

CÉSAR NICOLÁS

RAMÓN Y LA GREGUERÍA:
MORFOLOGÍA DE UN GÉNERO NUEVO



Publicaciones Universidad de Extremadura

1988

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
Algunas observaciones.....	7
1. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA:	
1.1. <i>Ramón Gómez de la Serna y su obra: Lo «nuevo» en nuestra literatura</i>	9
2. LA GREGUERÍA: MORFOLOGÍA DE UN GÉNERO NUEVO:	
2.1. <i>La greguería y sus precedentes literarios</i>	37
2.2. <i>Morfología de la greguería: Formas</i>	51
2.2.1. Los esbozos clasificatorios	51
2.2.2. Estructuras de la imagen.....	54
2.2.3. Los morfemas verbales.....	58
2.2.4. Constantes morfológicas: Encabezadores y fórmulas fijas.....	61
2.2.5. Tipología del género.....	77
2.3. <i>Morfología de la greguería: Funciones</i>	91
2.3.1. Introducción: Las constantes poéticas y semióticas.....	91
2.3.2. Analogía o equivalencia.....	94
2.3.3. Experimentación verbal.....	97
2.3.4. Animismo	99
2.3.5. Cosalidad	103
2.3.6. Humorismo	108
2.3.7. Extrañamiento.....	113
2.3.8. Ingenio.....	115
2.3.9. Gravedad e intrescendencia	118
2.3.10. Lirismo.....	122
2.3.11. Instantaneidad	124
2.3.12. Concreto	126
2.3.13. Ingenuismo, inocencia	129
2.3.14. Irracionalismo y absurdo.....	131
2.3.15. Su interacción funcional en un sistema específico: Análisis de dos greguerías.....	134
2.3.16. Formas y funciones: Gramática y semiótica de la greguería	137
2.3.17. La función transformadora y conectiva de la greguería en los restantes géneros	140

ALGUNAS OBSERVACIONES

El libro que el lector tiene en sus manos proviene de una obra bastante más extensa: es tan sólo una parte del primer volumen de nuestra Tesis Doctoral que, dirigida por Ricardo Senabre, fue leída en 1983 (*Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*, 3 vols., Universidad de Extremadura, Cáceres, 1983). La dimensión excesiva de aquellos tres volúmenes impidió su publicación en el momento oportuno: aun realizando un extracto, su extensión sobrepasaba los límites habituales de un libro, y su edición resultaba problemática. El vol. I se ocupaba de Ramón Gómez de la Serna y la greguería. El vol. II —que arrancaba de unas conocidas líneas de Cernuda— estudiaba el extraordinario influjo de Ramón en toda la literatura del 27 (novela, prosa, ensayo, poesía...), y aun insistía en determinadas características de ésta. De otra parte, veíamos cómo la greguería hallaba continuadores más o menos sistemáticos. Por último, el vol. III —el más extenso y laborioso— analizaba la imagen de vanguardia, y realizaba un detallado índice léxico-semántico —tanto sincrónico como diacrónico— de aquellas imágenes de nuestra literatura de los 20 y los 30, clasificadas en función de unas isotopías poético-semióticas que señalaban (además de la frecuente prelación de Ramón en el léxico y la perspectiva) unas constantes estructurales de tipo sémico realmente llamativas, así como interesantes fenómenos de diacronía e intertextualidad literarias.

Por razones de espacio hemos eliminado del presente estudio algo sustancial, que atañe profundamente a la propia morfología y a la eclosión del género ramoniano. Nos referimos al peculiar modo de visión de la realidad en que descansa la greguería: a ese insólito *enfoque* o *ángulo de mirada* que opera como genotexto de su estructura compositiva. Junto a la greguería misma, ese modo de ver las cosas se convirtió, para los jóvenes del 27, en auténtico paradigma de lo *nuevo*. Al lector interesado le remitimos a los capítulos correspondientes del vol. I de la Tesis indicada, así como a otros artículos nuestros («Lo fantástico *nuevo* en Ramón Gómez de la Serna», *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, pp. 281-297; «Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna», en el col. de Nigel Dennis, *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1988), que constituyen un necesario preámbulo.

Última observación: salvo algún mínimo retoque y ciertas adiciones en nota, hemos respetado íntegramente el texto de nuestra Tesis, tal como fue redactado durante la primavera de 1981. Han

pasado siete años. Puede que el lector encuentre su estilo científico y plúmbeo. Hoy lo escribiríamos de otra forma, y con otros objetivos. Pero, al mismo tiempo, desistiríamos: la greguería es realmente un género nuevo, y necesitaba un estudio algo más exhaustivo: un análisis que fuese un poco más allá del ensayismo o las trivialidades a que nos tenía acostumbrados parte de la crítica —en este sentido, basta con los excelentes prólogos de Ramón a sus ediciones del género. Además —y no es poco—, el lector descansará y se refrescará relejendo las innumerables greguerías que contrapuntean y disuelven nuestro propio discurso, quitándole importancia, y dándole un cierto aire irónico y ameno.

C. N.

I

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

1.1. RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA Y SU OBRA: *LO NUEVO* EN NUESTRA LITERATURA

1.1.1. Hay escritores que fascinan por su perfección y la cerrada unidad de su obra: todo en ellos quedó elaborado en un estilo inmediatamente reconocible, como si el diseño y la concepción respondiesen a un admirable modelo arquitectónico. Sus obras son un paradigma irreprochable de estructura, unidad y coherencia. Son obras «clásicas», en el sentido más puro y estricto del término¹. Otros, por el contrario, como si hubiesen partido de un vago modelo vegetal, nos atraen por su versatilidad, por su poderosa variación, por su inagotable riqueza de registros y aun de estilos diferentes; su obra —cruce y yuxtaposición de estructuras diversas— se convierte en un gran artefacto polimórfico donde nos parece estar ante un autor plural que esconde *otros* autores, máscaras a su vez de una sorprendente y nueva «impersonalidad» creadora; su configuración tiene por modelo genérico la poética de la vanguardia, e incluso, la del barroco². Desde el

¹ Cfr. Antonio García Berrio: *Formación de la teoría literaria moderna* I, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 21-80 (cap. I «La comprensión renacentista de la tradición estética horaciana: "Patrones" retórico y aristotelizador»); W. K. Winsatt (Jr.), y C. Brooks: *Breve storia della idea di letteratura in Occidente*, vol. I, Turín, Paravia, 1973, pp. 23-28 (cap. II «La riposta di Aristotele: Poesia come struttura») y pp. 89-111 (cap. V «Il classicismo romano: Orazio»). Respecto a la noción de la totalidad orgánica del mensaje literario, añadamos que, en general, toda la crítica estructuralista ha hecho especial hincapié en el estudio de la obra y del texto en función de las leyes subordinantes de simetría y coherencia (función poética). Vid. Jonathan Culler: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1978, pp. 243-249.

² Sobre la poética de la vanguardia vid, el inexcusable estudio de Renato Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, y Piero Raffa: *Vanguardismo y realismo*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968. Cfr. también Luciano Anceschi: *Barroco e Novecento*, Milán, Rusconi e Paolazzi, 1960; J. C. Ransom: «Art

punto de vista de la teoría de la información y la semiótica, algunos críticos, como Umberto Eco³, se refieren a la obra que se configura sémicamente en esta última dirección con la denominación de *obra abierta*, contrapuesta por su pluralidad de informaciones y lecturas a la obra unívoca y «cerrada». Bien poco nos aclara tal calificación si tenemos en cuenta que todo mensaje literario, al constituirse en torno a la función poética del lenguaje señalada por Jakobson, se caracteriza por la radical ambigüedad y polisemia de sus signos⁴, por el vasto abanico de sus connotaciones⁵ y, en fin, por el considerable nivel de entropía de sus informaciones⁶.

Advirtamos, pues, que tales conceptos semióticos son relativos y sólo utilizables como meras aproximaciones a unas categorías binarias, altamente abstractas, pero de indudable repercusión en la forma global de proyectarse y realizarse un diseño. Toda obra, por cerrada, unívoca y unitaria que sea —ya formal y sintácticamente, ya semántica o semióticamente— tiene algo de plural y de abierta. A la inversa: los autores de otra variada y polimórfica —o los de obra sustancialmente plurisignificativa y «abierta»— no por ello carecen de univocidad o coherencia: bajo el velo de la pluralidad formal —o de la más apabullante polisemia—, el conjunto de su producción adquiere

worries the naturalists», *Keyon Review*, 7, 1945, pp. 294-295; Jacques Derrida: *La dissémination*, París, Seuil, 1972, pp. 319-407; Antonio García Berrio: *Formación de la teoría moderna II*, Universidad de Murcia, 1980, pp. 247-335 (libro II, cap. I «La poética en la periodología de la edad renacentista. Intento de una determinación de los límites teórico-poéticos de los períodos Manierista y Barroco»). Sobre la *impersonalidad* general de toda obra artística, vid. T. S. Eliot: «Tradition and individual talent» (1919) en el col. de D. J. Enright y Ernst de Chickera: *English critical texts*, London, Oxford University Press, 1975, pp. 293-301; W. K. Wimsatt (Jr.) y C. Brooks: *Breve storia della idea di letteratura in Occidente*, vol. IV, Turín, Paravia, 1975, p. 155.

³ Umberto Eco: *Obra abierta*, Barcelona, Seix Barral, 1965. El precedente de la «obra abierta» ya se encuentra en la «forma abierta» barroca (pp. 33-35) en «la poética del *asombro*, del *ingenio*, de la *metáfora*». Sin embargo, «la primera vez que aparece una poética consciente de la obra "abierta" es en el simbolismo de la segunda mitad del siglo XIX (...). Con esta poética de la sugerencia la obra se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella». Observemos que Eco no insiste tanto en la estricta pluralidad de estructuras, formas y estilos que pueden integrar dinámicamente la obra como en la pluralidad de significaciones, interpretaciones y lecturas que dimanar de ella. Al remitirnos a la pragmática obra-lector el concepto se torna ambiguo; pues, en última instancia, toda creación artística puede ser considerada, en mayor o menor grado, como «obra abierta». Más apropiado sería referirse —como el mismo Eco hace en pp. 130-159— a la «poética de lo informal» para definir esta tendencia polimórfica, típica del arte y de la literatura de vanguardia.

⁴ Cfr. Roman Jakobson: «Linguistique et poétique», en *Essais de linguistique générale*, París, Minuit, 1963, pp. 209-248. Citamos, por la traducción española, «La lingüística y la poética», en el col. de T. A. Sebeok *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974. Vid. especialmente pp. 160-161.

⁵ El concepto moderno de connotación arranca de Bloomfield y Hjelmslev. Vid. L. Hjelmslev: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 160-173; L. Bloomfield: *Language*, London, Allen & Univen, 1967, pp. 139 y ss.; A. Martinet: «Connotations, poésie et culture», en *To honor Roman Jakobson*, tomo II, p. 1290; C. K. Ogden e I. A. Richards: *The Meaning of Meaning*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960, pp. 149, 187-188 y 223-227; Jean Molino: «La connotation», en *La Linguistique*, 7, vol. I, 1971, pp. 5-30.

⁶ Sobre el concepto de *entropía* —noción clásica en la mecánica estadística y la cibernética, como señala Norbert Wiener en *La Cibernética*, Madrid, Guadiana, 2.ª ed., 1971, pp. 40 y ss.—, vid. Gillo Dorfles: «Entropia e relazionalità del linguaggio letterario», en *Aut Aut*, 18, e *Il divenire delle arti*, Turín, 1959, pp. 92 y ss.; Umberto Eco: *Obra abierta*, cit., pp. 88-127; Monroe C. Beardsley: «Order and disorder in art», en el col. de Paul G. Kuntz: *The concept of order*, Seattle-London, University of Washington Press, 1968, pp. 191-218; Rudolf Arnheim: *Entropia e arte*, Turín, Einaudi, 1974, pp. 11-51.