recortarla.
(unas gotas de sangre plateada
cayeron sobre mi solapa.)
quedó temblando, en la pantalla,
silueteada,
una serpiente blanca.
Libre —ya— de su prisión de celuloide,
En un languor supremo se estiró por la sala.
Sin perder un minuto,
Y con limpieza prestimánica,
La atrapé por el aire, sepultándola,
en mi cartera colorada.
(¡y era de ver a los espectadores protestando
del secuestro inaudito!
Pidiendo la devolución de las entradas!) (Gutiérrez Albelo, 2007: 64),

en *El incongruente* vemos a Gustavo reconociendo que la película no es otra que su propia vida:

Aquella noche iba bien la sesión, iban bien las horas, cuando de pronto apareció una película norteamericana, de la que él era el protagonista, él, con su mismo rostro, su misma expresión, todo lo mismo; y por si lo dudaba, hasta el alfiler de corbata y la leontina del reloj.
[...] ¿Cómo podía ser él aquel personaje de película, cuando nunca, ni en sueños, había pasado por aquellos parajes ni había reconocido a aquellas gentes?
Pero el caso es que, a medida que pasaba la película, se sentía más él mismo en el gran espejo [...] (198).

Es ahora cuando, por primera vez —y no pasemos por alto la nueva referencia al alto valor simbólico del motivo del espejo, asociado esta vez a la pantalla—, uno de los múltiples interrogantes que se plantean en esta novela instalada en el reino de lo inverosímil obtiene por fin respuesta. Pero esta respuesta jamás puede desembocar, dentro de la poética ramoniana, en otra lógica que la de la ficción misma:

El Incongruente sospechaba una cosa que había sospechado siempre: que los grandes funcionarios del *cine* —¿se puede decir actores realmente?— eran, más que seres reales, representaciones ideales, fantasmas de otros seres vivos que vivían su vida, sin mezclarse al cine. Por eso él, que tenía tipo y alma de personaje de *cine* en un film lleno de peripecias, de esquinazos del Destino, de casualidades, de incongruencias, había sido escogido entre los tipos humanos para representar ese papel. [...]
El Incongruente se cercioraba de su teoría de la duplicidad de los grandes tipos para la vida y para el cine, sin dejar de ser ellos mismos, aunque no tengan idea de lo que hicieron hasta encontrarse en la película (199).



Impecable pirueta final por parte de Ramón para dotar por fin de *sentido* a las peripecias de su personaje. Liberado de toda tentación de devolver a Gustavo a la confortable normalidad de lo «real» ideando alguna estratagema narrativa más o menos esperable o lógica para otorgarle la condición de «personaje-tipo», opta por la más vertiginosa de las decisiones: la de catapultarlo para siempre en el territorio de lo imaginario, convirtiendo toda la novela en un encendido canto no solo al cine sino a la metaficción misma: a la *nebulosa*. Gustavo, pues, no es incongruente porque sus acciones sean disparatadas o inexplicables o porque transite en «el lino de los sueños» que habitaba Alonso Quesada. Lo es sencillamente porque vive expulsado de su natural ecosistema: el cine. Una vez que se incorpore al espacio que le es propio —la pantalla—, toda su errancia alcanzará ese destino tan atropelladamente postergado. Y solo entonces todos sus devaneos en torno a inalcanzables féminas mitad humanas, mitad quimeras podrán concretarse en una mujer que comparte con él una idéntica naturaleza de celuloide y a la que, por ende, solo puede haber encontrado en una sala de cine:

La luz estalló en la sala como una gran bomba que hubiese herido a todos los espectadores, y el Incongruente miró entonces a aquella mujer que hasta un momento después de encenderse la luz tuvo enredada su pierna a la suya, como liana viva que le sujetase por siempre, y vio con sorpresa que tenía todo el rostro de la que junto a él había sido protagonista en la película (200).

Es entonces cuando, como apuntaba más arriba, en una amable parodia de los *happy endings* hollywoodienses, los dos personajes concluyen:

—Nuestro destino —dijo él— está fotografiado en el resto de la película... No tiene remedio...

—No me negará usted —replicó ella— que esto es extraordinario y curiosísimo... ¡Eso no les [*sic*] pasa nada más que a nosotros...! (201).

A diferencia de la insalvable distancia entre el espectador y la *femme fatale* de la pantalla —que sume en la impotencia al protagonista de «Minuto a Brigitte Helm», de Gutiérrez Albelo, o lleva al suicidio al del relato «Polar estrella», de Francisco Ayala—, Gustavo y su desconocida compañera de butaca celebran regocijados su común destino, como un premio que la justicia poética les otorga, igual que a Charlot, después de un sinfín de descabros:

Ya en la calle, se sintieron unidos para siempre.

—¿Podemos decir o hacer algo que nos una más que lo que ha sucedido?

—Nada... Es verdad —dijo ella.

—Si se pudiesen proyectar de alguna manera los destinos, no sería por medio de la escritura de una lectura interminable, sino así, por medio de la película...

—[...] a mí me ha gastado la vida tantas bromas, tantas cuchufletas, tantas pegas, que bien puedo ser, en menos trágico, ese personaje que encuentra tantos obstáculos y tantas falsas señales en su camino. Yo soy el Incongruente, que si no hubiese visto tan trazado su destino, si no hubiese tenido la evidencia, de haberlo hallado esta noche, siempre hubiera sido el Incongruente... (203).



Estas encendidas palabras de Gustavo reclaman, a nuestro juicio, ser interpretadas como una auténtica proclama narrativa por parte de Ramón, en su defensa de una «nueva literatura» nutrida y enriquecida con las imágenes y las propuestas que ofrece el cine. La «lectura interminable» de las grandes novelas decimonónicas se antoja, en este sentido, obsoleta e incapaz de trazar con rasgos modernos la andadura de criaturas imaginarias acordes con el espíritu vanguardista.

Nuestro personaje, gracias al espejo de la pantalla, ha dejado de ser Gustavo el *Incongruente* para convertirse en Gustavo el *Autoconsciente*: seguro de su ficcionalidad, transita indistintamente los espacios de la «realidad» (ciudades, el patio de butacas de la sala de proyecciones) y los de la imaginación (la película propiamente dicha, de la que entra y sale como el protagonista de *El moderno Sherlock Holmes*, de Buster Keaton, o más recientemente, los personajes de *La rosa púrpura de El Cairo*, de Woody Allen).

Resulta, por tanto, esperable que, una vez que reconoce su condición de ser *dual*, mitad humano, mitad de celuloide (doble naturaleza, por cierto, que comparte con las maniqués y las muñecas de cera de los capítulos comentados), acuda al personaje de Charlot para ejemplificar su recién adquirida lucidez existencial:

¿Qué fue Charlot sino un fenómeno del siglo, el caso de cien Charlots más auténticos que el que era, por decirlo así, el Charlot mecánico, el representante de los Charlots perdidos por el mundo en existencias mediocres, pero con sincero sentimiento de Charlots, con desinteresado *charlotismo*, incapaz de la especulación, ni en el gran mercado de Charlots que son los Carnavales...?

El Incongruente se cercioraba de su teoría de la duplicidad de los grandes tipos para la vida y el cine, sin dejar de ser ellos mismos, sin tener ni idea de lo que hicieron hasta encontrarse en la película (199).

De este modo, para Gustavo, el *desatino* se vuelve *destino* y los cabos sueltos de su existencia se enlazan armoniosamente, por fin, en el tapiz compacto de la pantalla. Nuestro personaje ha encontrado su lugar en *Cinelandia*.

De hecho, un breve repaso a la celeberrima novela así titulada nos revela que Gustavo es, en cierto modo, como los «gag-men» del capítulo «En el gran estudio», que representan a ese tipo de «personaje admitido en el cinematógrafo, que quizás podría implantarse en la vida si la incompreensión y la envidia no acechasen siempre con aviesa cautela» (Gómez de la Serna, 1974: 39).

En la urbe del cine, además, reina la incongruencia (132) porque en sus calles de cartón piedra «todos son seres libertos, en perpetuo domingo, teniendo solo que conservar la agilidad de sus movimientos, su franca espontaneidad». Como Gustavo, además, «todos van a un asunto que no tiene objeto, bordeando las aceras de un turismo permanente» y, en consecuencia, «no hay en Cinelandia nadie que no se burle de sí mismo» (67-68).

Así las cosas, tal vez los personajes incongruentes de Cinelandia encontrarían su destino en el mundo de la novela, del mismo modo que Gustavo, incongruente en el universo de papel, descubre su identidad en su reflejo fílmico.

Ramón concede a Gustavo en *El incongruente* su razón de ser en la pantalla, al tiempo que en *Cinelandia* reclama para los «gag-men» su correlato en la vida y en



El novelista otorga la misma naturaleza a escritor y personaje, en un mundo en el que Charlot —criatura ficticia inventada por Chaplin— es considerado un modelo de conducta. ¿Existe forma más vehemente de defender esa *nebulosa* que disuelve por completo las fronteras entre lo ficticio y lo real?

Ramón propone, así, un nuevo concepto de la creación que vincula con el surrealismo («Suprarrealismo», lo llamaba él) y, por supuesto, con el cine, confirmando, de este modo, el planteamiento del que parte el presente trabajo:

Por eso, a los que se preguntan ¿Qué va a ser del arte?, se les puede contestar que va a estar en la vida, que se va a mezclar a ella, que de imitativo se va a volver insuflado, urgente, en actuación directa sobre el amor, en inyección de *film* (Gómez de la Serna, 1988: 288).

Mallarmé sentenció que «el mundo existe para acabar en un libro». Ramón, hijo predilecto de la vanguardia, extiende esta idea a la pantalla, porque, como nos recuerda en *Cinelandia*, «los rotulistas en sus grandes mesas escriben los rótulos de las películas con sus estilográficas de luz, como si fuesen los secretarios o los delineantes de los autores» (Gómez de la Serna, 1974: 37). Y en esta gran película del mundo, el nombre de Gustavo, nuestro querido personaje incongruente, ha de brillar en letras gigantes, con fulgor eterno y semblante risueño.

Recibido: abril de 2015; aceptado: junio de 2015.



BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Rafael (1988): *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. de C. B. Morris, Madrid: Cátedra.
- AYALA, Francisco (1988): «Polar estrella», en *Cazador en el alba*, Madrid: Alianza Editorial.
- BAZIN, André (1974): *Charlie Chaplin*, Barcelona: Paidós.
- CARDONA, Rodolfo (2008): «Ramón y Charlot», en Eloy Navarro Domínguez (ed.), *Ramón Gómez de la Serna y la novela. Nuevas perspectivas*, Huelva: Ediciones Universidad de Huelva, 99-116.
- CASTELLS, Isabel (1994): *Un «chaleco de fantasía». La poesía (1930-1936) de Emeterio Gutiérrez Albelo*, Las Palmas de Gran Canaria: ediciones del Cabildo Insular.
- CHAPLIN, Charles (2014): *Autobiografía*, Barcelona: Lumen.
- FLORES, María José (2000): «Ramón Gómez de la Serna: humor, incongruencia y ludus», en Gabrielle Morelli (ed.), «Ludus». *Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Valencia: Pre-textos.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1973): *El novelista*, Madrid: Espasa Calpe.
- (1974): *Cinelandia*, Madrid: Nostromo.
- (1975): *Ismos*, Madrid: Guadarrama.
- (1988): *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Edición de Ana Martínez Collado, Madrid: Tecnos.
- (1990): *Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos*, Madrid: Aguilar.
- (2010): *El incongruente*, Blakie Books: Barcelona.
- GUTIÉRREZ ALBELO, Emeterio (2007): *Poesía surrealista (1931-1936)*, ed. de Isabel Castells, Santa Cruz de Tenerife: Idea / La Página.
- KYROU, Ado (2005): *Le surréalisme au cinéma*, París: Ramsay.
- MCDONALD, Gerald D., CONWAY, Michael y RICCI, Mark (1975): *Los films de Charlie Chaplin*, Barcelona: Aymá.
- SOBEJANO MORÁN, Antonio (1995): «Aspectos modernistas de *El incongruente*», *AIH, Actas XII (1995)*, http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_4_036.pdf, consultado el 16 de enero de 2015.
- REY BRIONES, Antonio: «Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna», en Javier Pérez Bazo (1998), *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Toulouse: Crick & Ophrys, 227-248.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

