María Bermúdez Martínez

Doctora en Filología Hispánica. Su actividad investigadora se ha centrado en la narrativa argentina contemporánea, con una especial atención a la producción de las últimas décadas en relación con los procesos histórico-políticos y culturales. En esta línea ha dedicado varios estudios a la obra de Juan José Saer (es autora del libro *La incertidumbre de lo real: bases de la narrativa de Juan José Saer*, 2001), Ricardo Piglia y Rodolfo Walsh, entre otros autores. Actualmente orienta su investigación hacia la prosa de vanguardia (línea ya apuntada en varios trabajos previos sobre Macedonio Fernández) y las relaciones culturales y literarias entre las vanguardias española e hispanoamericana.

MACEDONIO Y RAMÓN: LA PROSA VANGUARDISTA*

María Bermúdez Martínez

Las relaciones literarias y culturales entre España y los países hispanoamericanos adquieren, desde principios del siglo veinte y de manera relevante en las décadas de los años veinte y treinta, una gran importancia. Contactos establecidos a través de las revistas, las instituciones intelectuales o la actividad diplomática, fomentarán las relaciones personales y el desarrollo de proyectos literarios que parten de presupuestos estéticos más o menos semejantes. En este sentido cabe recordar las estancias de Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges, entre otros hispanoamericanos, en España; los viajes de destacadas figuras de la intelectualidad española a distintos puntos de Hispanoamérica (significativo es el caso de Ortega y Gasset), la colaboración de escritores y pensadores hispanoamericanos en revistas culturales y literarias españolas (*La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*...) y de españoles en órganos difusores de la vanguardia en Hispanoamérica (*Contemporáneos*, *Proa*, *Sur*...), la importante actividad editora madrileña que difunde algunas de las obras fundamentales de la prosa vanguardista hispanoamericana (especialmente a través de las empresas impulsadas por Ortega)... Una historia de encuentros, pero también de desencuentros (recordemos, por ejemplo, la famosa polémica suscitada en 1927 sobre el «meridiano intelectual de Hispanoamérica»[1]), que permitirá calibrar y situar en su justo lugar el desarrollo y evolución propia de ambos procesos.

En lo que atañe a los estudios sobre la vanguardia literaria, hispanoamericana y española, la crítica ha coincidido en señalar el vacío que durante largo tiempo aisló a las manifestaciones en prosa. Ese silencio crítico ha sido contrarrestado en las últimas décadas con la recuperación de muchos textos, y con estudios que, desde perspectivas novedosas que permiten una comprensión más cabal de las expresiones artísticas vanguardistas, analizan la prosa de vanguardia incidiendo en su papel de eslabón de especial relevancia dentro de la cadena de renovación de la narrativa[2]. Un análisis detallado y profundo de esta producción no sólo completará ese panorama sesgado de la vanguardia, sino que, además, a partir del análisis de las profundas transformaciones que llevan a cabo los vanguardistas, se podrán establecer las relaciones oportunas entre su obra y el proceso renovador que experimenta la narrativa a partir, aproximadamente, de 1940. Se percibirá así, de manera global, el proceso y desarrollo modernizador de la narrativa, tanto española como hispanoamericana.

Con respecto a las relaciones establecidas entre la vanguardia española e hispanoamericana, es destacable el papel jugado, como focos de difusión de las nuevas propuestas, por la *Revista de Occidente* y la colección «Nova Novorum», promovidas por Ortega y Gasset en el marco de su intensa labor de difusión de la producción vanguardista de ambas orillas[3]. Inexcusable es citar, también, *La deshumanización del arte* e *Ideas sobre la novela*, que tendrán un eco decisivo (bien desde la aceptación, bien desde la crítica o el rechazo) en la vanguardia

*

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación postdoctoral subvencionado por la Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias dentro del Plan Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación (I+D+I) de Asturias 2000-2001.

1

Vid. Carmen Alemany Bay: *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927). Estudios y textos*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.

2

Es el caso de, entre otros, los estudios de Fernando Burgos (*Vertientes de la modernidad hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1992; *Prosa hispánica de vanguardia*, Madrid, Orígenes, 1986) y María Bustos Fernández (*Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana*, Madrid, Pliegos, 1996) para el panorama hispanoamericano, y los de Domingo Ródenas de Moya (*Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española. 1923-1936*, Barcelona, Alba Editorial, 1997), J. Mª del Pino (*Montajes y fragmentos: una aproximación a la narrativa española de Vanguardia*, Ámsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995) y A. Rodríguez Fischer (*Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999) para el caso español.

3

«El papel desempeñado por *Revista de Occidente* fue fundamental. Por un lado, divulgó el cuerpo ideológico de la modernidad (la nueva física, la fenomenología, la psicología de Freud y Jung, la sociología de Simmel...) y abrió un expositor con las más reciente propuestas artísticas internacionales (la poesía pura, el surrealismo, el realismo mágico...) es decir, formando y orientando; por otro, absorbiendo la obra literaria de los jóvenes, ya fuera en la revista (haciendo sitio a narraciones o fragmentos de novelas en marcha), ya en la colección 'Nova Novorum' (1926-1929)» (D. Ródenas de Moya, *ob. cit.*, p. 31).

hispanoamericana (pienso, por ejemplo, en las reflexiones del mexicano Jaime Torres Bodet, miembro del grupo «Contemporáneos»). Asimismo pueden constatarse las relaciones entre las escrituras de Benjamín Jarnés (colaborador en *Cosmópolis*, *La Voz* y *La Nación* de Buenos Aires) y de Torres Bodet (que mantuvo, en parte debido a su actividad diplomática en Madrid, una estrecha vinculación con los medios vanguardistas españoles, colaborando en la *Revista de Occidente*, donde se dan a conocer muchos de sus textos, y participando también en las polémicas literarias suscitadas desde *La Gaceta Literaria*). Igualmente reseñable es la presencia de Ramón Vinyes para el grupo colombiano de Barranquilla[4], entre otras relaciones que se podrían establecer, ya que contactos paralelos pueden advertirse entre otros de los más destacados miembros de la vanguardia española e hispanoamericana.

En el panorama argentino, los años veinte van a ser escenario de la famosa polémica «Boedo-Florida». Todo comienza en 1924, en el periódico *Martín Fierro*, principal órgano difusor de «Florida», con la inclusión de un artículo de Roberto Mariani. Ya en este primer artículo, Mariani muestra sus reservas con respecto a figuras como Paul Morand o Ramón Gómez de la Serna, entre otros, para —más tarde— precisar, en un segundo texto publicado como introducción a la *Exposición de la actual poesía argentina* (1927), toda una serie de oposiciones que marcarían las distancias entre ambos grupos[5]. Más allá, como señala Jorge Schwartz, del maniqueísmo y ciertas contradicciones que se derivan de las oposiciones enunciadas por Mariani[6] y, por supuesto, más allá de la existencia de tales grupos como entidades opuestas y en conflicto[7], entre dichas oposiciones ya se destaca la figura y la obra de Ramón Gómez de la Serna como modelo de los vanguardistas, escritor que *Martín Fierro*, «la más cosmopolita y renovadora de las revistas argentinas del período»[8], admira declaradamente y en la que el español colaboró.

Ramón Gómez de la Serna ocupa, sin duda alguna, un lugar de suma importancia como mentor e iniciador de una nueva concepción y práctica de la narrativa, convirtiéndose en un punto de referencia fundamental para las propuestas más destacadas y arriesgadas del panorama tanto español como hispanoamericano. Domingo Ródenas califica a Gómez de la Serna de «pionero», apuntando:

> De los dos mentores vanguardistas, Rafael Cansinos-Asséns y Ramón Gómez de la Serna, sólo el segundo fue capaz de crear una obra que influyera poderosamente en el derrotero de los narradores jóvenes [...] Ramón Gómez de la Serna [...] fue el primer narrador vanguardista, primero en términos cronológicos y en poder de cristalización de una fórmula[9].

Precisamente, en su primer viaje a Buenos Aires, Gómez de la Serna busca encontrarse con Macedonio Fernández, figura esencial para la vanguardia argentina y con quien ya se carteaba —apunta en sus *Retratos contemporáneos*— desde antes de 1927[10]. El escritor recuerda ese encuentro «tan esperado desde el año veinticinco»:

Ramón Gómez de la Serna.

> Recuerdo que mi primera noche en Buenos Aires, el año 31, la empeñé en encontrarlo y al fin di con él y me enfrenté con su figura de niño que se ha disfrazado de viejecito, eso que suele suceder en los colegios en las representaciones teatrales del día de los premios.
> Nos abrazamos como antiguos amigos y encontré en él la huella de lo que había sufrido por no haber sido comprendido a lo largo de los años en esta fiesta de claridad que es Buenos Aires y que por eso amarga más al artista desoído.
> Él me encontró criollo y me dijo una frase que no se me olvidará como la más halagüeña para mí: «que yo era el representante del sentido americano de España» (*Retratos...*, pp. 171-172).

Como también señala Gómez de la Serna, por aquel entonces Macedonio ya se había dado a conocer con su *Revista Oral* y sus famosos brindis, ya había publicado *Papeles de Recienvenido* y *No toda es vigilia la de los ojos*

4
Vid. M. Bustos Fernández, *ob. cit.*, cap. II («La narrativa de vanguardia en México») y III («La narrativa de vanguardia en Colombia»).

5
«Florida / Boedo, Vanguardia / Izquierda, Ultraísmo / Realismo, *Martín Fierro / Extrema Izquierda, Proa / Los Pensadores. Claridad,* La greguería / El cuento y la novela, La metáfora / El asunto y la composición, Ramón Gómez de la Serna / Fedor Dostoievski», *vid.* Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 537-551.

6
Ibíd., p. 539.

7
Implicados y críticos han dejado bien clara la inexistencia de tal oposición, así, entre otros, Jorge Luis Borges se ha encargado de negar la existencia de la polémica y de dichos grupos (*vid.* comentario de Borges reproducido por F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1974, pp. 16-17; cit. por J. Schwartz, *ob. cit.*, p. 540, nota 6). Arturo Cancela ya se había referido humorísticamente, en 1925 y desde *Martín Fierro*, a tal división, proyectando una fusión bajo el nombre de «Floredo» (A. Cancela, «Carta abierta», *Martín Fierro*, nº 19, julio 1925; cit. por Flora H. Schiminovich, *La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista*, Madrid, Pliegos, 1986, pp. 69-70).

8
J. Schwartz, *ob. cit.*, p. 538.

9
D. Ródenas de Moya, *ob. cit.*, p. 31.

10
Ramón Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos*, Madrid, Aguilar, 1989, p. 170. Cito siempre por esta edición.

abiertos[11]. La figura de Macedonio, si bien fuera de cualquier encasillamiento, siempre en los márgenes, ya se perfilaba como modelo de los vanguardistas argentinos, encabezados por el joven Jorge Luis Borges. En estos años, Macedonio se destaca como un emergente de importancia para los ambientes literarios más atrevidos del momento, si bien su escritura quedará relegada a un silencio del que sólo lo rescatarán las llamadas propuestas «neovanguardistas» de los años sesenta.

En una «Solicitada (de Agradecimiento)» en respuesta a una crítica, escribía Macedonio de Gómez de la Serna: «no digo que me resucitó pues hasta puedo decir que me nació»[12]. La admiración es mutua y se traduce, más allá de la amistad personal, en una comunión de intereses que abrirá un camino decisivo en el panorama literario.

La vanguardia, como proceso inmerso en la modernidad, se caracteriza ante todo por la diversidad y la pluralidad de sus propuestas, en suma, por la libertad que proclama como principio básico de toda tentativa artística. Si bien la producción de Macedonio Fernández y la de Ramón Gómez de la Serna responden a particulares y propias concepciones del hecho literario —en ambos casos, no es arriesgado afirmar que más allá de cualquier «ismo»—, y al margen, como apuntaba, del contacto personal y admiración recíproca que une a estos dos grandes maestros, ciertos rasgos conectan sus respectivas poéticas: pensemos en la importancia que en ambas propuestas cobra el «humor», la idea del arte como «invención» y «técnica», el gusto por la paradoja y la contradicción... Rasgos que vienen a confluir en una idea central que, como veremos, responde, en último término, a una intención esencialmente vanguardista.

En el panorama literario de los años veinte y treinta, la narrativa circulaba por unos cauces muy diferentes a los de las propuestas objeto de este estudio: el espacio literario estaba ocupado por la estética realista, y su dominio permanecerá en las décadas siguientes. Pero el canon mimético-realista no puede sostenerse ante la crisis general de orden epistemológico que marca la entrada en la modernidad: el conocimiento absoluto ya no es posible y, en su lugar, la ambigüedad y la incertidumbre se imponen. Proceso del que no quedarán ajenas las expresiones artísticas y, consecuentemente, la narrativa. La modernidad supone una nueva concepción del sujeto, del tiempo y del espacio, cambios que motivarán la necesidad de desarrollar nuevas formas estéticas que respondan a la realidad de ese presente. La vanguardia convocó entonces una variedad de estéticas que, en conjunto, podríamos denominar una «antiestética», en lo que tiene de rechazo y oposición a la estética «oficial», inaugurando nuevos caminos que veremos desarrollados, y en muchos casos plenamente realizados, en años posteriores. Bajo este estandarte caminan y adquieren sentido las propuestas de Macedonio Fernández y Ramón Gómez de la Serna.

Desde el desafío directo a la estética realista, foco de las propuestas vanguardistas, se llevará a cabo, en el campo de la prosa, una reformulación del concepto «novela», identificado éste, y de ahí su rechazo, con el de «novela realista». Surge entonces la controversia en torno a las denominaciones que las nuevas expresiones deben asumir, a lo que se va a sumar la dificultad para adscribir a un determinado género muchas de esas manifestaciones. En este sentido utilizo el término «prosa de vanguardia», denominación surgida en el debate mismo de los vanguardistas y que pone de manifiesto una de las características centrales de su producción, la indefinición genérica.

Tanto en Macedonio como en Ramón está presente esa necesidad de romper con las fronteras de los géneros: pensemos en las «greguerías», la expresión más originalmente ramoniana y pilar de toda su obra, a medio camino entre el poema en prosa y el aforismo, aunque superando estos y otros límites, dando origen a un «género nuevo»[13]; o en las propuestas macedonianas, en las que la reflexión metafísica, la narración y el humor inteligente se entremezclan en ese su intento de acabar con la «novela mala» y dar entrada a la «buena», que podemos identificar con la también llamada y tan buscada «primera novela nueva»[14].

11
Ibíd., p. 172. Los primeros trabajos publicados de Macedonio datan de 1892 (artículos y poemas aparecidos en revistas y periódicos), pero es a partir de 1920 cuando su figura empieza a dibujarse como punto de referencia para determinados ambientes de la escena literaria. *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*... se edita en 1928. En 1922 ya había empezado a publicar en *Proa* (1ª época) lo que después reuniría en *Papeles de Recienvenido* (1929). Publica, durante estos años veinte, diversas notas y artículos en diferentes revistas, y es uno de los fundadores de la *Revista Oral*. En el mismo año en que se edita *No toda es vigilia*..., Macedonio comienza a anunciar su *Museo de la novela de la Eterna*, con anticipos, cartas, comentarios... Así, por ejemplo, en 1938 publica *Novela de la «Eterna» y la Niña de dolor, la «Dulce-persona» de un amor que no fue sabido* —a la que alude Gómez de la Serna en sus *Retratos contemporáneos* (p. 172)—, anticipando pasajes de *Museo*... Para un seguimiento de su obra, *vid.* N. Salvador, «Cronología», en M. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, edic. crít. de A. Mª Camblong-A. de Obieta (coords.), España, Archivos-C.S.I.C., 1993, pp. 339-345 (Archivos, nº 29).

12
La crítica era de Lázaro Riet (Enrique Amorim) y fue publicada en la revista *Latitud*, nº 1; la «Solicitada (de Agradecimiento)» de Macedonio apareció en *Papeles de Buenos Aires*, nº 5 (mayo de 1945); cit. por Héctor René Lafleur; Sergio D. Provenzano, y Fernando P. Alonso: *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, edic. corregida y aumentada, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 247 (vid. también p. 196).

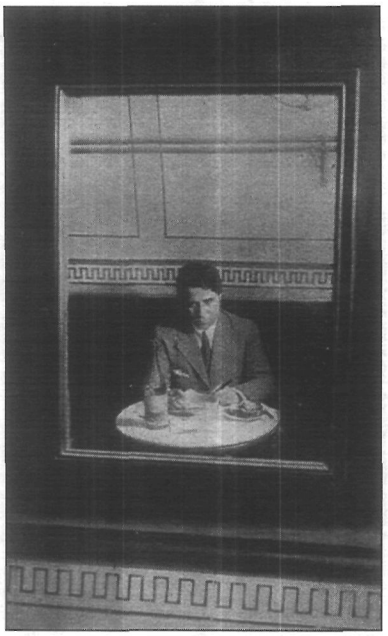
13
Para una caracterización de la «greguería», *vid.* César Nicolás, *Ramón y la Greguería. Morfología de un género nuevo*, Cáceres, Univ. de Extremadura, 1988.

14
«Los críticos devotos o simplemente afectos a la metamorfosis literaria impulsada por los jóvenes negaban que éstos escribieran novelas (puesto que novela valía tanto como novela realista) o aguardaban pacientemente que surgiera la primera novela «nueva», o (y esto es lo más enjundioso para la teoría y la historia de la literatura) consideraban que lo que hacían los jóvenes constituía un género narrativo neonato que estaba todavía a la espera de nombre y filiación» (D. Ródenas de Moya, *ob. cit.*, p. 28).

La novela tradicional va a ser considerada una forma caduca, sobre y contra ella los vanguardistas impondrán una visión fragmentaria del mundo y el rechazo a la idea de sujeto como unidad lógica y racional. Desde aquí, inaugurando una nueva lógica o coherencia estética, atentarán contra los elementos definitorios de la narración tradicional: caracteres, intriga, argumento, acción, tiempo y espacio... Se debatirán las relaciones entre compromiso y esteticismo, la metáfora y el humor alcanzarán un papel destacado, de la misma manera que la reflexión metaliteraria, desde la concepción de un arte consciente de su propio carácter artístico, inventivo y no mimético. Sus narraciones estarán marcadas por la fragmentariedad y la discontinuidad (desde el replanteamiento de las nociones de tiempo y espacio), prestando especial atención al lector de acuerdo con una concepción de la obra literaria como abierta, asumiendo entre los objetivos fundamentales de la obra el conmover, alterar al lector. Estos rasgos pueden resumir el proceso renovador que inician los vanguardistas y, como vengo insistiendo, además de conectar las producciones españolas e hispanoamericanas, serán efectivamente realizados en el marco de un proceso renovador más amplio.

A estos principios responde *Museo de la novela de la Eterna*, la expresión más perfecta del proyecto macedoniano que, si bien no se publicará de forma completa hasta bien entrados los años sesenta, fue conocida por los círculos vanguardistas en las décadas de los años veinte y treinta, fechas en las que Macedonio inicia su redacción y en las que es dada a conocer a través de diversos «prólogos-anuncios» publicados en revistas[15]. Precisamente esos valores son los que destaca Macedonio en sus elogios a Gómez de la Serna, incidiendo especialmente en la concepción del arte como invención y técnica (arte consciente), dos de los elementos que sostendrán la propia teoría del «Belarte» macedoniano. Claramente significativas son las siguientes palabras de Macedonio, elogio a la vez que exposición de su propia teoría de la «Belarte Palabra»:

> Yo opino que Gómez de la Serna es el poeta máximo que se dio hasta hoy, más consciente, y al par más honrado, menos ilusionista en la franqueza de su oficio, de exhibirse como artifaciente no como «inspirado», ante el lector, obligado por él, como había que buscarlo alguna vez, a ser lector consciente, que sabe que lee y admira sin creer, sin creer que está ocurriendo nada en la Realidad, creencia que sólo necesitan los lectores de diarios, biografías, autobiografías y anecdotismo y reportajes de personas celebradas; me corrijo, no es honradez, es seguridad de que el deleite pedido al Arte «hecho», se impone sin merma, aun al que vio cómo se lo estaba haciendo.
> Mi idea de que la Idilio-Tragedia es el fin del arte la mantengo, pero por usted he comprendido que habrá esa y otra Literatura, la inventiva pura, la de Invención, es decir de suplantación o derogación de la Realidad, la Invención Absoluta, no interpretativa ni de descubrimiento en la Realidad de lo que otros no vieran[16].


Ramón Gómez de la Serna.

Tanto Macedonio con Ramón, al igual que la mayoría de los vanguardistas, atentaron, con procedimientos diversos, contra la ilusión de realidad: introduciendo la autorreferencialidad para evidenciar y acentuar el carácter no mimético del relato, haciendo alarde de las propias técnicas utilizadas; desfigurando a los personajes, convirtiendo al autor en personaje...[17]

Se plantea entonces un debate central en relación con el arte de vanguardia: la relación vida-arte. La identificación entre narrativa de vanguardia y el llamado «arte puro» no responde a la esencia de la mayor parte de los textos que, no obstante, encierran en su interior una suerte de aparente contradicción. Como ha señalado José Manuel del Pino, «la narrativa vanguardista se plantea, al igual que el realismo, la representación de la sociedad de su época; será el modo en que lo haga y la idea subyacente de la imposibilidad de una obra artística de afán totalizador lo que marque las notables desigualdades»[18]. En el caso de Mace-

15
El problema de la determinación de unas fechas exactas para el desarrollo de la vanguardia, que de manera aproximada vengo situando en torno a las décadas de los años veinte y treinta, cuenta además con el escollo de que algunas de esas obras se publicarán tardíamente, ejerciendo una especial influencia sobre propuestas posteriores, lo cual vuelve a conectar esa producción con el proceso general de renovación de la narrativa.

16
M. Fernández, *Epistolario*, Buenos Aires, Corregidor, 1991, pp. 93 y 47 respectivamente. Las citas corresponden a dos cartas: la primera dirigida a Alberto Hidalgo y fechada en 1933, la segunda dirigida a Ramón Gómez de la Serna y fechada en 1928.

17
Ródenas alude a la «fisura» que representan, en el marco del pensamiento orteguiano, los consejos que expone con respecto a este asunto en *Ideas sobre la novela*: «Lo que está aconsejando es que no se perturbe la ilusión de realidad creada por el relato, que es justo lo contrario que había señalado como rasgo común a la fenomenología del arte deshumanizado»; señalando que «En la práctica, los narradores de los veinte desobedecieron cuidadosamente este consejo y tendieron a escribir obras acusadamente autorreferenciales, en las que se hacía ostensible el carácter artificioso del relato, las técnicas de composición o en las que los personajes adquirían una bizarra conciencia ontológica y platicaban con el novelista, que entraba a la pata la llana en el universo imaginario» (D. Ródenas de Moya, *ob. cit.*, p. 42).

18
José M. del Pino: *Montajes y fragmentos....*, p. 74. *Vid.* también D. Ródenas de Moya, *ob. cit.*, p. 44.

Ramón Gómez de la Serna.

donio Fernández, las relaciones entre vida y arte marcan una de las «contradicciones» esenciales de su pensamiento, relaciones que suponen también para Gómez de la Serna un centro de atracción en sus reflexiones estéticas. Por un lado nos encontramos con la defensa de un arte autónomo, acercándose entonces a las posiciones del «arte por el arte»; por otra, y como objetivo primordial de toda propuesta vanguardista, la idea de concebir —en palabras de Ana Martínez-Collado— «una nueva imagen de la realidad»[19]. En Macedonio concurren la negativa a que la vida entre en el Arte con su concepción de la Vida como Todoposibilidad. Pero es que realidad (verdad coherente, verosímil, compacta) y Vida (Todoposibilidad) no son lo mismo para Macedonio: de ahí el rechazo a que la vida —la «realidad»— entre en la Novela, frente a su apuesta por un Vivir pleno, sin limitaciones, superador incluso, y sobre todo, de la Muerte. Defiende el autor un arte con «sólo la sujeción a la Verdad de Arte, intrínsecamente, incondicionada, auto-autentificada»[20], pero —como apunta Waltraut Flammersfeld— "no preconizando un arte deshumanizado en tanto nunca renunciará a la justificación metafísica de la creación artística como «conmoción conciencial»"[21]; de la misma manera que su aparente desinterés por la «vida» que le rodea es también relativo: pensemos en sus propuestas utópicas sobre el Estado, la sociedad, la economía... e incluso el intento de realización de las mismas, que alcanzará una suerte de realización «novelesca» en *Museo de la novela de la Eterna* a través de la Estancia utópica de la Novela y la acción del Presidente en su «Conquista de Buenos Aires para la Belleza y el Misterio». Frente a lo mucho que tienen de burla macedoniana, no deja de estar presente en estas propuestas una crítica al orden establecido, una subversión de los valores que rigen una sociedad contra la que se alzaron los vanguardistas en su intento de edificar, sobre ella, una «nueva imagen de la realidad», de las posibilidades de lo real.

Polemizando aquí también con Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*), Gómez de la Serna propugna el acercamiento entre vida y arte, y de la misma manera que proclama a aquella como centro de la creación, rechazando toda la literatura anterior porque no le da cabida[22], en un plano personal vivirá también esa disolución de fronteras. Y aquí, en este plano que podemos traducir como cierta excentricidad, coincide igualmente con Macedonio: su vida, en suma, podría equipararse a su obra. Como señala Ana Martínez-Collado, en el caso de Gómez de la Serna tres espacios, creados por el propio autor, le permiten dinamitar esas fronteras y extender el sentido del arte a su propia vida: la tertulia del Pombo, las conferencias y el circo[23].

Otro elemento capital de la estética de la vanguardia que se convierte, además, en objeto de reflexión teórica de gran parte de los autores, es el humor. Gómez de la Serna caracterizaba la escritura macedoniana a partir de la conjunción de dos elementos claves, la metafísica y el humorismo:

> Macedonio es el gran hijo primero del laberinto espiritual que se ha armado en América y hace metafísica sosteniéndola con arbotantes de humorismo, toda una nueva arquitectura de metafísica que, como se sabe, sólo es arquitectura hacia el cielo (*Retratos...*, p. 175).

Y recordemos la famosa definición de la «greguería» dada por su creador: «metáfora + humorismo»[24]. Dentro del conjunto de reflexiones que ambos autores dedican al humorismo, destacan dos ensayos centrados en ese elemento central de sus respectivas poéticas: «Para una teoría del humorismo», recogido en la edición de 1944 de *Papeles de Recienvenido*, prologada por Gómez de la Serna; y las ideas recogidas por Ramón en «Gravedad e importancia del humorismo»[25]. Sin entrar en un estudio pormenorizado de la concepción

19
A. Martínez-Collado, «Introducción. Modernidad y nostalgia en la reflexión estética de Gómez de la Serna», en R. Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*, Madrid, Tecnos, 1988, p. 21.

20
M. Fernández, «Prólogo que cree saber algo, no de la novela, que esto no se le permite, sino de doctrina de arte», *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*, Buenos Aires, Corregidor, 1975, p. 39.

21
Waltraut Flammersfeld, «Pensamiento y pensar de Macedonio Fernández», en M. Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, *edic. crít.* de A. Mª Camblong-A. de Obieta (coords.), p. 428.

22
En «El concepto de la nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!» (1909) señalaba ya ese rechazo a la literatura anterior porque no había en ella «un apasionamiento, ni una blasfemia, ni un equívoco, ni *una impertinencia, ni un desmán*. No hay en ella un ESTADO DE CUERPO», apuntando: «En el trabajo que voy a leer he tratado de deducir el concepto de la nueva literatura. Sin embargo, está forjado más en vista de lo inédito que de lo hecho hasta hoy, de un inédito que se trasluce ya en la vida, donde —diré con toda fiereza— todo es inédito aún, conmovedora e inefablemente inédito»; y más adelante: «La primera influencia de la literatura es la vida, esta vida de hoy desvelada [...]» (En R. Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte...*, pp. 61, 55 y 57 respectivamente).

23
Vid. A. Martínez-Collado, «Introducción. Modernidad y nostalgia en la reflexión estética de R. Gómez de la Serna», en Gómez de la Serna, *ob. cit.*, p. 19 y ss.

24
R. Gómez de la Serna, «Prólogo» a *Greguerías*, en *Obras selectas*, Barcelona, Editorial AHR, 1971, p. 870.

25
Texto publicado en *Revista de Occidente*, año VIII, nº LXXXIV, Madrid, junio 1930, pp. 348-391; después incluido, con el título de «Humorismo» en *Ismos* (1931). Recogido en R. Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte...*, pp. 203-226.

que cada uno ellos expone en esos ensayos, y pese a las diferencias que inicialmente parecen signar ambas teorías, sorprenden ciertas e interesantes coincidencias, sobre todo en lo que tiene que ver con el efecto perseguido a partir de la introducción del humorismo en sus respectivas obras.

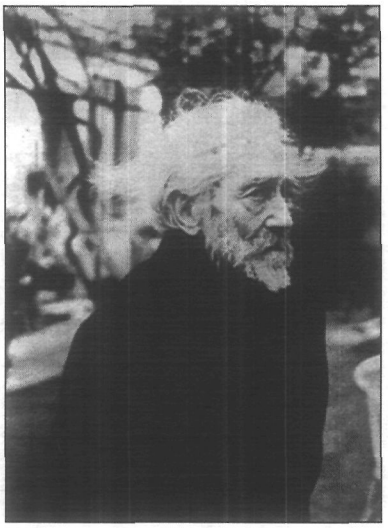
En la «Belarte Conciencial» de Macedonio tiene únicamente cabida lo que denomina «Belarte-Palabra o Prosa» que integrarían la «Novelística, Literatura Seria o de Pasión», la «Humorística Conceptual o Ilógica del Arte» y la «Poemática del Pensar», todas ellas artes indirectas por valerse de la palabra escrita y todas ellas «Belarte» en tanto que, a través del personaje, del chiste conceptual y de la metáfora respectivamente, responden a la exigencia fundamental: producir en el lector la «conmoción conciencial»[26]. Con respecto a este fin primordial de todo su Belarte, aplicado a la Humorística, señalaba:

> ¿Cuál es el efecto conciencial, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad. Aunque la «racionalidad» tiene una resonancia afectiva positiva, es decir placentera, porque parece sinónima de seguridad general de la vida y conducta, sin embargo basta que se la presente como una ley universal inexorable para que sea un límite a la riqueza y posibilidad de la vida [...]
> Como se ve, para mí es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes «principios de razón», nuestra seguridad intelectual («Para una teoría del humorismo», *Teorías*, pp. 302-303).

Macedonio se refiere al «humorismo conceptual» —el único «genuinamente artístico»—, ya que el «humorismo realista», de acuerdo con su rechazo general del realismo en arte, debe ser desechado,

> pues es un realismo como todos, es decir no prueba facultad, porque vive de copias; lo abarca la crítica del Realismo en Arte. Como he pensado en otra ocasión, el Realismo tiene valor extraartístico, de autentificante de la adoración; el Arte tiene horror a la Autenticidad. Además, el humorismo realista o de sucesos carece del efecto conciencial; puede revestir gracia verdadera y causa placer, pero no posee la virtud de conmover la certeza de la Conciencia (salvo algunos chistes realistas aproximados a los conceptuales por una apariencia de argumentación o sofisma) («Para una teoría de la humorística», *Teorías*, p. 296).

Para Gómez de la Serna, el humor en la obra literaria, «ese humorismo que se abre como una sombra última sobre las cosas», tiene como fin «desconcertar al personaje absoluto que parecemos ser, dividirle, salirnos de nosotros, ver si desde lejos o desde fuera vemos mejor lo que sucede», o, si se quiere, «oponer a las verdades que se dan por seguras las verdades supuestas, confundiendo al mundo»[27]. Confluye así con el pensamiento macedoniano en ese interés de desacomodar interiores y desmontar verdades a través de un humorismo que «no tiene nada que pueda agradar a los que se sacian de orgullo encerrándose en sus certitudes» porque, como señalaba Pawlowski y según cita Ramón



Macedonio Fernández.

> el humor es el sentido exacto de la relatividad de todas las cosas, es decir, la crítica constante de lo que cree ser definitivo, la puerta abierta a las nuevas posibilidades sin las que ningún progreso del espíritu sería posible. El humor no puede llegar a conclusiones, puesto que toda conclusión es una muerte intelectual, y es precisamente este lado negativo del humorismo el que disgusta a muchas gentes, aunque él indica el límite en nuestras certidumbres y es la mayor ventaja que se nos puede conceder («Gravedad e importancia del humorismo», *Una teoría personal...*, p. 215).

En sus *Retratos contemporáneos*, Gómez de la Serna, pareciera que refiriéndose a su propia obra, si bien aludiendo a la del argentino, señala: «Lo magno de Macedonio es la voluta, es la espiral nueva del humorismo, es la mezcla de lejanías en la paradoja, es la operación de la forma..,»[28]. Ambos construyeron su obra a partir de esos elementos —el humor inteligente, la paradoja, la contradicción...— llevando a cabo una «operación de la forma» que, destruyendo la concepción tradicional del arte, abre un camino decisivo al futuro, inaugura la «novela futura». Sus propuestas, durante tiempo recluidas en el silencio, serán retomadas, efectivamente realizadas y redefinidas en décadas posteriores.

26
Al no contar con una formulación sistemática de su teoría, se plantean varios interrogantes acerca de la inclusión de estos «géneros», sobre todo en lo que tiene que ver con la Poesía. No obstante, y sin entrar en matizaciones, existen declaraciones explícitas que afirman la pertenencia de los tres «géneros» citados a su Belarte (*vid.*, por ejemplo, M. Fernández, «Para una teoría del Arte», *Teorías*, Buenos Aires, Corregidor, 1997 p. 247; cito siempre el volumen por esta edición). Para una visión general de la estética macedoniana puede consultarse: César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 269-281.

27
R. Gómez de la Serna, «Gravedad e importancia del humorismo», *Una teoría personal del arte...*, pp. 204 y 223 respectivamente.

28
R. Gómez de la Serna, *Retratos contemporáneos, edic. cit.*, p. 167.

Si bien una constante en los estudios sobre la vanguardia, literaria y artística en general, consiste en definirla como proceso de ruptura, destacando su carácter experimental en lo que atañe a formas y estructuras, no se debe olvidar su inserción dentro de un proceso general de renovación, no sólo estética sino cultural en el más amplio sentido. Tal premisa permitirá analizar con el rigor necesario los movimientos de vanguardia y situar en un plano distinto la producción de determinadas obras que, como las de Macedonio y Ramón, prefiguran y preparan el camino para la definitiva renovación de la narrativa. Sin obviar el vínculo que, fruto del flujo que las caracteriza, conecta a las vanguardias, y teniendo en cuenta los otros múltiples paralelismos así como divergencias que, en un estudio más amplio, podrían apuntarse, la obra de Macedonio Fernández y la de Ramón Gómez de la Serna se convierten en emblema de la activa y fructífera relación cultural y literaria que se estableció entre España e Hispanoamérica durante los años marco de la vanguardia.