



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

**LA PROSOPOPEYA EN *VARIACIONES Y DISPARATES*
DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

GABRIELA MERLINA MÚJICA ROMERO

ASESOR

DR. DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA

Ciudad de México, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Por siempre apoyarme incondicionalmente quiero darle las gracias a mis papás, Lorena y Chucho, quienes me criaron libre y sin miedo a ser la mejor versión de mi misma. Sé que no cualquiera tiene padres como ustedes. Les quiero.

A mis hermanas, a quienes he admirado desde que tengo memoria, Quetzallí y Paola. Gracias por ser mis mayores ejemplos a seguir en esta vida y en la que sigue.

A cobí, por su apoyo moral, a la nutria por ser un comediante y a bagadá por sus orejas triangulares. Gracias mis tiernos hermanitos peludos.

Alina, thank you for always being there for me and being the first person to congratulate me. This is also your achievement my soulmate!

A Wonwoo Kalon, por las lecciones de vida y por ser un recuerdo constante de que las cosas van a mejorar.

A mis estimados sinodales, Dr. Axayácatl Campos García Rojas, Mtra. Martha María Gutiérrez Padilla, Dr. Hugo Enrique Del Castillo Reyes y Dr. José María Villarías Zugazagoitia; les agradezco por su tiempo, por sus comentarios acertados y, sobre todo, por recibir esta tesis con tanta amabilidad e interés a pesar de las circunstancias tan desfavorables dejadas por la pandemia.

Al Seminario de Estudios sobre la Narrativa Caballeresca, SENECA, del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras y a todos sus miembros, por recibirme con los brazos abiertos y darme la oportunidad de formar parte del valioso proyecto “En línea caballeresca”.

Al Programa de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación, PAPIME, por apoyarme con la beca otorgada con el proyecto “Manual digital para el manejo de fuentes para la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas”.

También quiero hacer un especial agradecimiento al Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga por dirigir este proyecto. Gracias a la paciencia, comentarios y apoyo que recibí de parte suya, nunca me sentí sola ni desanimada. Le admiro y estimo.

Finalmente quiero agradecer a las trece estrellas que desde la distancia me sostuvieron emocionalmente durante toda la carrera, quienes me acompañaron y animaron en todo momento, sin ustedes no sé qué habría hecho. My youth, Seventeen.

A cada uno de ustedes, ¡Gracias!

“By the heaven official's blessing, no paths are bound!”

En memoria a Gallito y Concha, sé que están orgullosas de mí.

Índice

| | |
|--|----|
| Introducción | 5 |
| | |
| Capítulo I | |
| 1.1. Contexto histórico de Ramón Gómez de la Serna | 8 |
| 1.2. Gómez de la Serna en la vanguardia | 11 |
| 1.3. El ramonismo y los caprichos..... | 13 |
| 1.4. <i>Variaciones y Disparates</i> | 19 |
| 1.5. La prosopopeya..... | 21 |
| | |
| Capítulo II | |
| 2.1. Los objetos en <i>Variaciones y Disparates</i> | 27 |
| 2.2. La transgresión de las cosas: tipos de prosopopeya en <i>Variaciones y Disparates</i> . | 30 |
| 2.3. Objetos personificados como personajes | 43 |
| 2.4. La voz narrativa | 46 |
| | |
| Capítulo III | |
| 3.1. El humano como espectador..... | 59 |
| 3.2. Relatos fantásticos y maravillosos en <i>Variaciones y Disparates</i> | 65 |
| 3.3. El <i>ostranenie</i> (desfamiliarización) y la prosopopeya | 70 |
| | |
| Conclusiones | 75 |

Introducción

A lo largo de los años se ha hecho una inmensa cantidad de estudios sobre Ramón Gómez de la Serna, pues fue un escritor que publicó una muy variada y amplia producción literaria. A pesar de que existen ciertas dificultades para clasificar su obra dentro de algún género literario, podemos decir que fue un novelista, ensayista y dramaturgo profundamente vanguardista. Sus géneros experimentales fueron fundamentales para consolidar su tan característico vanguardismo y, por ello, estos han sido uno de los principales objetos de interés para sus estudiosos. Sin embargo, sólo las greguerías han sido investigadas a detalle y se han desatendido otros géneros experimentales pertenecientes al ramonismo, creando con el paso del tiempo un hueco en sus estudios.

Francisca Noguerol (2018) ha discutido el asunto de los llamados *géneros olvidados* de Gómez de la Serna. En su artículo, Noguerol habla de los textos que conformaron los “nuevos géneros” del autor, poniéndose especial énfasis en la importancia que tuvieron para la conformación de la prosa breve en España y de la importancia de su estudio. Entre los libros que formaron los llamados “nuevos géneros” de Gómez de la Serna hay una gran lista de títulos como *El Rastro* (1914), *Senos* (1917), *El circo* (1917), *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918), *Pombo* (1918), *Greguerías selectas* (1919), *El libro nuevo* (1920), *Disparates* (1921), *Variaciones* (1922), *Ramonismo* (1923), *El alba y otras cosas* (1923), *La sagrada cripta de Pombo* (1924), *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926), *Greguerías* (1935), *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1942), *Trampantojos* (1947), *Greguerías* (1956) y *Caprichos* (1962). Estas obras abarcan y compilan una serie de relatos cortos de géneros originales y propios del ramonismo como los caprichos, disparates, gollerías, trampantojos, variaciones, entre otros que han sido pasados por alto durante muchos años y sobre los cuales no hay trabajos que hagan análisis profundos. Por ello, con la intención de ahondar en las obras y géneros *olvidados* de Gómez de la Serna y ampliar la investigación en torno a su obra, decidí tratar dos de ellas: *Disparates* y *Variaciones*, ambas poco estudiadas pero importantes para la conformación del ramonismo y los nuevos géneros.

Variaciones y *Disparates*¹ son los títulos que llevan dos distintas colecciones de textos breves que escribió durante sus primeros años como escritor, los cuales publicaba en revistas

¹ Durante el resto del trabajo se usarán frecuentemente citas de *Variaciones* y *Disparates*. En ambos casos serán tomadas de la misma edición: Gómez de la Serna, Ramón. *Obras completas*. 1. Ed. Ioana Zlotescu, Juan Pedro Gabino y Pura Fernández. Opera mundi. Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 1996. Para evitar la continua repetición de las referencias al citar las obras, dentro del paréntesis sólo se indicará la página citada y se omitirá “Gómez de la Serna, Obras”.

y periódicos de la época. Es difícil nombrar cuáles son las características principales de estas obras, pero su corta extensión y el uso del absurdo son dos de las propiedades que más resaltan. Debido a que los estudios especializados de estos libros son casi nulos, hay muchos temas que no se han abordado y que dejan un gran campo por explorar, entre ellos el que respecta a los objetos.

Los críticos no han ignorado la particular fijación que Gómez de la Serna tenía por las cosas, pero esto ha sido señalado mayormente en su obra *El Rastro* y hay muy pocos estudios rigurosos que abarquen este tópico en obras como *Disparates* y *Variaciones*. En estos relatos es muy común encontrar que los objetos se vuelven esenciales para la diégesis y cuando en los textos los objetos inanimados son el tema principal, los iniciadores de acción e incluso, en algunos casos, los personajes de la historia, es imposible ignorar el cómo y por qué de ello. Por la razón anterior, esta tesis sostiene que Gómez de la Serna utiliza a la prosopopeya, en distintos grados y modos, como uno de los recursos centrales de su poética para dirigir y centrar la atención en los objetos que protagonizan sus dos obras. Así, se mostrará que esta figura retórica permite analizar diversos aspectos esenciales del vanguardismo de *Disparates* y *Variaciones* y su carácter narrativo.

Para llevar a cabo la propuesta anterior, el primer capítulo comienza por la contextualización general del autor para luego profundizar en el aspecto vanguardista del ramonismo y los nuevos géneros que crea. Después se introducen algunos conceptos teóricos que se utilizarán a lo largo de la investigación, poniendo especial énfasis en la definición de prosopopeya y su tipología.

El segundo capítulo se enfoca en el análisis de los textos de Gómez de la Serna, centrándose en mostrar la relevancia de los objetos y cómo son el núcleo de muchos de los relatos. La siguiente sección examina una selección de ejemplos representativos de *Variaciones* y *Disparates*, donde se hace uso de la prosopopeya, siguiendo, principalmente, las propuestas de análisis del libro *The Poetics of Personification* de James J. Paxson. A partir de esto, se hace una clasificación de los dos principales tipos de prosopopeya propuestos por Paxson. De igual forma, se cuestiona si existe otro tipo de prosopopeya intermedia, una en la que cierto tipo de textos de Gómez de la Serna puedan ser clasificados. Con la intención de profundizar en aquellos textos difíciles de clasificar en las categorías de Paxson, se hará un análisis narratológico enfocado particularmente en los tipos de narrador, las perspectivas, la focalización y el origen de la información narrada utilizando *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel.

El tercer y último capítulo, retoma el papel de las voces humanas que están a cargo de personificar los objetos, ya sean narradores o personajes, para abordar el tema de la verosimilitud dentro de la diégesis, esta vez también usando la teoría de Genette. Luego, se estudian las cualidades fantásticas, maravillosas o extraordinarias de algunos relatos, clasificándolos en alguna de estas categorías según la teoría de Todorov y Botton, ampliando así las lecturas de los textos. Al final, se retoma la naturaleza vanguardista de Gómez de la Serna señalando su relación con los formalistas rusos y con el *ostranenie* (desfamiliarización) propuesto por Shklovski, abriendo otra interpretación del por qué el uso de la prosopopeya en sus relatos. Una vez finalizados los capítulos se presentarán las conclusiones.

Capítulo 1

1.1. Contexto histórico de Ramón Gómez de la Serna

Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 1888 - Buenos Aires, 1963) es sin duda una figura clave en la literatura española y la vanguardia. Incluso, es llamado el “padre de la vanguardia en lengua española” por José Emilio Pacheco. Gómez de la Serna ha sido un autor reconocido por la distinta visión del mundo que proponía en sus textos. Desde sus primeros años como escritor, fue una figura reconocida en España. Comenzando en periódicos y revistas, publicó en España, hasta el año de 1928. Sus obras abarcaron teatro, novela, ensayo, bibliografías, e incluso creó sus propias propuestas de género, como lo fue el ramonismo. Durante ese tiempo formó parte de la tertulia de Pombo y publicó una vasta cantidad de obras, entre algunas de las más destacadas: *Beatriz* (1909), *Greguerías* (1912), *El doctor inverosímil* (1914), *El Rastro* (1914), *Senos y La viuda blanca y negra* (1917), *Pombo y El alba* (1918), *Disparates* (1921), *El Gran Hotel y El incongruente* (1922), *El Chalet de las Rosas* (1923), *El novelista* (1925), *Gollerías* (1926), *Seis falsas novelas y Ramonismos* (1927), *El caballero del hongo gris* (1928). Su éxito no estuvo limitado a España:

Se le traducían por toda Europa, principalmente en Francia (11 títulos hasta 1948) y en Italia (13 títulos hasta el mismo año). En tiempos en los que rara vez le sucedía a un escritor de la lengua española, tenía ediciones en polaco, checoslovaco y ruso. Joyce celebró sus greguerías, y Larbaud, que las tradujo, contaba que al descubrirlas estuvo algún tiempo sin escribir, porque sentía que no valía la pena (De la Colina 136).

En la segunda mitad de su vida, su obra no fue tan afortunada. Con la explosión de la guerra civil española, hubo un descenso notable en su fama. Buscando refugio, deja la península y en septiembre de 1936 se instala en Buenos Aires, donde reside durante veintisiete años hasta su muerte, regresando sólo en una ocasión a España.

Su carrera, después de los años treinta, no es muy comentada por la crítica y Gómez de la Serna parece quedar en el olvido. Sus primeros años de exilio son difíciles, ya que a inicios de la guerra apoya la democracia, pero luego toma una posición neutral, generando la desconfianza de ambos grupos. Al final se aleja en su totalidad de los círculos republicanos, lo que ocasiona hostilidad por parte de otros españoles emigrados, como Rafael Alberti (Greco 1). Sin embargo, nada de esto le impide escribir y en Argentina forma parte de círculos

intelectuales de ex vanguardistas de la década del veinte, como la prestigiosa *Revista de Occidente* o la revista *Sur*, a cargo de Victoria Ocampo. Perteneciendo a la hegemonía cultural de Argentina, colabora con autores como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Macedonio Fernández. Durante estos años escribe obras como: *El cólera azul* (1937), *Retratos contemporáneos* (1940), *Lo cursi y otros ensayos* (1943).

En 1945, con el final de la Segunda Guerra Mundial y la llegada del peronismo en Argentina, Gómez de la Serna recobra ánimos, puesto que hay menos restricciones en actividades de la vida cotidiana como el uso de energía, combustibles y con el triunfo de Perón en la presidencia de 1946, la relación entre España y Argentina mejora. En 1947, con el Protocolo Franco-Perón, se celebra la inauguración de la Exposición de Arte Español Contemporáneo, en la cual se incluye a Gómez de la Serna como parte del “comité de honor” (Greco 2). En estas fechas publica *El hombre perdido* (1946), *Trampantojos* (1947) y su autobiografía, *Automoribundia* (1948).

Ahora que han terminado los apagones obligatorios, el paseante Gómez de la Serna vuelve a vivir Buenos Aires de noche: “Al fin hemos recuperado la ciudad”, escribe en el diario *El Mundo* (1946: 5). En una entrevista afirmará que, de los años pasados en América, “fueron malos los ocho primeros y buenos los restantes” (ctd en Greco 2).

En su única visita a España, a la edad de sesenta años, es invitado a Madrid por Pedro Rocamora, quien, en ese entonces, además de ser el presidente del Ateneo en 1949, también era Director General de Propaganda de Franco. Sin embargo, a pesar de sus múltiples conferencias en Madrid, Barcelona y luego de ser recibido con tratos especiales e incluso una ceremonia en la que se coloca una placa en su honor, dice algunos comentarios favorables sobre el régimen franquista, haciendo que la gran mayoría de sus admiradores le den la espalda. Regresa a Buenos Aires solo (Mazzeti, “Unpublished works of Ramón Gómez de la Serna” 112).

observé – dice –, en el curso de nuestro viaje, que si los primeros días de nuestra estancia estuvimos rodeados de gente, a medida que fueron pasando los días, el grupo se fue adelgazando y disolviéndose. El interés, sospecho, fue decreciendo. Cuando tomamos el barco en Bilbao, para regresar aquí, nadie nos despidió. Nos marchamos en una soledad total, completa (ctd en Greco 3).

A pesar de sus comentarios pro-franquistas, lo que causó que en Buenos Aires lo trataran con hostilidad fue el apoyo que expresó al peronismo. Intelectuales antiperonistas se sorprendieron con sus declaraciones a favor de Perón y de Evita. Estos comentarios son la verdadera razón de que se le cierren muchas puertas en Argentina, como su exclusión del diario *La Nación*, con el que había colaborado durante tantos años.

Por sus declaraciones peronistas, las editoriales retrasan la aparición de algunas de sus obras. También es hostil la reacción en el diario *La Nación*, en el que Gómez de la Serna colabora desde 1928; Eduardo Mallea, director del suplemento literario, decide “congelar” su habitual artículo mensual. En *El Mundo*, en cambio, sigue colaborando sin dificultades, porque Haynes, la empresa que lo edita, ya ha pasado a formar parte de un conglomerado de medios vinculados al gobierno, que va creciendo con el paso de los años hasta incluir diarios, revistas, radios y un canal de televisión. (Greco 4).

El 12 de enero de 1963, muere en Buenos Aires. Sus restos son llevados a España y en la actualidad residen en Madrid, en el Panteón de Hombres Ilustres de la Sacramental de San Justo. “El cronista Félix Centeno, siguiendo un poco el humorismo del autor, calculó que el escritor había vivido 74 años, 6 meses, 3 horas y 35 minutos” (Begoña 94).

A pesar de la vasta obra y carrera de Gómez de la Serna, la crítica se centró principalmente en el estudio de sus greguerías, el resto fue dejado en el olvido luego del auge de la primera mitad de su carrera. No fue sino hasta los años setentas y ochentas en los que se “redescubrió” al autor.

La greguería es, sin duda, la máxima aportación del prolífico escritor madrileño, pero ello no justifica que se relegue su novela, su teatro, su espléndida labor como biógrafo y un caudal de textos que no caben en clasificación alguna, como no sea en la de “ramonismo” (término acuñado por el mismo escritor), en la cual dejó con tanta de un singular talento y de una originalidad que de tan espontánea y natural pasa muchas veces inadvertida (Castañeda 25).

En la actualidad, y en especial luego del proyecto de la compilación de sus obras completas, a cargo de Ioana Zlotescu, ha vuelto el interés por el autor madrileño y se han realizado diversos estudios de muchas de sus obras menos exploradas. Sus novelas han sido objeto de análisis para trabajos como *Fetichismo y perversión en la novela de Ramon Gomez de la Serna* (2004)

de Cabañas Alaman, o textos como los que conformaron *Ramón Gómez de la Serna y la novela: Nuevas Perspectivas* (2009); “La greguería ‘en’ la novela” de López Molina, “*El Ruso* y los orígenes de la novela ramoniana” de Marco Antonio Iglesias, “Ramón y las novelas para París” de Olga Elwes Aguilar y “La reescritura de *Senos*, de Ramón Gómez de la Serna en *La vida invisible* de Juan Manuel de Prada” de Rafael Cabañas Alamán, son sólo algunos de ellos. También hay otros libros como *La complejidad de lo moderno: Ramón y el arte nuevo* (1997) de Ana Martínez Colado, que hacen un recorrido general sobre su carrera, poniendo énfasis en la vanguardia y la importancia que la modernidad tuvo para su arte. Sobre su teatro, aunque no hay estudios numerosos, *Ramón Gómez de la Serna: la vida dramatizada* (2012) de José Paulino Ayuso, es uno de los que se enfocan en los dramas que escribió en su juventud. “El teatro de Ramón Gómez de la Serna” (1990) de Agustín Muñoz-Alonso López, de igual forma analiza en su totalidad las obras dramáticas del autor. En lo que respecta al ramonismo, autores como Antonio Rivas, Francisca Noguerol y López Molina, han sido clave para ampliar la crítica sobre este tópico. De ellos se tomarán puntos más adelante en el trabajo.

1.2. Gómez de la Serna en la vanguardia

Una de las tantas cosas que se le pueden reconocer a Gómez de la Serna es que su figura fue central en las vanguardias de Hispanoamérica. Sus ensayos sobre las tendencias de las vanguardias artísticas y literarias europeas, que más tarde reuniría en *Ismos* (1931), las introducen o “importan” a España:

Fue Gómez de la Serna la figura literaria de principios del siglo XX que abrió la puerta a las corrientes literarias que llegaban de Europa, abriendo así un camino a la experimentación artística y a la vanguardia que podríamos decir que concluye en España a principios de los años 30 con la entrada de “lo humano” en la obra poética de los escritores del 27 (Climent 49).

Francisco Umbral, en su libro *Ramón y las Vanguardias* (1978), afirma que durante los años veinte en España, las vanguardias fueron más fructíferas en poesía que en prosa, a pesar de que esta última también se haya cultivado. Para él, las obras de Gómez de la Serna fueron la prosa vanguardista española por excelencia y dice que, aunque Ramón no era toda o la única vanguardia en España, “casi todos los vanguardistas son ramonianos, de Valentín Andrés Álvarez a Francisco Vighi” (Umbral, párr. 188).

Gómez de la Serna siempre fue un vanguardista, desde su juventud criticó toda representación de la realidad que mostrara a las cosas como transparentes. En la literatura, el realismo y el naturalismo creían que el lenguaje podía captar el mundo tal y como era, como si se tratara de un espejo y, para él, esto era una visión errónea de la vida, que ingenuamente veía a la realidad como algo simple. Alicia Rivero-Potter señala que en "Proverbios y disparates" él difiere del naturalismo al considerarlo una visión demasiado organizada del mundo, siendo que en la modernidad la sociedad no se puede encasillar de una forma tan simple. "El arte actual debe reflejar la variedad de la vida en flujo; esto es lo que intenta Ramón en sus greguerías" (Rivero-Potter 442).

El cubismo, bajo la concepción de que el arte debe 'crear,' no 'imitar', fue una de las vanguardias de las que más se contagió su escritura. En 1906 Gómez de la Serna hizo su primer viaje a París, mismo año en que Pablo Picasso comenzó a pintar *Les Femmes d'Alger*. Sin embargo, fue durante su estadía en París, 1910-1911, la que tuvo gran impacto en él, pues en este año se desarrolló el cubismo analítico y Picasso y Braque abandonaron en su totalidad el punto de vista clásico (Newberry 54). Con el descubrimiento del cubismo, el joven Ramón encuentra una forma de arte que lo influirá a lo largo de su carrera. La innovación y la creación del nuevo arte serán los ejes que empujen a su espíritu vanguardista a rebelarse ante las formas realistas del siglo XIX. "He thinks cubism is one of the most beautiful rebellions of men against appearances, and that it has at its disposal more means of expression than ordinary perspective gives" (Newberry 55).

Sus visitas a París en el siglo XX, cambiaron el panorama del autor madrileño. Su interés por "Lo Nuevo" le hace buscar y explorar la creación de "una obra de arte "personal", subjetiva, capaz de acabar con la "realidad disfrazada" del pasado, apartándose también de la excesiva ornamentación modernista" (Zlotescu 72). Es en sus años de juventud cuando se presenta como un autor anarquista y cuando más se centra en la búsqueda, casi desesperada de algo distinto y desconocido (Aub 78). En *Ismos*, además de mostrar las últimas vanguardias europeas, evidencia su entrega a la innovación "It is a very personal study- there are twenty-seven "Ismos," ranging from well-established ones (cubism and surrealism) to "Ismos" of his own invention" (Newberry 52).

A lo largo de su carrera, Gómez de la Serna explora, conoce y es influido por distintos géneros y corrientes vanguardistas; sin embargo, es el ramonismo la propuesta de visión inédita vanguardista que él crea y, para muchos, el mejor y más genuino ejemplo de su esencia. "Después de fingir bellamente todos los bellos géneros, después de crear bellas ficciones de

novela, más que bellas novelas, descubre al fin el ramonismo, descubre, como Azorín, como Unamuno, como Montaigne, que el género es él” (Umbral, párr. 101).

Con su literatura antiliteraria, con una escritura que se negaba a serlo, clandestina, secreta en medio de su transparencia, que automatiza y destruía todas las retóricas pasadas, presentes y posiblemente futuras, Ramón creó un mundo gigantesco, que integraba su propia concepción, destruyendo las formas anteriores y creando otras nuevas, basado a la vez en lo más pequeño y lo más grande, que lo interrelacionaba todo entre sí, y que lo recreó todo de nuevo de modo proteico y multiforme, de modo semejante a como lo hicieron Picasso [...] o Stravinsky [...] (Conte 17).

El ramonismo es así el género que inventó en su búsqueda por la innovación y la transgresión de géneros literarios clásicos, bajo el que, en la actualidad, se encasillan muchos de sus títulos poco difundidos. En el prólogo del tomo V de *Obras Completas*, Rafael Conte habla de los cuatro libros que recoge ese ejemplar: *Libro Nuevo*, *Disparates*, *Variaciones* y *El alba y otras cosas*. Todos ellos fueron abandonados por su mismo autor quien los dejó de recopilar e incluso eliminar de su primera edición de *Obras Completas* en 1956 y los cuales apenas son recordados en otras obras relacionadas a su autor. Hoy en día la mayoría de estos títulos apenas recordados, se han clasificado como parte esencial del género del ramonismo; sin embargo, antes de entrar en tema de *Variaciones* y *Disparates*, es pertinente hablar de qué es el ramonismo.

1.3. El ramonismo y los caprichos

Se puede afirmar que muchas obras de Gómez de la Serna se han trabajado de manera menos activa que otras. Hablar de géneros como los cultivados en *Disparates* (1921) y *Variaciones* (1922) parece incluso raro ya que, como se mencionó en la introducción, forman parte de aquellos relatos ignorados e inclasificables pero que han sido puestos dentro de la canasta del llamado ramonismo.

Una de las principales características de la obra de Gómez de la Serna es la dificultad que hay para clasificarla en géneros tradicionales o específicos. Como indicó Zlotescu en el prólogo que le dedica a las obras completas del autor: “ya que toda ella es un complejo libro único, integrado por un cúmulo volcánico y abigarrado de unidades de toda índole” (Zlotescu 13). Así, cuando se habla del ramonismo, no sólo se hará referencia a lo que ha sido comúnmente aceptado por la crítica como un *estilo*, ya que las opiniones sobre este género se

dividen. En *Ramonismos* (1923) el autor dice que “Este libro muestra mi espíritu con resueltas plumadas. He intentado en él dar fuerte expresión a las cosas para oponer mi *ismo* a todos los *ismos*” (Gómez de la Serna 639), más tarde en *La sagrada cripta de Pombo* (1924) el mismo Gómez de la Serna afirma que la estética del ramonismo es “inexistente”. Una de las citas de esta misma obra resume lo que el autor pensaba del ramonismo:

libro inclasificable, el libro violento, el libro ultravertebrado, el libro cambiante y explotador, el libro libre en que se libertase el libro del libro, en que las fórmulas se desenlazasen al fin, los libros que aquí no han comenzado a publicarse porque los que quizás parezcan ser de esta clase o se creen obligados a tomar el uniforme filosófico o hablan de una libertad antigua, indecisa y elocuente o resultan como capítulos sueltos y lentos de novelas inacabadas (Gómez de la Serna 213).

Tomando en cuenta los reiterativos comentarios que el autor madrileño hace sobre el ramonismo como un género basado en la libertad y lo misceláneo, Zlotescu habla de una estética que, además de ello, deforma la realidad a su gusto:

Insólito en sus fuentes, modos de expresión o en el hallazgo de correspondencias absolutamente sorprendentes entre todo lo que existe en el universo, atento a lo leve, a lo minúsculo, sin preocupación jerárquica alguna en presentar la realidad, el “ramonismo” había llegado, en continuo balanceo de supremo realismo transfigurado entre vida y muerte, circo y cementerios, a su zenit. Se había derramado potente, brillante, desigual en una nunca vista dispersión de literatura en libertad, sin fronteras entre géneros y tampoco siquiera entre sus libros específicos, tan desordenados, atípicos, desatados, “nuevos”, para señalar que todo es “capricho” y azar (Zlotescu 73).

Si bien se puede decir que uno de los ejes del ramonismo es la libertad de no seguir las reglas de ninguna estética en particular, cabe mencionar que el nombre de ramonismo también le sirvió como una forma de clasificar distintos textos de corte breve y humorístico (como fueron los caprichos o gollerías, greguerías o fantasmagorías, etc.) bajo este título general. Ésta es una de las razones por las cuales cuesta tanto trabajo saber si se trata de un género, una estética o si era simplemente un cajón que Gómez de la Serna usaba para referirse a todo lo que no quería clasificar bajo ninguna otra etiqueta.

Varios de sus críticos, como Luis López Molina, Antonio Rivas y Darío Hernández, concuerdan en que más que una *estética* el ramonismo es un *proyecto* en el que entra la producción de microensayos y microrrelatos de Gómez de la Serna. Es decir, más que una categoría específica, era una nueva etiqueta para sus relatos híbridos y experimentales:

Parece preferible reservar el término ramonismo para designar la serie de libros misceláneos donde se recogen, como componentes básicos, tres tipos de textos, muchos de ellos aparecidos antes en periódicos y revistas: a) observaciones sueltas; b) apuntes imaginativos; c) relatos brevísimos. Dichos libros, aunque obedezcan un imperativo práctico no declarado (de ahí que quepa hablar de subterfugio), alcanzan una entidad genérica, o al menos subgenérica, independiente (López 47).

Dentro del ramonismo, Gómez de la Serna nombra de distintas formas a sus subgéneros de narraciones breves. Las gollerías, trampantojos, variaciones, disparates, fantasmagorías y caprichos son algunos de los apelativos que le designa a sus microrrelatos, los cuales a pesar de contar con una serie de características que los hace similares, son llamados cada uno de una forma distinta. Una pista del por qué otorga distintos nombres a estos relatos, más allá de las diferencias entre géneros (si es que las hay), puede ser el origen de sus publicaciones, pues todos ellos eran divulgados en revistas de vanguardia.

[...] las misceláneas ramonianas encuentran su origen en la prensa, lo que explica su vitalidad, dinamismo y preocupación por la actualidad. Así, muchos de los nuevos géneros -greguerías, disparates, variaciones, caprichos, gollerías, trampantojos- correspondían a nombres de secciones fijas en diarios y revistas, con las que su autor logró una fama a la que, posteriormente, quiso sacar rédito en forma de libro (ctd en Noguero 49).

A pesar de que las gollerías y los trampantojos sí fueron considerados géneros independientes por su autor, las demás subcategorías sólo se diferenciarán en el nombre. En los *caprichos*, *disparates* y *variaciones* encontramos muchas similitudes en su contenido incluso señaladas por el propio Ramón, cosa que hace aún más complicado saber si en verdad se trata de subgéneros diferentes dentro del ramonismo o si eran la misma clase de textos pero que debido a su origen periodístico fueron tratados bajo diferentes nombres.

En el “Breve prólogo” de la edición de 1956 de *Caprichos*, se empareja a los “caprichos” con los “disparates”:

En esta recopilación y selección, además de muchas cosas inéditas figura el recuento o rezago salvador de algunos “disparates” que merecen salvarse entre los que formaron mi carpeta goyesca de otros tiempos [...] Esta especie de “disparate” que inventé procede de la persuasión de que hay cosas disparatadas de un interés que se repite en la vida, cuadros de fantasía que tienen la particularidad de proyectarse en nosotros en momentos lúcidos, grandes arañas que bajan del cielo claro de las tardes claras, situaciones que se resuelven sin resolverse, sólo quedándose pasmadas en su absurdidad y todo un mundo embrionario pero que quiere realizarse (Gómez de la Serna 11).

Podemos ver que para referirse a los caprichos se remite a los disparates, casi como si fueran sinónimos o géneros intercambiables, esta misma clase de relación ocurre en las primeras páginas que introducen a *Disparates*. En “Teoría del disparate” se comienza por describir al libro por ser “caprichoso”:

Este libro caprichoso y variado en el que a veces he tenido la humorada de señalar con la pluma del dibujante alguna cosa, algún detalle de la vida, creo que será un libro entretenido, en el que estarán recogidas todas las asociaciones de ideas que nos asaltan en la vida, reunido lo fantástico con lo actual y antiguo [...] Son los libros que más amo y los que me parecen más intelectuales sin perder nunca el contacto con la vida (Gómez de la Serna, *Obras completas* 609).

En *Ramonismos* el autor habla de *Disparates*, *Muestrario*, *Libro nuevo*, *Variaciones* y *Virguerías* como obras del mismo tipo de contenido “cuyo texto diferente y variado produce índices en que yo mismo me pierdo” (Gómez de la Serna, *Obras completas* 63). Viendo que el mismo creador no señala de manera definitiva la categorización de estos textos, es imposible saber si se trata de géneros equiparables o que sólo son parecidos. Darío Hernández afirma que el afán de usar diversos nombres para referirse a sus textos se debe a su no querer vincularlos con algún género preexistente, como el ensayo o el cuento. Aunque, en los últimos años de su vida Gómez de la Serna trató de diferenciar los conceptos de cada uno de ellos, sus explicaciones se difuminaban en líneas apenas visibles que se solapaban las unas con las otras (Hernández 195).

El texto de Francisca Noguero "Ramón Gómez de la Serna, inventor de lámparas" (2018), trata de marcar algunas de las diferencias entre varios de los géneros que llama *híbridos*, y los divide en tres tipos: los "caprichos", "nuevas greguerías" y "variaciones". Si bien no logra una total diferenciación entre géneros, sí comenta de forma acertada varias de las características que tiene cada uno. En especial sobre los caprichos logra identificar muchas de sus particulares y llega a la conclusión de que se trata de textos narrativos que con frecuencia tienen un "espíritu absurdista" y que además son los predecesores directos de la minificción.

Los caprichos, de clara raigambre goyesca en su denominación -como también lo fueron las «gollerías»-, han sido analizados como precedentes de la actual minificción [...] Definido por la ruptura de la lógica, el empleo de la hipérbole y la meiosis, el recurso a cosificaciones y personificaciones (que revelan la igualdad existente entre objetos, animales y humanos) y, finalmente, por la descripción de sucesos sobrenaturales, con frecuencia de carácter siniestro, pretenden provocar, en la mayor parte de los casos, el estupor o la sonrisa del lector (Noguero 56).

Si bien a las "variaciones" no las desarrolla tanto como a los caprichos, Noguero logra señalar que su estética está "integrada por escritos cercanos a la crónica y el ensayo" (56), pero estas características en realidad no son tan distintivas ni propias sólo de las variaciones, pues los caprichos también tienen aspectos ensayísticos. Además, tanto los caprichos como los disparates han sido vinculados con el absurdo y una de las principales cualidades de ambos radica en su prosa breve, lo cual convierte a los dos en precursores de la minificción.

Nicolás Fernández Medina le dedica un artículo a los mismos en "La 'teoría del disparate' de Ramón y la experiencia del absurdo" de Ramón y la experiencia del absurdo" (2008) donde dice que se trata de fragmentos en los que: "Ramón propone revelar lo absurdo en lo cotidiano; otras veces representa una fina observación radiográfica de lo aparentemente banal; en otras ocasiones, provee una balumba de hechos y datos de algún tema recóndito" (Fernández 3). En este subgénero se repiten características de otros géneros del ramonismo, pues se trata de textos fragmentarios, es decir cortos, y de nuevo, toma el tema del absurdo.

Para Nicolás Rubio los textos de estética ramonista son parte de un mismo "subtipo de greguerías", los llama "micronovelas cubistas" o, de manera genérica, *caprichos*, diciendo que a final de cuentas todos comparten una misma índole:

Cada uno de ellos es un esbozo completo, un embrión telegráfico que podría ser desarrollado y dar lugar a una extensa novela. Mas en su carácter esquemático reside su encanto: la fabulación, la imaginación y el humor se conjugan en el capricho, insertado en la mejor tradición del cuento a través de una fórmula nueva (Rubio 295).

Antonio Rivas es uno de los autores que más se ha enfocado en el estudio de los relatos de esta índole. En los últimos años ha publicado varios trabajos que se centran en este género y uno de los ejes de su obra es el papel que Gómez de la Serna ocupa dentro de la tradición del microrrelato y las minificciones. Debido a que desde 1917 comenzó a experimentar con formas narrativas breves, se le ha tomado como uno de los principales precursores hispanohablantes del microrrelato:

La coexistencia de formas breves en la producción de escritores próximos al espíritu innovador de las vanguardias revela, por un lado, la bien conocida tendencia a la hibridación de géneros (la poesía y la narrativa, el ensayo y la novela [...]), pero, sobre todo, la prioridad estética que se concedió al cultivo de la brevedad (Ródenas de Moya 76).

Son muchos los estudios recientes del ramonismo que emparejan a este género con la minificción. Esto se debe principalmente a las aportaciones de López Molina y Antonio Rivas, quienes trabajan la premisa de los caprichos como parte de la tradición de la micro narrativa:

[...] son experimentos micronarrativos que nacen del mismo impulso renovador que la “greguería”, ya que participan de la concentración del esfuerzo creativo en una forma prosística novedosa, que en un caso engendra un esbozo narrativo y, en el otro, una imagen. En los “caprichos”, Ramón desafía a la racionalidad y explora el absurdo mediante la construcción narrativa basada en la condensación, el humor y el antirrealismo (Bustamante 150).

Aunque ni el mismo Ramón tenía una idea clara de qué es el ramonismo, se puede afirmar que se trata de narraciones cortas con una estética que siempre va contra la lógica apuntando a la llamada *poética del absurdo* y que comenzando como segmentos de revistas lograron una propia identidad que más tarde los volvió clave en la obra de Gómez de la Serna. Estos textos tienen una serie de elementos en común y aunque existen distintos matices que les diferencian,

en la actualidad para muchos autores forman parte de un mismo género, que de forma generalizadora, se han denominado como “caprichos” (Constán 242). Luego de presentar las distintas perspectivas en torno al ramonismo, lo considero una etiqueta utilizada para llamar una tendencia estética de textos de una misma naturaleza, pero que, al mismo tiempo, se basan en la libertad de escritura y un carácter misceláneo y absurdista.

Respecto a *Disparates* y *Variaciones*, por ser llamados relatos de contenido *caprichoso*, me referiré a ellos a lo largo del presente trabajo como textos que forman parte del género de los “caprichos” para no tener que saltar de un género impreciso (como serían los disparates y las variaciones). Además, a mi juicio, el tipo de relatos que forman parte de ambos libros cuentan con características suficientes para ser equiparables, como la naturaleza breve de todos los textos, la proximidad entre sus años de producción, la búsqueda de “lo nuevo”, su origen periodístico y las temáticas que tratan.

1.4. Variaciones y Disparates

A pesar de formar parte del ramonismo, sobre *Variaciones* y *Disparates* no se ha dicho mucho. En su mayoría, estos textos forman parte de las publicaciones periodísticas de su juventud, de 1920 a 1923, cuando Gómez de la Serna estaba en búsqueda de la *nueva literatura*. Revistas como *Grecia*, *Ultra*, *Alfar*, *Buen Humor* y *España* fueron el origen de gran parte de sus relatos breves, incluyendo algunos que más tarde formarían parte de *Variaciones* y *Disparates*. Estas dos obras, junto con *Libro Nuevo* y *El Alba y otras cosas* constituyen el tomo V de sus *Obras Completas*, todas ellas obras olvidadas y descuidadas no sólo por la crítica, sino incluso por su mismo autor. En 1958, en su primer intento de sus *Obras Completas*, eliminó *Variaciones*, moviendo sólo cuatro de sus capítulos a una sección anexa y resumida. *Disparates*, por su parte, fue totalmente borrada en esa edición (Conte 15).

De manera sorprendente, *Disparates* en su tiempo fue muy bien recibida. Se publicó en la editorial CALPE, en aquel entonces muy conocida y de renombre. También formó parte de la colección “Los Humoristas” de las ediciones de bolsillo de Austral donde se recogía a algunos de los autores más importantes y significativos de principios de siglo (Conte 27).

Cuando hablamos de *Variaciones* hay que especificar que hubo dos publicaciones bajo este título: *Variaciones A* y *Variaciones 1.ª serie*. En este caso nos vamos a enfocar en la segunda de éstas, *Variaciones 1.ª serie*, ya que la primera, que aparece como una sección del periódico *La Tribuna*, es en realidad muy periodística y se trata de una especie de crónicas de viajes y circunstancias personales vistas de manera aún bastante objetiva. En 1922 la

prometedora empresa Atenea publica *Variaciones 1.ª serie*. Este libro está compuesto por notas de un supuesto *periodismo* pero que no son más que relatos de “pura y dura literatura” (Conte 32), además estos cuentan con las propias ilustraciones del autor.

Tanto *Variaciones* como *Disparates* tienen un origen periodístico y se trata de textos literarios breves. Se enfocan en dar una mirada peculiar y diferente a la vida diaria. Lamentablemente son obras poco trabajadas y hasta ahora sólo se han revisado de manera general o en conjunto con el resto de los textos del ramonismo. Por ello no queda muy claro si Gómez de la Serna pretendía crear con ellas un género propio o no. Sin embargo, si hubiera que evidenciar una de las características de *Disparates* sería el absurdo. Este libro está lleno de “[...] relatos, pequeños cuentos y estampas narrativas, donde a través de la greguería se presentan situaciones con sus respectivos desenlaces, que, además y por lo general, son bastante oscuros, terribles y hasta trágicos” (Conte 29). Lo que llama la atención de estos es el constante juego que hay entre las fronteras del razonamiento humano y todo aquello que se forma en el imaginario. Tras una aparente cotidianidad enmascarada, explora las influencias de la vanguardia europea y nos permite ver su incisiva observación greguerística (Fernández 3). Las influencias del dadaísmo y surrealismo, las incongruencias de la “realidad”, son el punto de enfoque de estos relatos. Al hablar de la teoría del disparate, Gómez de la Serna dice que “«[...] el pensamiento del hombre y el alma humana son unos puros disparates [...] todas nuestras credulidades, nuestras deducciones y nuestras altiveces son disparates. El disparate es la forma más sincera, pues, de la literatura»” (ctd en Conte 28).

Variaciones es aún menos comentada, pero sus características son similares. También hace uso del absurdo y lo cotidiano, pero el enfoque de lo banal pone mucho más énfasis en objetos de uso diario:

En general todo en este libro indica un proceso de acercamiento al mundo de los objetos y las cosas, que ya estaba presente en *El Rastro* por motivos temáticos, desde luego, pero que aquí se acentúa, se independiza, se intensifica como si el universo se cosificara y las cosas se humanizaran a la vez. Los objetos cobran aquí una importancia cada vez mayor, casi radical, las cosas reinan, todo se cosifica, los personajes, escenas y oficios se objetivan (Conte 34-35).

Aunque ambas obras han sido descuidadas en la actualidad, no cabe duda que en su momento fueron las que trajeron más placer y libertad al joven Gómez de la Serna. Le permitieron explorar su propio estilo y nos dejan ver los cimientos de la filosofía que a lo largo de su carrera

siguió exponiendo. “Son los libros que más amo y los que me parecen más intelectuales sin perder nunca el contacto con la vida” (Gómez de la Serna, “Prólogo” 609).

1.5. La prosopopeya

Una de las características más claras de la obra de Ramón es su afición e interés por los objetos. No en vano escribió el ensayo de “Las cosas y el ello” (1934), donde expresó textualmente su ternura y amor por las cosas. Para el autor los entes inertes guardan los misterios del mundo, por ello se asegura de darles un lugar privilegiado y central en su prosa:

[...] Un tarugo de madera, un gran clavo, un cenicero, son elementos filosóficos, claves del universo [...] Las cosas quieren decirnos algo, pero no pueden. Tienen millones de bocas, pero no pueden [...] centrar por una sola boca una sola clase de lengua (ctd en García de la Concha 83).²

A Gómez de la Serna le preocupa buscar y reflejar el flujo de la vida en el mundo moderno, en esa búsqueda comienza a interesarse por los objetos, pues para él nada es transparente. Por ello logra ver más allá de la superficialidad y utilidad del uso diario de los objetos, los separa e independiza de sus dueños, pues no considera que el hombre tenga una jerarquía mayor. Para él, el humano es “una cosa más entre muchas otras” (Rivero-Potter 442).

Fue en su vida cotidiana que Ramón comenzó a mostrar fascinación por las figuras inertes. Junto con el pintor Gutiérrez Solana se paseaba por los mercados buscando muñecas y los maniqués para observarlos tras los escaparates:

Uno de los lugares en donde Gómez de la Serna se encuentra con las cosas es en los escaparates, “peceras llenas de vidas”. Hombre andarín, callejear era una de sus aficiones pero también material de trabajo. Un escaparate es un muestrario de la existencia humana expresada a través de productos naturales y de cosas. No suelen ser

² Lamentablemente no encontré el artículo original de “Las cosas y el ello”, por lo que utilicé este fragmento citado por García de la Concha. La cita del artículo original según García de la Concha es: Roce, XL V, de agosto de 1934, pág. 76. Parece ser que el artículo también se encuentra en *Revista Occidente* N° 146-147 (1993), en un ejemplar dedicado a: La recepción de lo nuevo: antología de la Revista de Occidente (1923-1936), en las págs. 91-106.

las tiendas de lujo las que arrastran al novelista sino aquellas donde aparece el objeto ordinario [...] (Ávila 145).

Los objetos representaban para Gómez de la Serna seres que de manera injusta han sido relegados de la sociedad, pero merecedores del mismo respeto que cualquier otro ente. Desprecia que se les otorguen cualidades sólo funcionales, por ejemplo, a los maniqués de sastre, pues al no tener cabeza se les da una tarea utilitaria y, ante sus ojos, esto una muestra de la barbarie social que no respeta a las demás entidades y se cree en una posición de superioridad.

Un concepto interesante abordado por Robert A. Davidson, en su trabajo “Animate Objects: Being, Obsolescence and the Limits of Citizenship in Gómez de la Serna”, introduce la definición ramoniana de “un ser”. A lo largo del artículo nos recuerda que una de las temáticas del autor madrileño era la modernidad, la urbanización y el consumo. La mayoría de sus trabajos se sitúan en ciudades mientras se exploran las calles o demás lugares, además en general se nos remite a la tecnología. Estos espacios en los que desarrolla su obra son lugares compartidos no sólo entre los “seres vivos” o humanos, sino que nos presenta a los objetos como importantes ciudadanos que comparten un cronotopo y forman parte de la misma sociedad.

En el imaginario de Gómez de la Serna es común encontrar que los objetos inanimados ocupan un lugar igual de privilegiado que el de los demás entes. La relación jerárquica y de poder que en general tienen las cosas y sus dueños desaparece pues los individualiza y hace independientes. Algunas veces incluso tienen una mayor posición social que los humanos o los dueños, por ejemplo en el caso del “Espantapájaros”, relato que abordaremos en el capítulo II:

The very things that adorn and comprise the common, built space are liable almost at any moment to disengage from the commonality and manifest as characters or actors in their own right. While this imaginative form of privilege is an author's (or narrator's) prerogative, what is of interest here is the theoretical and philosophical machinery at work that permits this radical redefinition of being (Davidson 277).

Las etapas por las que pasa un objeto a la integración del mundo como un igual son, según Davidson, principalmente dos: la de ser un objeto inanimado a uno animado y en un segundo plano la interacción y comunicación directa con la sociedad. Ambas etapas son de gran interés

para el trabajo pues la principal herramienta que se utiliza para ello es la prosopopeya o personificación.

La mayoría de los teóricos que revisan la personificación o prosopopeya comienzan destacando sus antecedentes históricos, priorizando aquellos que nos remiten a la mitología clásica. Esto no es ninguna sorpresa, pues dentro de su imaginario colectivo, los griegos y otras culturas antiguas jugaban con conceptos y los convertían en dioses (de características humanas) y viceversa (Gombrich 2). Asimismo, las alegorías son otro concepto que es común encontrar al hablar de prosopopeya, pues representan ideas abstractas convertidas en imágenes:

[...] [C.S. Lewis's] understanding of allegory is principally visual: 'It is of the very nature of thought and language to represent what is immaterial in picturable terms'; allegory 'marries pairs of sensibles and insensibles, the fundamental equivalence between the material and the immaterial' (Melion y Bart Ramakers 10).

Sin embargo, todos estos conceptos se alejan del uso que se pretende dar a la prosopopeya en el presente trabajo, por lo que dejaremos de lado la discusión de sus orígenes así como la parte histórica y nos enfocaremos sólo en buscar una definición de prosopopeya.

Como un primer acercamiento podemos decir que se trata de una figura retórica, de forma común usada para referir a objetos no-humanos a los cuales se les adjudican características humanas. Según la definición de Helena Beristáinen su *Diccionario de retórica y poética*, la prosopopeya entra en el apartado de metáfora:

Figura* importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al nivel *léxico-semántico de la lengua* [...]

[...] de donde resulta esta metáfora de un tipo especial, denominada "metáfora sensibilizadora", prosopopeya o personificación o metagoge), en virtud de que lo no humano se humaniza, lo inanimado se anima (como ocurre siempre con la metáfora mitológica) [...] (Beristain 308-309).

Como podemos comprobar con la definición anterior, la prosopopeya, en líneas generales, es el humanizar lo no humano; sin embargo, en este diccionario se hace una revisión muy sencilla y breve por lo que es necesario buscar otras definiciones que refuercen el concepto.

El artículo "La *caracterización* del personaje novelesco: perspectivas narratológicas" (2006), de Álamo Felices, es un breve y conciso texto en el que se introducen varios puntos y

definiciones sobre los personajes en las novelas. Uno de los términos que describe es el de *antropomorfo*, el cual, a pesar de no ser denominado ni *personificación* ni *prosopopeya*, cuenta con las mismas características que este tropo.

[...] cualquier ser que adquiriera ocasionalmente (objetos, animales, fuerzas o valores) determinados atributos, rasgos y capacidades propias de las personas. Así, los animales personificados de las fábulas o los personajes alegóricos de determinados autos sacramentales [...] (ctd en Álamo 227-228)

Por otro lado, Walter S. Melion y Bart Ramakers en “Personification: An Introduction” establecen que, en líneas generales, la personificación o prosopopeya es “[...] the rhetorical figure by which something not human is given a human identity or ‘face’ [...]” (1). Más tarde hablan de esta figura como: “[...] the ‘introduction of fictitious persons’ whose empathic presence intensifies what we say, by enacting how speech is bodily produced, and doing so, in a kind of mise en abyme, from within the very speech we ourselves are producing” (14). La manera en que se aborda la personificación en este texto hace que el objeto al que se le otorgan las características prosopopéyicas no sea más que una “persona falsa” creada por el discurso de un agente ajeno (y supuestamente humano) al objeto personificado. Esta definición es muy tajante pues generaliza la prosopopeya como si su única función fuera la de crear figuras humanas falsas, cuando no siempre es así, “not all the figural metamorphoses we can identify involve making a *person*” (Paxon 42).

Rodney Stenning Edgecombe, en su artículo “Ways of Personifying”, nos habla de una personificación parcial que sólo utiliza ciertas características humanas en los objetos: “[...] while tropic personification transfers human properties to nonhuman objects, it does not, on the whole, create the complete mental image of a person. Because a metaphoric frame encloses the transference, the imagination focuses only on the specific attributes” (1). Se puede notar que este concepto coincide más con la definición de Valles y Álamo, pues no hablan de una humanización total de los objetos personificados, sino del uso de algunas características humanas dentro de los objetos inanimados. Por eso se puede decir que la prosopopeya es una figura retórica en la que objetos inanimados y no-humanos son animados, ya sea parcial o totalmente con cualidades propias de los humanos.

La *animacidad* es vital dentro de la prosopopeya, pero ¿cómo es que se “anima” a un ente inanimado? David Galicia señala que “La operación de animar una entidad irracional puede llevarse a cabo, según Lausberg, de dos modos principales: por la atribución de la

capacidad de discurso y por la personificación en el resto del comportamiento” (29). Sin embargo, estas dos características siguen sin esclarecer cómo se diferencia la personificación de otras figuras retóricas como la alegoría. James Paxson hace una clasificación de las categorías ontológicas donde se otorgan características de animacidad a distintos objetos. Las principales tres son la *substancialización*, la *antropomorfización* y la *personificación* o *prosopopeya*. La primera de ellas, también conocida como *materialización* o *hipostatización*, consiste en trasladar formas incorpóreas a corpóreas. En este caso, por ejemplo, sería el de materializar al “amor”, que es un concepto abstracto, dentro de una de varias categorías ontológicas como lo son los humanos, espacios geográficos, objetos inanimados, dioses o animales. La *antropomorfización* es dar una forma humana a entidades no-humanas, como en *Rebelión en la granja* de George Orwell, donde los animales representan eventos y personajes de la historia de Rusia y en esencia se comportan como humanos. La *personificación* o *prosopopeya* es el dar a *entidades no-humanas* cualidades humanas (más allá del cuerpo) como sentimientos, pensamiento, capacidad de lenguaje, voz o cara. Por ejemplo, decir que las estrellas nos miran desde el cielo o como la greguería de Gómez de la Serna donde sugiere que una máquina puede tener memoria: “Prefiero las máquinas de escribir usadas porque ya tienen experiencia y ortografía.” (Gómez de la Serna, *Greguerías*, 73)

Estas tres categorías se pueden combinar y crear híbridos como la *animificación* (trasladar figurativamente un humano, objeto o concepto en un animal) y la reificación (pragmopeia) o despersonificación (trasladar a un agente humano en algún objeto inanimado) (42-43). El primero es como cuando se refiere a una persona sucia como “un cerdo” y el segundo como cuando se le dice a una mujer que es “una muñeca”. Además, Paxson también hace una clasificación de todos los entes que pueden ser sujetos a la personificación y cómo estos pueden traducirse unos por otros:

All actants and objects can be categorized according to the six ontological domains I have enumerated: human, non-human life form (plant or animal), inanimate object, place, abstract idea, deity. (The cue for this categorical framework comes, of course, from Quintilian 8.6.9-13.) A member of any one of these six categories can be figurally translated into a member of any other (43).

En este sentido se podría hablar de una jerarquización entre los entes, donde los humanos se colocan en el punto más alto y así, de acuerdo a su animacidad, se van posicionando los demás.

En tanto que los animales son más animados que las plantas ocupan un lugar superior en la jerarquía, mientras que las plantas, que son más definidas que las ideas se encuentran en un rango también superior. Es sobre estas bases cognitivas como se construye la jerarquía en la que se basa la prosopopeya (Galicia 32-33).

Por ello (y para motivos de este trabajo), la prosopopeya no sólo se tomará como el otorgar *lo humano* a los entes no-humanos, sino también como otorgar características animadas a seres inanimados siempre y cuando sean las de una jerarquía de animacidad mayor.

Volviendo a los Caprichos vemos que las cosas, que caen dentro de la jerarquía más baja en la escala de animosidad, son el interés de Gómez de la Serna, quien busca darles un lugar en la sociedad igual de privilegiado que el de los humanos. Para ello la herramienta en la que más se apoya es la prosopopeya:

Personification too —the comparison of the real to the non-real— may be considered a type of imagery. A might be expected of a writer who was as charmed by *things* as was this one, non-rational entities may frequently be found endowed with human qualities in his writing. Del Río says that in Ramón, “seres y cosas aparecen confundidas, sin línea divisoria: lo humano se convierte en un mecanismo más; y lo inerte se nos muestra con los atributos de lo viviente” Both explicit and implicit comparisons are used to achieve the daring and imaginative examples of personification [...] (Mazzetti 89).

En *Variaciones y Disparates* los objetos, que llegan a adquirir una jerarquía igual a la de los humanos, parecen tomar conciencia y otras peculiaridades propias de los seres vivos, pero en la mayoría de los casos no llegan al diálogo o a la acción, e incluso aunque se haga, no siempre queda del todo claro si realmente sucedió. Esto tiene que ver con los narradores y la presencia humana dentro de los textos y es a partir de ello que se abre la discusión de la relación entre el personificador (generalmente un agente humano) y el sujeto personificado. Este punto es vital para el desarrollo del trabajo; sin embargo, esto lo discutiremos a profundidad más adelante en el capítulo VI.

Capítulo II. La prosopopeya en *Variaciones y Disparates*

2.1. Los objetos en *Variaciones y Disparates*

La importancia que las cosas³ tienen en la obra de Gómez de la Serna es particularmente notoria en *Variaciones y Disparates*. Como se mencionó, una de las principales preocupaciones de su literatura es la de no relegar a ningún ser o ente que resida en la sociedad, ya sea animado o no, incluyendo por supuesto a las cosas. Cada ente tiene una función específica que cumple en un tiempo y lugar determinado. En estas obras se da a la tarea de mostrarnos el importante papel que los objetos cumplen en la cotidianidad y, con una visión distinta, abre las puertas al mundo de las cosas.

A pesar de que no todos los relatos hacen uso de la personificación, la mayoría giran en torno a algún objeto. Es aquí que se puede hacer una división general entre las distintas maneras en que se maneja a las cosas en *Variaciones y Disparates*: los objetos dependientes y los independientes. Los primeros se encuentran en las narraciones donde, aunque se recalca su importancia, no llegan a tener un nivel de animación que les permita ser considerados independientes, aún son herramientas para el humano. El segundo tipo es el que cobra vida gracias a la prosopopeya y alcanza su independencia, por lo general intelectual, otorgándole así un lugar equivalente al de los humanos.

Una de las características que tienen en común los objetos independientes y los dependientes es que ambos son colocados en la narración como puntos focales de atención, lo cual los hace parecer extraordinarios dentro de la cotidianidad. Esto se puede notar no sólo al momento de leer el relato, sino que desde el inicio, el mismo título pretende dirigir la atención a los objetos:

[...] el título preexiste a todas las oportunidades de actuar como ciertos incipits [...] es decir, como un incitador: una vez que el título se hace presente, sólo queda producir un texto que lo justifique [...] sostiene Giono a propósito de *Deux cavaliers de l'orage*. “Es

³ En este capítulo las palabras “objetos” y “cosas” serán empleadas como sinónimos para toda materia inanimada (como lámparas, plumeros, papel, bancos etc.) mientras que “entes” se usará para abarcar un espectro más amplio donde seres vivos como animales, plantas o conceptos más abstractos, también serán incluidos. Sin embargo si la palabra “objeto” o “ente” está seguida de “prosopopéyico” ya no se tomarán como la entidad *per se*, sino que será utilizado ya bajo el fenómeno de la personificación; es decir, cuando le son conferidas características humanas o animadas, dependiendo del caso.

necesario un título, porque el título es esa suerte de bandera hacia la que uno se dirige; la meta que tenemos que alcanzar es explicar el título.” (Genette *Umbrables* 61).

En *Umbrables*, Genette habla de las funciones del título y dice que las tres principales son las de designación, indicación del contenido y seducción (Genette 68). La segunda, la de indicación del contenido, refiere a cuando hay una relación semántica entre título y texto (Genette *Umbrables* 69). Justamente esto es lo que ocurre en los caprichos de *Variaciones y Disparates*, pues no es coincidencia que muchos de los títulos sean los nombres de las cosas que se focalizan: “La motocicleta”, “El pito”, “La varilla del tranvía”, “El timbre”, “El bastón”, “Las básculas públicas”, o “La campana de la catedral”, son sólo algunos de los ejemplos con los que se puede comprobar esto.

Si bien el título da una gran pista de lo que el relato va a tratar, lo que en verdad muestra la importancia de los objetos es la trama. Comenzando por el caso más sencillo, el de los objetos dependientes, hay dos claros ejemplos en *Disparates*: “La varilla del tranvía” y “La corbata feliz”. En esos relatos se nota la importancia de estos objetos dentro del mundo a pesar de que no se convierten en seres animados y permanecen inertes. “La varilla del tranvía” no es más que un análisis sobre el papel que juegan estas barras de metal y la gran responsabilidad que cargan en ellas:

Esas varillas son imposibles de arrancar, son como lo más infrangible de la vida, lo que tiene más responsabilidad, lo que no podrá engañarnos nunca ofreciéndonos una ayuda que después pueda faltarnos.

Eso pensaba yo hasta que el otro día, yendo agarrado a una de esas varillas, se soltó y me caí del tranvía (470).

Las varillas son el objeto sobre el cual gira la historia, mas no se transgreden sus propiedades inanimadas. Esto se confirma al final, pues a quien se demanda es al director de la compañía de tranvías y no a la varilla *per se*:

Yo preparo, como abogado, y en acción combinada con aquella multitud, una acción contra el director de la Compañía de Tranvías, al que acabo de pedir una indemnización de dos millones de duros porque ha faltado con su descuido, o por culpa de quien quiera que sea, a una de las pocas leyes irrevocables: a la ley de que esas varillas de los tranvías no pueden fallar nunca y desprenderse (471).

Algo similar ocurre en “La corbata feliz”, pues aunque el título sugiere la alegría de la corbata, como si esta fuera capaz de poseer emociones, el relato se enfoca en las emociones del personaje narrador humano y en cómo piensa que una corbata va a traerle la felicidad. En este caso se ve a la corbata como una herramienta indispensable para la felicidad del personaje, es vital para la narración, pero de nuevo carece de propiedades animadas:

Hasta que un día, estando probándome más corbatas, vi un señor alegre que se miraba al espejo con tal cara de gozo, que me di cuenta de que aquella era la corbata feliz. Era verde, espantosamente verde [...]

[...] vi la pantomima feliz que yo había buscado toda la vida (452).

Los objetos dependientes parecen extraordinarios debido a la forma en que son descritos y a la manera en que se narra la historia. Davidson llama “the simple act of recognition” a la acción de fijarnos en el verdadero papel que los objetos ocupan en nuestras vidas y a lograr ver la trascendencia que tienen por sí mismos: “as they circulate through our lives, we look *through* objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture—above all, what they disclose about *us*), but we only catch a glimpse of things” (Brown 4).

En el caso de los objetos independientes, utilizaré lo que Davidson llama “Object Citizenship”. “La ciudadanía de los objetos” es un término que Davidson discute en relación a los caprichos de Gómez de la Serna sobre cómo, al cumplir un rol activo en la sociedad, las cosas “ganan” su ciudadanía. Al hablar de las cosas como entes que ocupan un lugar en el mundo igual al de cualquier persona, se borran las líneas jerárquicas y de poder que existen entre las cosas y sus dueños. Sin embargo, para que un objeto llegue a ser un ciudadano tiene que cumplir ciertas características, principalmente la de pasar de ser un objeto inanimado a uno animado, para luego interactuar directamente con la sociedad (Davidson 279-280).

Retomando⁴ los niveles jerárquicos de la escala de la animacidad, se sostiene que entre más animado sea un objeto, mayor será su nivel en la pirámide de la prosopopeya. Esta pirámide no es más que una jerarquía social otorgada de acuerdo los niveles de animacidad de distintos entes y en la cual toda forma humana se coloca en el punto más alto, en seguida están los seres vivos no humanos: animales y plantas; y finalmente los objetos inanimados: lugares,

⁴ Este tema se tocó en el capítulo I, “1.5. La prosopopeya”.

ideas abstractas, objetos o dioses (Paxson 43). La prosopopeya rompe y borra la barrera jerárquica existente entre humano-objeto, ya que al darle características animadas a las cosas las coloca como iguales y por lo tanto como un ciudadano más en el mundo: “I contend that a previously inert object's animation and manifestation as a being-in-common is participation enough to satisfy the fundamental integrative demands that citizenship makes” (Davidson 279). Para que un objeto pueda ser considerado un ciudadano es necesaria la animación, por ello, los objetos dependientes, por más relevantes que sean en una historia, no llegan a ser ciudadanos. Por esta razón me enfocaré sólo en los objetos independientes de *Variaciones* y *Disparates*, aquellos que hagan uso de la prosopopeya.

2.2. La transgresión de las cosas: tipos de prosopopeya en *Variaciones* y *Disparates*

No es extraño encontrar a la prosopopeya dentro de la obra ramoniana, incluyendo por supuesto el caso de *Variaciones* y *Disparates*. La naturalidad con la que aparecen frases prosopopéicas es tal que si no se presta atención pueden pasar desapercibidas. En realidad su uso es tan frecuente que se puede distinguir su empleo con más de un propósito. Distintos críticos⁵ han discutido la existencia de al menos dos tipos de prosopopeya: la figura y el personaje. La primera es la que Paxson, en el capítulo dos de *The poetics of personification*, llama “personification figure”, aquella no existe más allá del discurso y generalmente funciona como un *ornamento retórico* (Paxson 35).

Esta primera forma por lo general se reduce a una frase. En *Disparates* se puede encontrar en distintos relatos que la utilizan como una figura ornamental que ayuda a dar intensidad al relato. Por ejemplo, “«L.G.»” dice que: “lo que ha sido bordado [...] queda muy empañado y muy herido por la aguja” (505). A pesar de que “herido” puede ser una palabra que haga alusión a “dañar” un objeto, elegir un adjetivo que en su mayoría se usa para seres vivos que sienten dolor, no es coincidencia y, al menos en este caso, tiene la función sensibilizar al bordado, como si el objeto fuera capaz de sentir. En “Llega y se va” hay una oración que dice que: “El hotel estaba dormido” (568), lo cual no significa que el edificio duerma sino, que las personas que residen ahí lo hacen. En “La clepsidra” también hay uso de la prosopopeya: “Parece que el silencio se desangra gota a gota desesperadamente [...] Que alguien como un ser vivo necesita un poco de adrenalina o de tafetán para contener la hemorragia [...]” (571). Al silencio, algo abstracto no corpóreo, se le otorga la capacidad de sangrar como si tuviera un

⁵ Morton Bloomfield, Coleridge, Lord Kames, and Fontanier, Paxson.

cuerpo. En ese mismo relato también se dice que la noche estaba “[...] irritante [...] desesperada, digna de contener una barbaridad” (572). De igual forma en “El tirón” hay una frase que dice: “¡Haber provocado la hemorragia del mundo por haber tirado demasiado fuerte!” (577). Por último, en “Los pendientes de la casa” se puede notar que se le dan emociones y partes del cuerpo a una casa: “Las casas están desoladas, porque por lo que más se sentían halagadas era por sus pendientes, los de las orejas de sus puertas” (524). Otro ejemplo es el de “El que ha dejado la llave en la cerradura”, donde se le otorga voz al corazón: “[...] si el corazón lo tuviese puesto en el ojo de esa especie de candado que es el corazón, le responde: «La dejaste»” (466). Todos estos ejemplos usan la prosopopeya de una forma ornamental, es decir que no trasciende en la diégesis narrativa más allá de su uso retórico.

“Los dos agujeros” es otro de los relatos en que la prosopopeya sigue siendo ornamental, pero se extiende más en la historia. Esta breve narración retrata a dos pequeños orificios, dejados por unos clavos en la pared, como ojos espías: “[...] me miraban de un modo bizco e intencionado. No me dejan de mirar” (590). En primera instancia se puede notar la animacidad que se le otorga a los huecos al darles el don de la vista, incluso se retrata la manera en que miran, además dice que lo hacen con *intención*. Para ser capaz de tener una intención es necesaria una mente y un pensamiento que son características propias de los seres vivos. En el siguiente párrafo también se encuentran otras personificaciones: “Toda la pared y la vida me vigilaban desde esos dos puntos negros y profundos” (590). Tanto la pared como la vida son representadas como aquellas quienes espían al narrador y cuyos ojos son los agujeros, no obstante más adelante se aclara que la policía y otras fisgonerías son de quienes en verdad se teme husmeen por los orificios de la pared. Esto da a entender que los objetos personificados no fueron usados más que para aumentar la tensión narrativa y sólo tienen una función retórica ornamental.

En *Variaciones* también hay ejemplos de la personificación figura, entre ellas “La nuevas y las antiguas puertas”. Aquí se le adjudica la emoción de preocupación a una casa: “Se están salvando así al portal de su angustia” (629), más tarde cuando se dice que “Por estas puertas de cristales se ve toda la vida privada de la casa y se puede fisgar el secreto de su alma y hasta adivinar el sitio por donde es vulnerable” (630), se puede ver la adjudicación de un ‘alma’ o ‘vulnerabilidad’ de una casa, sin embargo la casa no es tratada como un ser vivo, sino que, al describirla con estos adjetivos, se enfatiza el peligro que las personas corren ante ladrones y no la casa *per se*. El uso ornamental de esta figura parece sólo servir para exaltar el relato, por ejemplo, “Mesa de enfermo”, establece una semejanza entre el dueño y su mesa al decir que: “La mesita convertida en mesa de enfermo ya ha fallecido” (640), pero no indaga

más en la animacidad de la mesa, su única función es la de exaltar la muerte del humano con la *muerte* del objeto. Por otro lado, *Variaciones* sí hace uso de otras frases personificadas que, aunque cortas, indican la animacidad de los objetos personificados.

En “El descubrimiento de la estatua”, se describe el sufrimiento de una estatua y se dice que está herida: “El pobre herido del monumento sufría como dentro de una camilla [...]” (733). En “Pan duro”, se hace alusión a alimentar la tierra con “sopas”, como si se tratase de un ser animado capaz de pedir desayuno: “Habría que enterrar y dar esas sopas a la tierra, como el abono de pan que está pidiendo. ¡Todos estos grandes *stocks* de pan duro como desayuno de las huertas! (640).

Otros ejemplos de *Variaciones* son “Los descartadores”, “Una noche de luna” y “La escalera inviolable”. En los primeros dos se ve el uso de “tropic personification”⁶, donde sólo algunas partes humanas se transfieren a los objetos personificados, en este caso orejas: “Los descartadores saben pillar bien la oreja verdadera del papel en vez de empeñarse en arrancarle tirando de la falsa oreja que nos queda en la mano como un asa rota. Tirando de la oreja verdadera sale todo el cartel [...]” (660). Además, se menciona que las vallas usan ropa y se habla de sus sentimientos: “los descartadores quitan su abrigo a las vallas, que parecen quedarse desconsoladas y quejosas de que no haya autoridad que las defienda” (662). Por su parte, “Una noche de luna” muestra frases como “La luna marcaba las venas de las carreteras” (731) o “Las crestas blancas que rematan la arista cervical de los tejados brillan con escalofríos de espinas dorsales” (731), donde se ven partes del cuerpo humanos cedidas a objetos inanimados. También hay una otorgación de voz a los trenes: “[...] Se oye a lo lejos a los trenes que pasan diciendo «que-te-cojo, que-te-cojo, que-te-cojo», persiguiendo las distancias” (731), pero se entiende que no se trata de una capacidad de lenguaje como la de las fábulas, sino que el “que-te-cojo” sólo hace referencia al sonido que hacen los trenes.

“Las últimas hojas” es un texto corto pero que otorga emociones y voluntad tanto al viento como a las hojas: “El viento persigue a estas hojas, les tiene rabia, hace todo lo posible por arrancarlas; pero ellas se defienden, agarradas a su árbol, sin querer soltar [...]” (702). Sin embargo, estas características pueden ser sólo un ornamento para aumentar la tensión de la llegada del invierno.

En “La guillotina del jamón”, se menciona el dolor por el que pasa un jamón al ser rebanado: “[...] he dicho que el jamón sufría al cortarle en lonchas, tengo que exagerar ese pensamiento frente a esas máquinas ensañadas que someten al jamón al mayor de los suplicios”

⁶ Este tema se explica en “1.5. La prosopopeya”.

(652). En este caso se tiene que poner atención al narrador, ya que insinúa no sólo a los jamones como seres capaces de sentir, sino también a las mismas máquinas que cortan, como si fueran capaces de escuchar lo que dice.

El último ejemplo está en “La escalera inviolable”, pues muestra la adjudicación del sentimiento de tranquilidad en una escalera: “Aunque la escalera gris esté en el paraje más oscuro y más perdido, el paraje en el que sería muy disimulado robar, puede estar tranquila que la respetarán” (748). Más tarde se abre la pregunta de si el farol es quien la defiende, refiriéndose a éste como un objeto capaz de actuar por su voluntad e incluso resguardar a algo: “¿Será que el farol la defiende y toca el pito de autoridad que tiene en su boca cuando el ladrón le quiere arrancar su escalera?” (748).

Si bien los ejemplos que se han revisado hasta ahora de “personification figure”, por no ser vitales para el relato, hacen pensar que sólo se trata de un uso ornamental, Paxson señala que éste no es el caso y que esta figura se puede *extender* en la diégesis sin llegar a ser fabular. Este fenómeno ocurre cuando a la figura personificada se le convierte en algo esencial para la trama de la historia, mas no al punto en que alcanza a desenvolverse totalmente como un ser independiente capaz del lenguaje. “They cannot ‘set before us’ characters by having them speak (as in dialogue), move about, produce gestures, or physically act upon the actantial ‘objects’ of the narrative worlds that contain them” (Paxson 37). En este caso, las acciones de la figura personificada se narran de manera resumida. Es el narrador quien se encarga de contar las acciones que los objetos personificados realizan, las cuales no ocurren frente a nosotros lectores sino que más bien son narradas o enlistadas por un tercero.

En *Disparates* podemos ilustrar este tipo de prosopopeya con “La luz de los focos”. Aquí se encuentra a la luz descrita como si tuviera voluntad propia para realizar acciones: “[...] juega con nuestras sombras y las mueve y las traslada de sitio como si las zarandease [...] nos atropellan, nos empujan, nos buscan con fosquedad de mirada de dragón [...] se pone y quita rápidamente como si no fuese *esa* la que se quería proyectar” (696). En “La luz de los focos”, el objeto personificado ocupa un lugar esencial en la diégesis, y por la forma en que se narran sus acciones, se puede pensar que se trata de una prosopopeya del tipo fabular en la que la luz tiene un papel actancial como el de cualquier otro personaje humano o vivo; sin embargo, de acuerdo con Paxson, este tipo de prosopopeya sigue siendo del tipo de *figura*, pues se trata de una personificación descriptiva y parafrástica. Esto tiene que ver con el concepto de *notatio*: “[...] the concept of the portrayal of actantial *tendencias* rather than mimetically realized actional engagements” (Paxson 37). Con la luz hay actividades narradas en forma de lista, no como una acción narrada en el momento.

Por otro lado, la prosopopeya personaje sí se ocupa de personajes activos y totalmente independientes dentro de la diégesis que se extienden hasta ser parte del mundo narrativo: “Personification characterization refers specifically to employment of the trope in the narratorial invention of actual characters, objects, or places that occupy the material space-time of the fabular, or “story” level of a narrative text” (Paxson 35). Aunque en la narrativa de Gómez de la Serna se encuentran este tipo de ejemplos de prosopopeya (el cual revisaremos más adelante), hay otro tipo que borra la línea entre personificación figura y personificación personaje y es al que más se inclina el autor.

Hasta el momento se han tomado clasificaciones ya establecidas por otros estudiosos de la prosopopeya, en especial las de Paxson, pero con los caprichos de Serna nos enfrentamos a otro tipo de personificación. Si bien, al no llegar al intercambio de diálogos entre humanos-personificación⁷, no se puede afirmar que se trata de una personificación personaje, sí hay un reconocimiento textual de la *vida* de los objetos personificados.

“Las sufridas cariátides” de *Variaciones* es uno de los ejemplos más claros de este fenómeno. En el universo diegético de este relato parece que hay un reconocimiento general de las cariátides como seres animados. Esto se puede apreciar cuando el narrador dice que “[...] les propuse que en vez de tanto hablar y de aislar tan despavoridamente la casa, llamasen a un par de cariátides y las hiciesen arrimar el hombro a la casa reblandecida” (685). La noción de cariátides como seres que pueden ser llamados a acudir en lugar de ser construidos, da a entender su naturaleza animada. Conforme avanza el relato esto se reafirma:

Después de todo las cariátides están muy satisfechas de estar en la vida y ver lo que pasa. En la oscura cantera en que podían seguir estando se les hacía menos vigoroso esfuerzo, los músculos no estaban en tensión perpetua, las venas de la piedra no iban a estallar, pero no se veía ni oía nada (686).

Hablar de los órganos internos de las estatuas o de cómo de tanto esfuerzo realizado llegan a sudar, es una rotunda prueba de las cualidades humanas de las mismas. Además cabe destacar que a diferencia de otros textos en los que la animacidad se menciona de forma resumida, en el caso de “Las sufridas cariátides” es a lo largo del relato que poco a poco se van revelando sus cualidades animadas:

⁷ Según Paxson, el intercambio de diálogos de una personificación ocupa tiempo y espacio actancial dentro de la narración, por lo que se le considera una de las principales condiciones para diferenciar la personificación ornamental de la personificación personaje.

Las cariátides tienen varios medios de descansar. Cuando no pasa nadie por la calle, apoyan una de sus manos en la rodilla y así hacen una flexión poderosa, formando con todo su cuerpo una palomilla invencible. También aprovechando el momento en que no pasa nadie —¡mucho cuidado con las esquinas!— cambian de sitio y parece que no, pero eso hace que pese sobre otros salientes de su espalda el edificio [...]

Ha habido cariátide que no pudiendo más, toda sudorosa y rendida ha agarrado una de las colgaduras, de las colchas o los reposteros, que había colgado al balcón, y se ha limpiado el sudor con ellos (687).

Por tratarse de una narración sumamente descriptiva, puede parecer que “Las sufridas cariátides” hace uso de la personificación figura, pero en realidad no se puede catalogar como ésta. En la personificación figura el tiempo narrativo tiene que ser el de resumen o elipsis, lo cual hace que sea imposible para el lector percibir las acciones que los objetos realizan. Sin embargo, en este texto los actos que las cariátides ejecutan se describen en un tiempo presente y se desarrollan frente a los ojos del lector (Paxson 37). Además las cariátides como seres vivos son el motor de acción de la narración, haciendo indispensables sus cualidades animadas para la diégesis.

“Faroles” es otro de los ejemplos de *Variaciones* donde la personificación no entra del todo en ninguna de las clasificaciones preexistentes. Nuevamente no tenemos interacciones directas entre seres humanos y objetos ni intercambios de diálogos, pero la importancia de los objetos personificados nuevamente es vital para el texto. El relato comienza por afirmar la naturaleza humana de los faroles al decir que “Los faroles son unos caballeros dignos de mucha atención. Son por sí solos singulares, independientes, con gran vida interior” (716). Son capaces del amor y tienen partes humanas como rostro, ojos o nariz, además realizan acciones como asomarse, mirar, amenazar, vestir o tener expresiones:

Los de las esquinas son enamorados impertinentes que se pasan horas y horas pelando la pava y mirando a los balcones [...]

En Madrid [...] se encuentran faroles extraordinarios, que viven rezagados, dejando que pase el tiempo sobre ellos, aguantando con su sombrero viejo y ya pardo por demás. Los faroles [...] amenazan con su luz, atemorizan un poco al ladrón, y si tuviesen la pistola del guardia quizás disparasen sobre el que huye, porque ha sucedido alguna vez

que el farol que ha visto al ladrón se ha asomado a la esquina sin poder contener su expectación (716-718).

El nivel de animación que se le otorga a los faroles es equiparable al de un ser humano. A lo largo de la narración y de forma progresiva se dan más y más razones mediante las cuales se pretende convencer al lector de la humanidad de éstos.

Los faroles son muy humanos, y hay el que, como los hombres tontos, se enreda a silbar y no lo deja, y hay el que parpadea como un ser nervioso, y en invierno, todos, el gran día de frío, echan un humillo cálido, como ese del que tanto se sorprenden de echar por la boca los colegiales [...]

Cuando el tiempo los cambie por otros lampadarios más artificiales y decorativos, habrá perdido la ciudad su alumbrado de tipo humano, creación de ese momento durante el cual los inventos ha tenido la estatura humana. (718-719).

Este mismo tipo de tratamiento de objetos personificados ocurre en más textos como “Las básculas públicas”. Primero empieza por describir sus acciones:

[...] hermenéuticas, guardadoras del secreto de muchas pesadas, aguardando al que confíe en ellas y quiera saber la dolorosa o risueña verdad de su peso. En seguida, con una discreción admirable, volverá la manilla a señalar el cero, el fiel, el mediodía del aparato, el dedo en los labios, el punto en la boca sobre el secreto de confesión (631).

En “Las básculas públicas”, las intenciones, deseos pero sobre todo capacidad de sentir y actuar de las máquinas son lo que da pie al relato, “Entre unas y otras hay diferencias de apreciación. La una señala un peso y la otra otro. Según su simpatía o su antipatía y quizás buscando por medio del halago que les busquen con más frecuencia” (631). Además, se les dan otras cualidades humanas como la memoria y vista: “Algunas tienen tal falta de memoria que si el viandante que acaba de pesarse repite la operación, ya el peso es diferente [...] Recordemos esas miradas que hemos cambiado con esos relojes a través de la visa y cómo su visión ha entrado en la composición de lo que se pudiera llamar *el marchamo de la vida*” (631-632).

La descripción de las básculas como seres animados es de nuevo el tema central y razón del capricho y a lo largo del mismo eso es precisamente lo que se va mostrando:

Esos relojes parados [...] tienen una psicología divertida de divulgar. ¡Que sepan por los menos que las conocemos! [...]

Son impasibles para todos menos para los que echan su limosna en el profundo cepillo de hierro. A los que echan diez céntimos les sonrío la manilla y bromea con ellos, asustándoles primero con sus oscilaciones hasta que se queda parada con el verdadero peso [...]

[...] pues mientras no se quiten de la plataforma la máquina está viva, sensible, vibrante [...]

[...] se pueden ver los resortes y el funcionamiento de sus músculos y sus nervios. (631-633).

En “La Nochebuena de los faroles”, de igual forma es narrada en mayor parte con descripciones de los faros como seres vivos. Se les otorgan emociones y partes del cuerpo: “A lo lejos, en ese paraje de arbolado en que apenas hay faroles, divisamos uno muy contento, con la cabeza luminosa [...]” (468). Los estados de ánimo del farol y su *vida* son las características principales de su animosidad:

Siempre nos damos cuenta del genio de los faroles, de su ánimo, de su desprecio por el género humano y de cómo viven la noche [...]

Cuanto más frío hace, más alegres están los faroles [...]

Pero cuando los faroles están alegres, encantados, locos, es en la Nochebuena [...] Están embriagados de su felicidad interior porque sienten toda la magnitud de la noche, todo su frío, y ese gran contraste hace más alegre que ninguna, más radiante que ninguna, su Nochebuena [...] me gusta ver a los faroles que celebran su Nochebuena [...] (468-469).

Es imposible que se excluya a los faroles de la historia ya que gira en torno a las descripciones prosopopéyicas a cargo del narrador. Sin ellas la historia no podría avanzar. Lo que destaca de esto es que los faroles, aunque sean el eje central, no hablan ni actúan, sino que sus acciones, o en este caso emociones, son retratadas por una voz secundaria, la del narrador.

En “La llamada”, la personificación se ve a través de la animación cedida a un pedazo de papel: “Aquel papel me seguía [...] A veces se retrasaba y parecía quedar muerto [...] como si aquello no lo hubiese hecho sino por descansar, salía en mi persecución” (479). El hecho de que se tome a un papel como un ser capaz realizar acciones por voluntad propia ya lo hace un ser animado, no obstante, su nivel de animación aumenta aún más cuando se le atribuyen

características como la capacidad de sentir: “[...] el papel que no tenía más remedio que buscar al salvador, el papel lleno de ansiedad, de angustia, de deseo de auxilio” (480). El papel es representado como un ente capaz de movimiento, emociones y deseos, mas dichas acciones siguen sin llegar a ser fabulares y, aunque interactúa con el narrador y parecen ser capaces de comunicarse por medio del lenguaje (ya que contiene un mensaje escrito), no es un intercambio de diálogos directo. Este ejemplo además narra las acciones mientras van pasando y no en forma de elipsis ni resumen.

Otro caso es el de “Después de un largo viaje”. Aquí se describe a una casa como si fuese un ser vivo, donde la vista, ojos y la necesidad de descanso le conceden vida a la casa, la habitación, los espejos, etc.

Toda la habitación había perdido la vista con aquella luz constante que no la dejó dormir. Como todo lo que no duerme, su aspecto era senil. Los espejos se habían quedado cortos de la vista por el esfuerzo de ver, de tener que ver, que había hecho aquellos tres años con la luz encendida, y casi no se veían en ello los que se miraban [...]

Todo lo que esperaban ver dormido, y que esperaban ir a despertar con encanto, estaba desvelado desde que se fueron (487).

Las cualidades propias de un ser vivo con las que se describe la casa, son el punto de partida y en lo que consiste todo el relato. Se hace una descripción como la que se le haría a un personaje actancial humano, los adjetivos que se usan y la adjudicación de la vista muestran a la casa y a sus objetos como seres vivos.

“Libertemos a los globos” es otro texto donde desde un inicio se habla de las cualidades animadas de los globos: “Los globos tienen vida propia y sentimientos [...] El globo, en la soledad y en el silencio de la noche, intenta evadirse, se mueve con vida, empuja el techo con verdadera impotencia y desesperación [...]” (617). La vida de los globos es lo que da lugar al relato, además de otorgarles ojos, también se les da la capacidad de sonreír:

Tan presente tengo este fallecimiento de los globos que no ascienden en la tarde en que se les llena de gas que para evitar que esto suceda, me he dedicado a libertar globos. Me arruinaré por esta filantropía; pero me arruino con gusto [...]
[...] todos mirando al cielo con sus pupilas en lo alto! [...]
Les veo sonreír en lo alto [...] (622).

Algo que cabe destacar del pasaje citado anteriormente es el uso de la palabra *filantropía*. La filantropía, con orígenes etimológicos griegos, es el profesar amor a la humanidad. *Philos* (φίλος) significa amor, amante de, amigo de, y *anthropos* (άνθρωπος) significa hombre. Por lo tanto, un filántropo es alguien que profesa amor a sus semejantes, alguien que ayuda al prójimo. En “Libertemos a los globos”, el narrador se autodenomina filántropo al actuar de manera “caritativa” por su acción de liberar globos. Esto no sólo implica que los globos sean seres animados, sino que son seres humanos. Algo que llama la atención de este capricho es que fuera del narrador, nadie más parece saber la “verdad” de los globos, sólo él es capaz de ver la humanidad y sufrimiento de los mismos, además no hay pruebas fuera del discurso del narrador de que los globos tengan vida.

En el caso de “Las hortensias están asomadas” no sólo se les concede la voluntad de estar asomadas por los balcones sino la capacidad de sentir y disfrutar: “Las hortensias disfrutaban de la calle. En los campos se quedarían tontas y se morirían de hastío inmediatamente” (662). La animación de estas flores llega a un punto en el que parecen interactuar activamente con otros seres vivos, en este caso los humanos:

Las hortensias a veces son entrometidas, y hasta llaman al transeúnte, haciéndole señas, demasiado salidas por entre los barrotes del balcón, ofreciendo su gran flor, imposible de lucir en la solapa, a todo hombre tímido que pasa.

«¡Adiós, Hortensias! ¡Adiós, Hortensia! ¡No te vayas a caer!», dicen, saludando, los que se van de Madrid [...] queriendo ser vistos por esas Hortensias [...] (663).

Hacer señas y llamar a alguien son claros signos de animación, la alegría y la modestia con las que el narrador las califica lo refuerzan: “Las hortensias, muy alegres con su modestia, les gusta estar asomadas a todas las procesiones de verano, muy recompuestas, muy regadas y muy bufudas” (663).

En los ejemplos anteriores se ha visto un tipo de prosopopeya que no puede ser clasificada dentro de las categorías de Paxson. Esto se debe a que el objeto personificado es vital para el relato y, más que extenderse a la diégesis, es en muchos casos la misma razón del texto. En los casos donde la prosopopeya es lo que da pie a la narración, sin la figura, el texto no se desarrollaría pues más que ser un simple ornamento o herramienta descriptiva, son el sentido del propio relato. Sin embargo, tampoco se les puede clasificar como personificación personaje, al menos bajo las suposiciones de Paxson, debido a que siempre hay una voz humana

de por medio encargada de retratar la personificación de los objetos y no ocurren interacciones directas (como los diálogos) que comprueben las cualidades actanciales de los entes personificados son iguales a las de un personaje fabular.

Como se ha mencionado, para tener una personificación-personaje, según Paxson, una de las principales características de la prosopopeya es el uso del lenguaje y la libre interacción entre los humanos y las figuras personificados. En la Edad Media era muy común que esto sucediera:

In fact, a primary characteristic of medieval personification tabulation is that human characters and personification figures interact freely: they converse, argue, fight with, or instruct one another on *any* given narrative level whether it is a diegesis narrated by the author, or by a character contained in the author's own diegesis. (Paxson 75)

En el caso de *Disparates*, la personificación-personaje, tal como la propone Paxson, la podemos señalar en aquellos textos en que se les da una voz propia a los objetos personificados. “Lo que aprendió aquel pez” es un ejemplo parecido a una fábula pues nos habla de peces que son sabios y humanos: “[...] ya saben todos los disimulos y ya discuten sus derechos con el pez grande y entretienen su voracidad con eso y con la predicación de instintos más humanitarios” (460). Los “peces humanos” viven en una sociedad muy parecida a la de los humanos, donde hay mercados y expendedurías. La imitación de una sociedad humana es una característica recurrente de las fábulas animales: “Often, animal apologues will present an entire society, identical to that of humans, but comprised of animals as the individual members” (Paxson 47). Lo que llama la atención es que se le permita el uso del lenguaje y raciocinio a uno de los peces: “«¡Si se pudiesen adquirir unas cuantas latas de sardinas!», pensaba aquel pobre desgraciado. [...] «¡Cada vez somos mejor pescados por los hombres y nosotros pescamos menos a estos peces que se han vuelto intelectuales y se burlan de nosotros!», exclamaba constantemente el pobre pez vacío” (461).

Otro ejemplo parecido al fabular es el de “Las abejas”. En éste aparecen de nuevo algunas referencias que hacen pensar en la sociedad humana: “La miel es la fortuna aurífera de las abejas, su *stock* de oro, su fortuna de avaras. El gran edificio del panal es como un banco, como una especie de «Previsión del porvenir» [...]” (534). Más adelante las abejas hablan entre ellas: “«Cuando seamos viejas», se dicen las abejas, «tendremos una peseta diaria de miel.»” (534). Al final incluso se dice que las abejas se vengarán de los humanos por robarles la miel: “Por fin llegará la temporada en que la miel causará numerosas defunciones, pues habrá sido

envenenada previamente por las propias abejas, recogiendo solo el polen amarillo de las flores venenosas y la pelusa mohosa de los hongos venenosos de las setas malditas [...]” (534).

Además de la personificación personaje en animales, también aparece la voz concedida a objetos, por ejemplo, en “El gancho del plafón” ocurre un diálogo entre el narrador y el objeto: “«Tú eres responsable» me decía a veces el gancho, «de que mi destino quede incumplido... Yo, que soy capaz de sostener los pesos más formidables y que estoy ansioso de ello, tengo que soportar mi inacción por el largo alquiler a que tú has sometido este piso...» (464). “El banco del bien y del mal” es otro caso en el que ocurre esto: “El banco se replegaba en la sombra y llamaba desde lejos. «Anda, siéntate un ratito», decía al que pasaba, como ofreciéndole unas ancas frescas. Nadie dejaba de mirar o de oír, al pasar, al banco disimulado” (482). La veracidad de este último relato recae en que la policía se involucra y se estudia a dicho banco, lo que nos deja saber que en la diégesis el banco en realidad sí tenía la capacidad de hablar.

Un caso particular que involucra a un animal es “El burro zancón”. Este capricho en realidad lo incluimos como personificación personaje pues, aunque el burro no habla, sí parece tener capacidades del lenguaje al poder escribir:

El burro gris, zancudo, de Lucio estaba sentado como después he visto que Goya pintó sentados a los burros, y a la luz del farol vi que escribía [...] ¿Qué escribía? [...] Me acerqué y vi que escribía: «El Quijote. Tercera parte...». Eso es lo que yo recuerdo confusamente, apareciéndoseme aquel corral a esa hora en que las bestias son personas porque la fuerza de la realidad permite una cosa así [...] además de escrita en el mejor y más puro de los castellanos, en el castellano del rebuzno, que es el más denso y sesudo (570).

Aquí el burro convive en el mismo espacio temporal que los personajes humanos, quienes parecen sorprenderse por lo que presencian.

El lenguaje y la interacciones entre humanos-personificaciones son dos las características principales de este tipo de prosopopeya, no obstante, tendríamos que revisar la verosimilitud de dichos intercambios en cada caso. Por ejemplo, en “Lo que aprendió aquel pez” es muy clara la personificación personaje por sus características fabulares, pero en los demás textos es necesario profundizar si en realidad sí se otorga el lenguaje a seres no humanos. Este punto será abordado cuando hablemos del tema de los narradores y las voces humanas, pero antes de pasar a ello, mencionaré otro tipo de animacidad: la animalización.

Como dijimos en el capítulo anterior, se considerará cualquier forma de animacidad siempre y cuando cumpla con una jerarquía mayor a la del ente original. En este caso tenemos la relación cosa-animal. Uno de ellos es “El plumero”, donde se hace explícito que el objeto *es* un animal pues dice que: “El plumero es el pájaro que tiene el pico cortado” (576). Más tarde la narración lo comprueba cuando vemos que dicho plumero vuela y atiende a órdenes de su dueño: “Yo tengo amaestrado a mi plumero. Le digo ¡ven!, y da un salto hacia mí, con el mango por delante siempre [...] «¡Plumerín! Mira que este rincón está muy sucio», le digo, y plumerín acude en un vuelo” (576). Cabe mencionar que aquí se puede ver una interacción directa entre el personaje humano y el plumero. En la diégesis parece ser que estos objetos son animales y por ello se puede decir que el plumero es una personificación personaje.

En “Las lámparas”, se observa que igual se habla de los focos como si fueran un animal al decir que: “[...] tengo observado que dejan su huevo de caviar en el fondo del alma tantas veces como se iluminan” (492). Dejar huevos nos remite a un acto animal y de hecho se puede comprobar que sí son una especie de animal, al menos en la diégesis, pues cuando el personaje cae enfermo y acude al doctor éste le dice que: “—Está lleno de lámparas —dijo el doctor— y no sé cómo se las voy a poder sacar de la cabeza. Tiene una indigestión de lámparas. Esto se le irá quitando poco a poco.” (492). Aquí se da a conocer que las lámparas en verdad tienen vida.

“La motocicleta” es otro ejemplo de animalización, se puede comprobar cuando se refiere a éstas como: “[...] burros pequeños, rebuznadores, corredores, estúpidos»” (449). Pudiera parecer que se les llama de esta forma sólo como un simple ornamento, pero, al menos desde la perspectiva del narrador, se trata de entes animados pues las motocicletas son culpadas directamente por la masacre que acontece, no se culpa a las personas (si es que hay) que las manejan o disparan: “¡Terrible atentado contra los transeúntes por la motocicleta ametralladora, que pudo disimular gracias a la suelta del escape, el tac-tac continuo de sus disparos por treinta cañones dispuestos en forma de abanico!” (449-450).

En “La señal para autos” hay una animalización cuando se afirma que los automóviles relinchaban: “brotaba un coro de brama de automóvil, de relinchos, de rumor extraño —pues los motores seguían vivos— [...]” (497). Este caso es más una personificación figura pues el decir que “los motores seguían vivos” tiene una función más bien ornamental que pretende dar a entender a que aún no se habían descompuesto por completo y el relinchar es el sonido que aún se podía escuchar.

Un último tipo de prosopopeya que, aunque sale un poco de lo ya hablado, es aquella en la que se da voz a los muertos. Hacer presente a los muertos fue la primera descripción que

la teoría de la retórica occidental hizo de la prosopopeya: “For Demetrius, prosopopeia can be the apostrophic "making present" of a dead ancestor as well as the anthropomorphizing and lending of speech to a conceptually abstract, geopolitical entity” (Paxson 12). En *Disparates* encontramos dos ejemplos en los que podemos ver la presencia de los muertos, uno de ellos es “La casa de lápida”. En este relato tenemos la aparición de un fantasma con la capacidad de hablar y comunicarse con los seres vivos, existe un amplio intercambio de diálogos entre los personajes. Asimismo, está el caso de “La sombra de los focos” donde se aparece y mueve a su voluntad la silueta de un atropellado por un auto “Desde entonces, la sombra de aquél hombre, tranquila, quieta, correcta, con su sombrero flexible, siempre sale sobre las paredes que enfilea el automóvil, como en la pantalla del cinematógrafo por la linterna chismosa” (542).

En el caso del “El hijo que yo hubiera tenido” encontramos que se le da voz y rostro a un ser inexistente. Se implica que el narrador, al morir, conoce a quien pudo ser su hijo, “me dijo aquél joven adolescente cuando salí a las afueras de la vida [...]”. Aunque en este caso se deduce que quien está muerto es el narrador, el hijo es el foco de atención del relato. Aquí no ocurre exactamente un “making present” de un muerto, pero sí de alguien que representa una nada al no existir.

Miré a aquél que hubiera sido mi hijo y le dije:

—Me alegro mucho de haberte conocido, hijo mío, es decir, hijo mío que no eres mi hijo... Tenía cierta curiosidad por conocerte... ¡Con que tú! ¡Caramba, caramba!... ¡Lo que le hubiera reservado a uno la vida de ser de otra manera!

—He esperado en vano, papá —me dijo el pálido adolescente, pálido como no puede llegar a estarlo ni un muerto. (535)

Estos son los tipos de prosopopeya que se pueden encontrar en *Variaciones* y *Disparates*. Algunos se pueden clasificar bajo las categorías de Paxson pero existen otros que son ambiguos y parecen tener cualidades tanto de la personificación figura como de personaje. Justamente, en estos ejemplos son en los que más se enfocará el análisis, pero también en los que propiamente caben dentro de la personificación personaje.

2.3. Objetos personificados como personajes

Una de las polémicas en torno a la prosopopeya es saber cuándo se la puede considerar como a un personaje o si siquiera puede llegar a serlo. Las narrativas fabulares son las que

comúnmente se han aceptado como el claro ejemplo de una personificación como personaje. Para Paxson la personificación personaje no es más que una confusión entre el *discurso* y la *historia*: “A fabular personification character, therefore, not only exists as an erroneous story-level misplacement of a discourse-level entity, it *signifies* the epistemological imperfection itself that is represented by the erroneous confusion of narratorial discourse with narrated story” (Paxson 41-42). Sin embargo, Paxson no toma en cuenta lo que la narratología afirma sobre el personaje.

En *El relato en perspectiva*, Pimentel describe al personaje como un “efecto de sentido”, donde los actores se construyen conforme avanza la narración por medio de un retrato físico y/o moral. Se explica que en el retrato se usa la semántica de las expansiones, que según Barthes, se refiere al proceso por el cual el lector forma la imagen sintética del personaje por medio de los semas o distintos detalles que se anotan sobre un personaje. Es por ello que se recalca que un personaje “[...] se constituye como una de tantas *figuras* narrativas” (Pimentel 61). El discurso narrativo es entonces la herramienta con la cual se construye todo el mundo narrado, por lo tanto, la personificación como personaje es válida.

[...] los entes que ahí actúan son entidades verbales y, por ende, *sin materia*; no obstante, lo que importa, en términos de la significación, es el mundo de acción humana que toda narración proyecta. Y este es un hecho al que no podemos sustraernos, pues el acto de narrar, para invocar nuevamente a Culler, es un “contrato de intangibilidad” que se pacta con el lector, con el objeto de entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que le propone el relato (Pimentel 61-62).

En lo que concierne a los personajes, la narratología menciona que “En efecto, los actores en un relato son humanos, o por lo menos ‘humanizables’, considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humano” (Pimentel 59). Los personajes no son humanos ya que, como se mencionó, son un efecto de sentido, no obstante, las cualidades que se les adjudican siempre serán las representativas de los humanos puesto que se desarrollan en “un mundo de acción y valores humanos” (Pimentel 61). La prosopopeya tiene la función de ceder cualidades *humanas* a objetos no humanos, y un personaje es la humanización por medio del discurso. Un personaje no es un ente que existe en el “mundo real”, es fabricado por medio de palabras y semas. Por ello, mientras un objeto o animal cuenta con las características

y semas discursivos necesarios, puede ser considerado un personaje, aunque no se trate de un humano.

Para ejemplificar esto podemos hacer uso de los retratos que se hacen en los caprichos. En “Las básculas públicas” se puede identificar el retrato moral de éstas pues se da a conocer la personalidad de las máquinas mediante la descripción de sus *actitudes*. Por medio de citas como “quizás buscando por medio del halago que les busquen con más frecuencia” (631), podemos decir que se trata de personajes deshonestos y convenencieros que mienten sobre el peso de las personas para halagarlas y así obtener el agrado de sus clientes. Son descuidadas, olvidadizas, no son de fiar y sólo buscan obtener el dinero e incluso lo llegan a robar sin cumplir su trabajo. Todos estos patrones de comportamiento son los semas que ayudan a comprender a las básculas públicas como personajes.

Los retratos morales son los más comunes cuando se trata de describir a los personajes prosopopéyicos de *Variaciones y Disparates*; sin embargo esto no significa que no haya retratos físicos. En “Faroles” tenemos varias descripciones físicas como las que se harían a un personaje humano “[...] altos [...] caballeros de ancho rostro luminoso y pálido [...] Su nariz [...] Sobre su único ojo parece que hay un *ojil* negro [...]” (716-717). También se hacen descripciones de la “ropa” de los faroles, de cómo usan un “sombrero viejo” o una “máscara de tela metálica”. Todas estas características forjan una idea más clara de qué clase de faros son, pues no todos son iguales y dependiendo de su localización u otras particularidades, cada faro es un individuo distinto.

Hay casos en los que se hacen tanto retratos físicos como morales. Mientras algunos faroles son caracterizados por ser románticos y enamoradizos, otros lo son por ser pacientes y viejos; no obstante, gracias a la misma forma de caracterización, el lector puede intuir otras de sus cualidades morales como saber si son tontos o nerviosos. De forma general el texto da a entender que se trata de seres nobles ya que por las acciones que realizan procuran el bienestar y la paz social. Los faroles cuentan tanto con descripciones físicas como morales y estos son los semas que los forman como personajes. Por lo tanto, independientemente de si su animacidad está sujeta a la prosopopeya o no, en la narración cumplen un papel igual al de cualquier otro personaje.

Además de la descripción moral y física existe otra forma para dar a conocer a un personaje: las descripciones de las acciones. “No es lo mismo una descripción continua, más o menos exhaustiva y ‘objetiva’, que una discontinua en la que el lector tenga que ‘llenar’ más blancos para ‘leer’, ‘comprender’ y ‘tematizar’ al personaje” (Pimentel 69). En *El relato en perspectiva* se menciona que hay una diferencia entre el ser y hacer de un personaje. Mientras

un personaje va “actuando”, el lector puede deducir una serie de características del mismo aunque no se digan de forma explícita.

En “Las sufridas cariátides”, por ejemplo, se puede saber que se trata de seres tímidos, cuidadosos y curiosos pues, aunque no se diga que lo son, por la manera en que actúan se puede inferir. Al preferir esforzarse en cargar pesos enormes con tal de poder ver y oír lo que pasa en la vida, se entiende su voraz deseo por contemplar la vida. De igual forma se hace notar su timidez al asegurarse de que nadie pase por la calle cuando se mueven o cambian de posición para evitar ser vistos en el acto.

Otra herramienta que con frecuencia es clave para configurar a un personaje es el discurso figural directo, pues ahí “el personaje pronuncia sus propias palabras, sin intermediación alguna” (Pimentel 86) y podemos descubrir sus “rasgos idiolectales, estadísticos e ideológicos” (Pimentel 88) u opiniones personales. Sin embargo, las figuras prosopopéicas de *Disparates* y *Variaciones* no hacen mucho uso del discurso directo y si lo llegan a hacer es mínimo.

Cuando se habla de los personajes no se puede ignorar que la idea que se forma de éste siempre se verá sujeta a cierto grado de subjetividad proveniente de la voz narrativa: “Si la información proviene del narrador, el grado de confiabilidad depende de la ilusión de ‘objetividad’ que logre a través de ese retrato” (Pimentel 71). La información que se nos proporciona de un personaje, las descripciones y retratos, provienen de un narrador que no siempre será confiable, por lo que a continuación hablaremos del narrador y el papel que juega en la personificación y codificaciones de los personajes prosopopéicos.

2.4 La voz narrativa

Como se mencionó, en un relato (ya sea oral o escrito) siempre tendrá que existir un narrador, es decir *alguien* que cuente la historia. El narrador es quien se encarga de codificar el mundo diegético. Es la fuente de información enunciativa e intermediaria entre el universo de acción humana y el lector (Pimentel 134).

No es indiferente que el origen de la información sobre el ser y el hacer del personaje y su valoración provengan del discurso del narrador, del de otros personajes o del propio personaje; ni desde luego es indiferente el origen verbal o no verbal del ser y hacer del personaje (Pimentel 69-70).

Al hablar específicamente de los personajes personificados entendemos que, como en el caso de cualquier otro personaje, una voz externa (la del narrador) es la que les adjudica las propiedades humanas. Al hacer la diferenciación entre personificación figura y personaje, Paxson introduce un concepto importante para la prosopopeya que tiene mucho que ver con la voz narrativa. Dice que la personificación, al ser el traslado de cualidades humanas a objetos no humanos, se semeja al signo lingüístico concebido por los estructuralistas:

[...] we can see that the hierarchical inner/outer form of the personification figure resembles that of the sign understood by structuralists. For, say, Saussure or Jakobson, the sign consists of two components, the signifier and the signified. The former is the material (phonic or graphic) agent by which the latter (conceptual) is given expression or contained. When schematically represented, the personification figure has the same structure:

personification "figure" = personifier/personified (Paxson 40).

Como se puede ver, la personificación es representada por dos partes, el “personificador” y lo “personificado”. El primero es agente narrativo actancial canónico, es decir aquél que cumple con ser un “mobile and active human being, endowed with speech, and representative of a specific psychological, physiological, and ideological constitution” (Paxson 40), mientras que el segundo, lo “personificado”, es al que el “personificador” le cede cualidades animadas: “The "personified" can be found among a range of abstract essences, inanimate objects, animals, etc.” (Paxson 40).

La descripción que Paxson da sobre el “personificador” tiene una función muy parecida a la del narrador, ya que en ambos casos se habla de aquél que, por medio del discurso, confiere (a algo) una serie de características propias de lo humano. Si bien, en el caso del narrador narratológico no se hace una diferenciación tajante entre “los humanos” y “los no humanos”, Pimentel recalca que la diégesis siempre va a imitar un mundo de acción humana, por lo cual, al igual que con el “personificador” de Paxson, se puede equiparar a otorgar cualidades humanas. Todo tipo de personificación siempre tiene de por medio una voz ajena a la del objeto personificado, la del narrador o “personificador”.

Implicit in the concept of the personifier are capacities not only of human physiology, sentience, intelligence, and language in general, but also maleness, adulthood (but not

old age), bourgeois financial and social standing (including standard bourgeois-level education), membership in the white race [...] (Paxson 50).

Para entender la personificación de la que habla Paxson y la relación que hay entre “personificador” y “personificado”, se toma como ejemplo “La motocicleta”. Aquí aparece un narrador homodiegético testimonial humano, esto se puede comprobar por la capacidad del lenguaje: “En eso, sentimos venir desde muy lejos una motocicleta. «Ya está ahí uno de esos burros pequeños, rebuznadores, corredores, estúpidos», nos dijimos.” (449), y por el uso de la primera persona en plural y singular: “Yo me di enseguida cuenta y me replegué hacia el fondo, viendo cómo a mi mismo lado caían silenciosamente algunos transeúntes [...]” (449). Como se puede notar, este narrador homodiegético cumple el papel de un “personificador”, pues es un ente humano que le está concediendo propiedades animadas a una moto, la cual es lo “personificado”.

A pesar de que en este caso se trata de un personaje humano personificando un objeto dentro de su misma diégesis, en realidad el concepto de “human being” detrás de un personificador no se refiere únicamente a los actantes de un relato, sino a la conciencia humana que siempre estará detrás de cualquier prosopopeya: “When we take a bird in an animal apologue as the site of a personification, either a natural bird from our real world is the “personified,” making the “personifier” a human consciousness, or a human consciousness is the personified masked or faced by a fictional bird” (Paxson 92). Sin embargo, sí hay una diferencia entre un personificador actancial, que actuaría como narrador homodiegético, y un tipo voz/conciencia humana, que sería más como un narrador heterodiegético. Por ello en *Variaciones y Disparates*, la prosopopeya será analizada dividiéndola en dos categorías, dependiendo su tipo de narrador: el homodiegético y el heterodiegético.

En la narratología el origen de la información narrada es vital al analizar un texto pues los grados de subjetividad y confiabilidad del narrador juegan un papel indispensable. En general un narrador heterodiegético cuenta con un grado de mayor confiabilidad que el de un narrador homodiegético:

No obstante, cuando esa voz se define en propia subjetividad, surge la posibilidad de que lo que narra no sea del todo confiable. Es debido a este grado de subjetividad en la voz que narra que desconfiamos menos de un narrador en tercera persona que de uno en primera persona. En narración homodiegética, el narrador participa como actor en el

mundo narrado, esto hace que el grado de subjetividad tienda a ser mayor que en narraciones heterodieéticas (Pimentel 139).

Tanto en *Variaciones* como en *Disparates* podemos encontrar los dos tipos de narrador. Tomando sólo algunos ejemplos de los textos de ambas obras, los cuales han sido elegidos de acuerdo a aquellos en los que la prosopopeya es indispensable para la narración, se pueden dividir en los de narrador homodieético o heterodieético. Los de narrador homodieético son: “La Nochebuena de los faroles”, “Faroles”, “La luz de los focos”, “Las sufridas cariátides”, “Las lámparas”, “El plumero”, “La llamada”, “Las básculas públicas”, “Libertemos a los globos”, “La luz de los focos”, “El gancho del plafón”, “El burro zancón”, y en los de narrador heterodieético: “El banco del bien y del mal”, “Después de un largo viaje”, “Las hortensias están asomadas”, “Lo que aprendió aquel pez” y “Las abejas”.

Uno de los relatos que tiene un narrador homodieético es “Libertemos a los globos”. El narrador aparece como un personaje que asegura la humanidad de los globos. Se trata de un narrador testimonial que cuenta el terrible destino por el que pasan los globos al ser confinados en cuartos despojados de su libertad; sin embargo él también juega un rol activo en su narración al contar cómo actúa comprándolos para luego liberarlos, cumpliendo así un papel de observador y actor. El narrador de “El burro zancón” igualmente es testimonial. Narra cómo vio a un burro escribir la tercera parte del *Quijote*. En el caso de “El gancho del plafón”, el narrador es primero uno heterodieético, pero éste sólo se encarga de introducir un relato metadieético, una carta, donde el narrador es una primera persona. La metadiégesis es la carta de un suicida.

En estos tres ejemplos hay una serie de asuntos dentro de su subjetividad que se pueden señalar y todos tienen que ver con los puntos de vista. Pimentel habla de siete planos en los que se pueden categorizar los puntos de vista: espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico (Pimentel 97).

En el caso de “Libertemos a los globos”, puede que intervenga la limitación ideológica y ética, ya que si bajo los principios del narrador, los globos equivalen a personas, esta creencia interferirá en su percepción y le hará ver rasgos humanos en los globos a pesar de que quepa la posibilidad de que en realidad los globos no tengan vida y sólo sean narrados como que tienen por la percepción distorsionada del narrador. De igual forma en “El burro zancón”, el narrador resalta que ya es tarde cuando ve al burro y hay una probabilidad de que tenga una limitación perceptual al tener sueño o espaciotemporal al estar obscuro y no ver bien, incluso él mismo no está seguro de lo que ve: “Eso es lo que yo recuerdo confusamente...” (570).

En “El gancho del plafón” el narrador homodiegético es una persona pobre que debido a sus carencias económicas no podía costear una lámpara que colgar en el gancho. Esta situación lo hacía perder el sueño y termina por llegar a la conclusión de que esto es lo que lo en realidad lo hace pobre: “[...] he pasado muchos días, en que me parecía lo más enorme de mi carestía no poder comprar el gran farol o la lacrimosa araña para el gancho sobrecogido” (464). Empieza a escuchar al gancho hablarle y culpar a su pobreza por su sufrimiento: “[...] tengo que soportar mi inacción por el largo alquiler a que tú has sometido este piso...»” (464) y además desarrolla una relación filial parecida a la de padre e hijo con el objeto: “[...] como uno de esos hijos insensatos que creen que su padre les puede dar lo que no tiene [...] «¡Pues todos los demás ganchos de plafón tienen lámpara!» me pareció que contestaba con impertinencia [...] porque hay numerosos plafones más tristes y con el gancho tan vacío” (464). Las limitaciones que podemos encontrar son perceptuales, pues hay una serie de indicadores (como la pobreza o falta de dinero) que dejan ver que la situación por la que pasa el narrador lo pudo llevar a la locura, incluso el narrador heterodiegético se refiere a él como un obsesionado: “En efecto: péndulo, holgazán, sin rotación, apareció colgando del plafón el pobre obsesionado” (465). Otra forma de interpretar el suicidio sería una en la que la alteración de la realidad se ve modificada por el plano afectivo ya que se crea una relación padre-hijo entre el hombre y el plafón en donde el padre (en este caso el suicida) con tal de cumplir la función del objeto (su hijo) se sacrifica y se cuelga a sí mismo.

Los textos anteriores hacen notar que las percepciones de los narradores, en algunos casos, están distorsionadas.. Por ello la información que obtiene el lector también puede ser incorrecta o no ser la real. De esta forma la prosopopeya igual puede ser el resultado de algún tipo de demencia por parte de los personajes o narradores, o por algún otro impedimento en la perspectiva del narrador, especialmente si es un narrador homodiegético que sólo tiene acceso a su propia conciencia y los hechos narrados no se pueden comparar con otra fuente de información:

[...] the psychic reduction concomitant upon *dorveille* or *acedia* gives rise to the narratorial apprehension, or more accurately, the narratorial invention or generation of personified abstractions, objects, or places. Personification characters enjoy a metaphorical "emergence" from the mind of the diminished actant or narrator (Paxson 95).

De igual forma en “La Nochebuena de los faroles”, hay un narrador testimonial, en este caso colectivo. Hay un “nosotros” que observa a los faroles, los focaliza y describe: “[...] divisamos uno muy contento, con la cabeza luminosa” (468). Conforme avanza el relato se van incorporando más y más características sobre los faroles; sin embargo cuando empieza a hablar del “genio” de los faroles surge la pregunta ¿cómo sabe que desprecia a los humano o que el frío los alegra? Pimentel dice que “[...] toda narración homodiegética testimonial da pie a un fenómeno interesante: una inestabilidad vocal que la hace oscilar entre lo heterodiegético y lo homodiegético” (Pimentel 138); mas sólo un narrador heterodiegético puede llegar a tener acceso a la conciencia de otros “[...] quien narra en ‘yo’ no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente del otro” (Pimentel 138). Por esto, que cuando el narrador afirma una serie de rasgos internos sobre los faroles en realidad son suposiciones y no se puede comprobar que sean verdad: “Siempre nos damos cuenta [...]” (468).

Como en el relato anterior, “Faroles” también se enfoca en la *humanidad* de estas lámparas, pero el narrador parece ser heterodiegético, ya que no se percibe durante la narración y sólo se enfoca en describir distintos tipos de faros sin involucrarse en la diégesis. No obstante, la última oración dice que: “Los faroles son mis amigos íntimos, los veteranos ciudadanos que saben más de la realidad” (718). Es aquí que el narrador se presenta como uno homodiegético testigo que además mantiene una relación amistosa con dicho objeto, por ello la percepción se puede ver afectada por un vínculo afectivo, distorsionando la objetividad del relato.

“La llamada” es un relato que cuenta con un narrador homodiegético que, como en “El burro zancón”, se pregunta si lo que ve es realidad o una experiencia paranormal: “Juro que, sobre todo al volver las esquinas y ver que el papel volvía las esquinas, sentí lo sobrenatural que era aquello” (479). La sobrenatural capacidad del papel de hacer tantas cosas, correr y perseguir a propósito a alguien con la finalidad de cumplir una misión, es el motor de la narración, por eso en ese mundo diegético no importa si es real o no lo que pasa o si le creemos al narrador, pues el papel tiene una función vital y si se cuestionan sus cualidades animadas, la narración simplemente no sería.

En “El plumero”, hay un narrador homodiegético que habla de lo que, dentro de su mundo diegético, son los pájaros plumeros. En la diégesis se habla de la práctica de caza que se realiza con este animal, lo cual le da credibilidad a la narración pues se crea un universo donde en verdad los plumeros son animales y las otras personas que participan en dicha actividad funcionan como el soporte de esa idea. Sin embargo, a lo largo del relato hay varios guiños que recuerdan al plumero como un objeto inanimado y hacen parecer a todo el relato

como irónico. Por ejemplo, al final se dice que: “Yo tengo disecado un plumero en un búcaro de mi cuarto; [...] un plumero que alegra mi vida con el recuerdo de cuando aquella mujer jugaba con él por las mañanas” (577). Una mujer y un plumero que “juegan juntos” hace referencia a una mujer haciendo la labor doméstica de desempolvar. Esto pone en cuestión la credibilidad del narrador y abre la posibilidad de que la personificación de este objeto sea sólo parte de la imaginación del narrador, quien ha inventado esta historia para conmemorar a alguna mujer que lo abandonó o ya falleció.

En el caso de “Las lámparas”, aparece un narrador homodiegético que narra cómo, después de ver muchas lámparas en un foro, no puede dejar de ver luces, incluso cuando cierra los ojos. Como ya se ha ejemplificado con anterioridad, hay un fragmento en el que se describe a las lámparas como animales que dejan huevecillos en los ojos. Esto puede parecer una simple comparación metafórica hasta que el narrador va al doctor y este le dice que es verdad, está enfermo por culpa de las lámparas.

Así como en casos anteriores, puede que dudemos de la autenticidad de la información narrada, pero con la intervención del diálogo de un doctor, alguien con un título y ajeno a la voz testimonial, se corrobora la verosimilitud del mundo diegético narrado y se confirma la naturaleza animada de las mismas.

La mayoría de las narraciones que se han mencionado han sido con narradores testimoniales y se ha puesto en duda la veracidad de la información narrativa, en especial porque los textos del tipo *capricho* tienden a ser descriptivos, breves y a cargo de un solo narrador:

En narraciones testimoniales, el principio de incertidumbre domina, ya que un aspecto capital de este tipo de narración es precisamente el dar cuenta sobre las posibles formas de acceso a la vida de otro y sobre lo relativo e incierto del acto mismo de la narración. En narración testimonial se modifica constantemente la información proporcionada sobre el otro según van apareciendo nuevas fuentes de información (Pimentel 145).

Precisamente, debido a la ausencia de narradores que intervengan en el texto para agregar, corroborar o contradecir la información proporcionada, es que surgen preguntas sobre el origen y credibilidad de la información, poniendo en cuestión si de verdad los objetos personificados tienen vida o no.

Uno de los relatos de *Disparates* permite entender el problema del narrador homodiegético testimonial es “El espantapájaros”. En este hay un narrador heterodiegético con

una focalización cero⁸ que cuenta la historia de cómo el tío Juan hizo un espantapájaros muy bien vestido y al que llegó a amar como su propio hijo. Tan humano parecía que la gente en el pueblo comenzó a tratarlo como a uno, preguntando por él, visitándolo, viéndolo crecer e inventar historias al punto en que las personas de verdad creían en su vida: “Comenzó a correr por el pueblo la versión de que alguien le había visto moverse, accionar, bajarse a coger unas uvas, y le habían visto por casualidad una noche que pasaron por allí yendo a cazar alondras [...]” (455). Los personajes que están dentro de la diégesis de verdad creen que el espantapájaros vive, le han conferido cualidades animadas. No obstante el lector, gracias a la información obtenida por el narrador heterodiegético, sabe que el espantapájaros no es más que un muñeco:

El espantapájaros, sin decir una palabra, se unió a ellos, y después de una larga etapa miserable hoy es el excéntrico mejor del mundo el espantapájaros del tío Juan. Nadie mejor que él para hacer reír en cuanto entra en la pista
«Parece enteramente un espantapájaros», dicen las gentes, sin saber bien la enorme verdad que dicen. (456).

Si bien en este ejemplo el lector sabe que el espantapájaros no está vivo, si la misma historia fuese narrada por alguna de las personas del pueblo, este no sería el caso. Tomando en cuenta que para ellos sí está vivo, la información que el lector recibiría por parte de un narrador testimonial sería incompleta, sesgada y posiblemente aseguraría la humanidad del espantapájaros.

Como en el caso anterior, podría pasar algo similar con cualquier otro relato que tenga un narrador testimonial a cargo. En relatos homodiegéticos en los que la única fuente de información es el narrador y donde además éste es el único que parece darse cuenta de las características humanas de los objetos, como ocurre en “El gancho del plafón” o “Libertemos a los globos”, la confianza que el lector tiene en el narrador se ve cuestionada y surgen preguntas sobre su salud mental o capacidades sensoriales y cognitivas del mismo.

En los relatos de Gómez de la Serna es muy común encontrar narradores en tercera persona, no sólo con los heterodiegéticos sino también con los homodiegéticos testimoniales. En este tipo de textos el narrador focaliza un objeto, lo describe y habla de él desde una

⁸ Cuando Pimentel habla de los tipos de focalización explica la focalización cero como aquella en la que el narrador tiene total conocimiento de los pensamientos de los personajes así como acceso a información que ningún otro personaje tiene. No tiene restricciones en la mente de los personajes, es el narrador omnisciente.

perspectiva casi impersonal, al punto en que se suele olvidar quién está a cargo de la narración. Por eso Pimentel menciona la importancia de cuestionar la información recibida, ya que muchas veces se confía ciegamente en esta clase de voz.

En narraciones en tercera persona, en las que domina un solo narrador, la ilusión también es de que el narrador conoce la historia en su totalidad, o bien que es él quien la ha inventado. No se nos ocurre preguntar cómo supo lo que nos relata porque se da como presupuesto que el narrador conoce la historia, y que su propósito es dárnosla a conocer (Pimentel 143-144).

Éste es el caso de “Las sufridas cariátides” y “Las básculas públicas”, pues los narradores utilizan un discurso en tercera persona donde describen algo sin la intervención de ninguna otra voz, lo cual les da una autoridad totalitaria sobre la información que el lector recibe. En ambos relatos la voz narrativa es fácil de confundir con una heterodiegética debido a que en su mayor parte se limita a descripciones; sin embargo, al leer con atención se puede ver que se trata de narradores homodiegéticos testimoniales.

En “Las sufridas cariátides” el narrador testimonial se hace presente desde el principio al incluirse en el discurso “[...] yo estuve hablando con el arquitecto y con el alcalde y les propuse que en vez de tanto hablar [...] llamasen a un par de cariátides [...] No me hicieron ningún caso” (686). A pesar de que hay un “yo” presente de forma explícita desde el inicio, el narrador se borra a medida que se avanza debido a la forma en que se describen las cariátides. Cuando se habla de “la forma” en que se narran los hechos, se hace referencia a declaraciones o sucesos dichos como si fueran afirmaciones reales pero que, por la calidad de narrador homodiegético, son dudosos. Por ejemplo, cuando se afirma que las figuras de piedra “están muy satisfechas de estar en la vida y ver lo que pasa” (686) se sostiene que “en la oscura cantera” en la que antes vivían se aburrían por no poder ver nada. Considerando que se trata de un narrador testimonial, surge la pregunta ¿de dónde se consiguió la información del paradero anterior de las cariátides? o ¿cómo se puede asegurar que el narrador sepa con exactitud lo que sienten y piensan? De igual forma, cuando se refiere a las actividades que realizan mientras se supone nadie las ve, se vuelve a desconfiar del texto. Uno de los ejemplos sería una de las citas anteriormente mencionadas donde se habla de las formas en que las cariátides descansan pues se describe a detalle la posición exacta que toman para poder relajarse un poco de su tarea. También se asegura que cambian de sitio para mover el peso de los edificios sobre sus espaldas; pero lo que realmente llama la atención es que se recalca que estas acciones las realizan:

“Cuando no pasa nadie por la calle [...] También aprovechando el momento en que no pasa nadie -¡mucho ojo con las esquinas!- [...]” (687).

De la cita anterior se puede realizar una serie de preguntas sobre el origen de lo que se narra. Cuando explica las acciones de las cariátides, hace énfasis en que sólo se mueven cuando nadie las ve, pero si éste fuese el caso ¿cómo es que el narrador puede saber esto? Hay que recordar que el narrador habla en calidad de testigo, por lo que su acceso (o focalización) a la información no puede sobrepasar la propia. Tomando en cuenta lo anterior, le sería imposible conocer esa información de no ser por haberla visto, lo cual contradice sus propias declaraciones, razón por la cual se puede deducir que miente.

En “Las básculas públicas”, también puede pasar desapercibido el narrador homodiegético, pues por la manera de narrar las cosas, a primera vista pareciera que se trata de un narrador heterodiegético. Esto ocurre cuando un narrador testimonial no se manifiesta de forma explícita dentro de la historia como un personaje y se ocupa en su mayoría de describir a otro. Al hacer esto, gran parte del discurso será en tercera persona y si no se lee con atención puede perderse el ‘yo’ a cargo de la narración. Sin embargo, en este capricho se encuentra una primera persona plural y se habla de un *nosotros*: “pasamos”, “nos hemos”, “recordemos” o “podemos”. Por esto se puede comprobar que es un narrador homodiegético testimonial, lo cual, al igual que en “Las sufridas cariátides”, pone en duda mucha de la información recibida.

Pimentel dice que hacer notar “la presencia” de la voz narrativa no tiene que ser una característica exclusiva del narrador homodiegético, ya que existe el discurso doxal o gnómico el cual es: “[...] un discurso por medio del cual el narrador emite juicios y/o expresa sus opiniones sobre el mundo, la vida o los eventos -como un aspecto de comunicación que es fundamental al propósito de sus novelas” (Pimentel 142). En éste, un narrador heterodiegético podría interrumpir la narración para expresarse vocalmente, y se hace énfasis en vocal, opiniones o comentarios sobre lo relatado. De esta forma, frases provenientes del narrador como: “—terribles cien campanadas que tienen que oír los muy gordos—” (632), podrían ser un discurso doxal. Aun así, en “Las básculas públicas” el repetido uso de “nosotros” desmiente que se trate de este tipo de discurso. Además hay una instancia en la que el narrador hace una participación como actor en el relato y cuenta su propia experiencia con las básculas:

[...] una vez que me pasó a mí eso, recurrí al Juzgado de guardia y conseguí un mandamiento del juez para poder abrir y registrar a la ladrona, a la que no sólo le quité mi perra gorda, sino toda la calderilla que había robado [...] Además, ¿qué vamos a hacer con diez céntimos? [...] Pues pesarnos (633).

Esta cita muestra que el narrador no sólo existe a nivel vocal sino que participa como actor. Además en ese párrafo se puede notar que es una *víctima* de las básculas, quienes le han robado su dinero. Por ser un narrador testigo sólo tiene acceso a su propia mente, lo que significa que las intenciones, pensamientos o emociones que él afirma “sienten” las básculas, no le constan como hechos, sólo son inferidos. Tomando esto en cuenta se abre la posibilidad de que la mala imagen que se nos proporciona de las básculas no sea un retrato objetivo de las mismas y se trate de un retrato fuertemente afectado por la subjetividad del individuo narrador.

“La luz de los focos” utiliza un narrador testimonial velado tras un discurso en tercera persona que, de nuevo, se puede descubrir por el empleo de “nosotros”. Se pretende afirmar las verdaderas intenciones de la figura personificada, pero al final del relato, al igual que con “Las básculas públicas”, se presenta un “yo” actancial que confirma la presencia del narrador como un personaje: “Si yo fuese más *siluetista* de lo que soy, haría varias viñetas de siluetas que descubren los focos [...]” (697).

Así como hay textos con narradores homodiegéticos (ya sean testimoniales o no), también hay heterodiegéticos. Mientras los narradores homodiegéticos participan como actores y como voz narrativa, los heterodiegéticos nunca intervendrán de otra forma que no sea vocal: “[...] el narrador heterodiegético se define por su *no participación*, por su “ausencia”. A diferencia del homodiegético, el narrador heterodiegético sólo tendrá una función: la vocal” (Pimentel 141).

En *Variaciones y Disparates* los caprichos que contienen figuras prosopopéyicas, pero narradas por una voz ajena a la diégesis, es decir, que nunca *se mete* a la historia son: “El banco del bien y del mal”, “Después de un largo viaje”, “Las hortensias están asomadas”, “Lo que aprendió aquel pez” y “Las abejas”.

Comenzando con “El banco del bien y del mal” hay un narrador heterodiegético con focalización múltiple, sabe todo lo que pasa por la mente de las parejas que usan el banco y lo que hacen las autoridades respecto al mismo. En ningún momento se hace presente como actor, lo cual le da una mayor veracidad al relato y la información sólo se refuerza al ceder la voz a otros personajes por medio del diálogo o cuando se incluyen *datos* de la investigación científica del banco.

[...] el banco fue arrancado de su sitio y fue llevado al Centro de Estudios Históricos, Arqueológicos y Geológicos. Allí, todos a su alrededor, como los alumnos de medicina en los quirófanos, estudiaron el banco.

La comisión dictaminadora escribió por fin su fallo, y en él se decía que aquel banco «debía estar fabricado indudablemente con madera de árbol del bien y el mal» y, por lo tanto, había que quemarlo y guardar sus cenizas en un frasco del museo, que es de donde no salen ya las cosas para fructificar de nuevo (484).

Todo esto sirve para validar el discurso del narrador y nos convence, como lectores, de que es verdad lo que se lee. Además el simple hecho de que se trate de un narrador heterodiegético que no tiene ninguna relación directa con los personajes de la diégesis, hace parecer al texto confiable y verídico.

Otro ejemplo de narrador heterodiegético es el de “Después de un largo viaje”. Aquí, por el tipo de voz narrativa, se puede apreciar un texto donde no hay juicios valorativos ni filtros de subjetividad que puedan provocar desconfianza en la información leída.

En “Lo que aprendió aquel pez”, “Las abejas” y “Las hortensias están asomadas” quien está a cargo de contar la historia es un narrador heterodiegético. Esto hace que el nivel de objetividad no se cuestione, pues parece no haber una distorsión de la información recibida, ya que el narrador no interfiere dentro de la diégesis. Además en los tres relatos hay instancias en las que se le cede la voz narrativa a otros personajes por medio de diálogos lo que permite ampliar la perspectiva y refuerza la información diegética. El pacto de verosimilitud que existe entre el texto leído y el lector no se ve violado, pues no hay algo que ponga en duda la fidelidad del relato.

En narraciones homodiegéticas, tanto las que son de narradores testimoniales como en las que se narra la propia historia, la información dada se ve sometida por un filtro de subjetividad, en donde es vital tomar en cuenta la perspectiva del narrador como personaje y no sólo como voz narrativa. Esto hace que se abra la posibilidad a distintas interpretaciones, pues pone en duda el origen de la información leída:

Pero en un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la *calidad* de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete. En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista. (Pimentel 95)

Cuando se trata de la prosopopeya en *Variaciones y Disparates* el narrador juega un papel muy importante, ya que, dependiendo de la confiabilidad que le tengamos y de la perspectiva desde

la que aborde el relato, se pueden hacer distintas lecturas de los caprichos. El siguiente capítulo tratará, precisamente, de las distintas formas de interpretar estos textos.

Capítulo III

3.1. El humano como espectador

Hasta el momento se ha hablado de distintas formas de analizar la prosopopeya, ya sea como un ornamento descriptivo o como personaje; sin embargo, hace falta profundizar las distintas formas con las que se pueden interpretar y leer los relatos al hacer uso de esta figura.

Un tema que es pertinente retomar es el del personificador y lo personificado. Hay que tener en cuenta que detrás de una personificación siempre hay una voz discursiva, ya sea la de un narrador heterodiegético, homodiegético o incluso la de un personaje⁹. Esta voz es la conciencia humana a cargo de personificar entes, es decir, es el personificador. Para poder abordar el papel que la percepción cognitiva juega al personificar, es necesario resaltar la importancia de la conciencia humana como voz narrativa.

Dentro de la perspectiva del narrador, en especial si es uno homodiegético, se puede hablar de la cognición. Toda conciencia humana puede crear una ilusión donde escuche palabras en sonidos de la naturaleza, máquinas o provenientes de otras fuentes, asimismo podría ver rostros, cuerpos o figuras antropomorfas en distintos objetos. Esto es lo que Paxson llama la prosopopeya perceptual, que está fuertemente relacionada con un personificador/conciencia humana:

It is no coincidence that the perceptual and cognitive effects in which people hear voices in rushing water or in which observers construct or *see faces* in random and irregular surfaces, textures, and shapes conceptually resembles deliberate poetic prosopopeia. The tropological process of "face-making" can be unconscious and perceptual as readily as it can be conscious, artificial poetic, and exclusively textual. (Paxson 106-107)

Algunos de los ejemplos que hay en *Variaciones y Disparates* son aquellos que tienen la función ornamental. En el capítulo II, se habló de “Una noche de luna”, “Los dos agujeros” y “Los pendientes de la casa”, en los cuales la prosopopeya ocurre por las apreciaciones hechas sólo por el parentesco entre partes físicas humanas y objetos inanimados, lo que Rodney Stenning llama “tropic personification”¹⁰ (1). No se pretende crear una figura totalmente

⁹ En el caso del personaje sucede cuando por medio de diálogos o pensamientos le cede cualidades prosopopéyicas a un objeto.

¹⁰ Este tema fue tocado en el capítulo I, 1.5. La prosopopeya.

humana o hacerles pasar por personajes o seres animados. Sin embargo, hay otros ejemplos donde es ambiguo si los objetos en realidad tienen vida o es la percepción humana del narrador quien ve en ellos personas.

En todos los textos que tratan sobre faroles hay un narrador testimonial que asegura la humanidad de los objetos pero en más de una instancia lo que ve son partes de la lámpara que semejan partes del cuerpo humano, fenómeno que describe Paxson:

When an observer studies a gnarled tree trunk or a cloud bank or a wall stained with lichens, she automatically sees the semblances of faces and bodies. What seems at first to be an automatic perceptual phenomenon during a moment of casual spectative activity becomes something of a tropological phenomenon underwritten by a gestalt - an optical personification, a perceptual prosopopeia. (Paxson 107)

En “La nochebuena de los faroles”, la caja de vidrio que contiene las bombillas es llamada una “[...] cabeza luminosa [...]” (468). De igual forma en “Faroles”, éstos son descritos como “[...] caballeros altos [...] de ancho rostro luminoso y pálido [...]” (716). Estas comparaciones en las que el narrador equipara partes humanas como la nariz, los ojos, cuello o sombreros con partes de las lámparas, como el foco, permite ver que hay una similitud perceptual entre la figura de un humano y un farol: “[...] aguantando con su sombrero viejo y ya pardo por demás. Como alargando el cuello desde la pared y alto sombrero de copa.” (717). Paxson llama este fenómeno una ilusión perceptual u óptica y dice que, en este caso, la prosopopeya figural sólo existe a nivel discursivo, pues no hay evidencia de que los objetos personificados jueguen un papel de actores. Sin embargo, muchas de las personificaciones de *Variaciones y Disparates* usan la figura más allá del nivel discursivo. Por ejemplo, cuando se habla de las cariátides es evidente que se trata de figuras antropomorfas, la percepción que el narrador homodiegético tiene de las estatuas ya no es una ilusión, pues en sí se trata de figuras que aparentan las de un humano, pero cabe destacar que existe la presunción de que tienen vida: “Las cariátides son una raza terrible de mozos de cuerda para trasladar montañas. Un poco anquilosados y fósiles esos últimos representantes de una especie de hombres inmensos, son los que sostienen sus casas” (685).

En la mayoría de los textos de los que se ha hablado, el problema de si los objetos personificados tienen vida o no ha sido central. La información que el narrador nos proporciona para presentar la animosidad no es verificable, porque únicamente tenemos acceso a la diégesis o a los personajes por medio del narrador:

Levin here identifies an exclusive, discrete, alien state of affairs or "world" where roses do things *like* being happy, or sad, or angry, - or, by extension, they do things like touching, thinking, loving, or talking. We can never really know and experience this realm because we cannot "get inside" the experience of a rose. Phenomenological construal thus constitutes a sort of radical game. It is what children do when they playfully "imagine what a rose would say *if* it could talk." (Paxson 101).

Un ejemplo de esto está en "Las hortensias están asomadas". Aquí las flores son descritas como seres capaces de sentir: "Las hortensias, muy alegres con su modestia, les gusta estar asomadas a todas las procesiones de verano [...]" (663). La oración anterior abre la posibilidad de dos interpretaciones, una metafórica donde la alegría descrita sea equivalente a que la flor está radiante y florece, la otra es la interpretación en la que las hortensias pueden tener sentimientos y por ende estar felices.

Dentro de la ficción existe el pacto de verosimilitud, el cual establece una relación entre el emisor y el receptor, en que el mensaje transmitido se tomará como creíble o que parece verdadero. Autores como Kristeva y Genette dan pauta a nociones teóricas sobre este tema que nos serán de utilidad para comprenderlo. Kristeva habla de como en la literatura se hace un pacto entre el narrador y el lector que consiste en creer lo que leemos mientras lo leemos, sabemos que el texto no pretende plasmar la realidad.

Dado que el auténtico querer decir (husserliano) es el querer-decir-la verdad, la verdad sería un discurso que se asemeja a lo real; lo verosímil, sin ser verdadero, sería el discurso que se asemeja al discurso que se asemeja a lo real [...] lo verosímil no tiene más que una sola característica constante: quiere decir, es un sentido. El sentido de lo verosímil no tiene objeto fuera del discurso, la conexión objeto-lenguaje no le concierne, la problemática de lo verdadero y de lo falso no le atañe. (Kristeva 65)

Como se puede ver, una narración no tiene nada que ver con la búsqueda de lo verdadero, mientras tenga concordancia y congruencia en su discurso será verosímil: "el problema de lo verosímil es el problema del sentido: tener sentido es ser verosímil (semántica o sintácticamente); ser verosímil no es sino tener un sentido" (Kristeva 66). Por esto el mundo evocado en una narración puede tratar temas que parecen absurdos o ilógicos en la vida real,

pero mientras las palabras formadas en el texto tengan un significado será un discurso creíble, la literatura “verosimiliza lo inverosímil” (Kristeva 72).

Puesto que un texto no necesita reflejar la realidad para ser verídico, es claro que tampoco buscará ser justificado por agentes externos a su propio sistema. En el texto “La escritura liberadora: lo verosímil en la *Jerusalén Liberada* de Tasso” Genette recalca que:

El texto es un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado. Que el texto sea un todo implica que se puede y se debe estudiarlo ante todo en sí mismo. [...] Todo lo que es necesario para la comprensión de un texto está declarado en ese texto, de modo más o menos explícito, o aún en forma de casilleros vacíos basados en una expectativa frustrada, y que son tan significativos como la presencia explícita y articulada de un elemento discursivo. (“La escritura liberadora...” 32)

Por ello, en este trabajo no se busca la validación de fuentes metatextuales, ni se relacionará con las nociones ajenas de lo verdadero y lo posible, se analiza sólo dentro de su propio sistema. Pues en un relato lo contado siempre es posible “todo texto es verosímil por el hecho mismo de ser un texto” (Genette “La escritura liberadora...” 43). Esto hace que en una primera instancia le creamos todo al texto, no se debe cuestionar si en la vida real los objetos no tienen vida, si los animales no hablan o si las flores son capaces de sentir emociones, ya que la diégesis lo permite y mientras el discurso sea congruente será verosímil: “Sólo la destrucción del discurso puede destruir su verosimilitud” (Todorov 178).

Partiendo de lo anterior se puede abordar el tema del género de los caprichos. Al lector no le debe sorprender que se hable de plumeros que son aves, papeles que persigan a alguien para pedir ayuda o de globos con cualidades humanas, pues no son elementos que le quiten la verosimilitud a un relato. Sin embargo, la personificación puede llegar a implicar un tipo de relato fantástico o sobrenatural.

[Lo fantástico] es una evasión, no porque aparece como menos «realizable» o posible, o porque infringiría, por su incoherencia, las leyes de la necesidad, sino porque juega con varios posibles y los mantiene mucho tiempo; en este aspecto, es lo contrario de lo verosímil. En tanto que lo verosímil tranquiliza, lo fantástico inquieta (Genette “La escritura liberadora...” 55).

Gómez de la Serna planteó varios relatos que sobrepasan la lógica, por lo que no es de asombrarse que géneros como el fantástico, maravilloso y extraordinario sean mencionados al hablar de su obra. En los caprichos de *Disparates* y *Variaciones* hay varios ejemplos en los que se sugiere la personificación como una herramienta para relatos de este tipo. No obstante, antes de ahondar en este tema es necesario mencionar cuáles son las características de cada uno de los géneros mencionados.

El extraordinario es quizás el más fácil de reconocer de entre los tres pues tiene una diferencia evidente. A diferencia de los relatos fantásticos y maravillosos, su diégesis se desarrolla en un mundo donde las leyes que lo rigen son las mismas que las de la realidad en que el lector vive, sólo hace uso de lo insólito para provocar la extrañeza:

Cuando un fenómeno extraño se explica al final, por medio de las leyes del mundo conocido, estamos en presencia de lo extraordinario (o extraño, según la terminología de Todorov). Lo que ocurre en este caso es que la manifestación insólita fue producto de una ilusión, o de un truco, o una mentira; o bien, al final del relato se le da una explicación lógica (que muchas veces es más inverosímil que lo que hubiera sido la mera aceptación del fenómeno como sobrenatural). Esto significa que el fenómeno no era fantástico sino que, por anormal, por extraordinario, lo parecía (Botton 19).

En el caso de lo maravilloso sucede cuando “el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo conocido por nosotros, del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro, nos encontramos dentro del mundo de lo maravilloso” (Botton 16). Cuando se trata de relatos maravillosos se pueden incluir cuentos de hadas o de ciencia ficción, pero algo que Botton reitera es que lo maravilloso coexiste con el mundo real sin causar ningún desconcierto en la diégesis.

El mundo maravilloso y el mundo real coexisten sin conflictos. Los seres que los habitan obedecen a leyes totalmente diferentes y tienen facultades y poderes de muy distintas características. El encuentro entre los pobladores de ambos mundos se realiza sin grandes choques; no hay incógnitas, se conoce la diferencia de poderes, se admite generalmente la distancia entre los dos, y los seres de estos mundos se enfrentan (o colaboran, según el caso) con pleno conocimiento de causa (Botton 17-18).

Aunque tanto los relatos fantásticos como los maravillosos comparten el uso de elementos sobrenaturales, no son equiparables. En un texto maravilloso los sucesos sobrenaturales se desenvuelven en un universo en el que se aceptan tales hechos, es decir que para los personajes no es extraño que eso pase pues así lo admiten las leyes de la diégesis, lo fantástico por su parte es llamado “una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real” (Botton p.19).

Cuando el fenómeno insólito no es explicable mediante las leyes del mundo conocido, no se nos da una explicación que lo colocaría clara y definitivamente dentro de un mundo otro, entonces nos encontramos en presencia de lo fantástico [...] Así pues, esta definición localiza lo fantástico como el *tiempo de la duda*, una angosta franja situada entre lo maravilloso, por un lado, y lo extraordinario, por el otro [...] (Botton 19).

Teniendo una idea de las diferencias y características de cada uno de estos géneros, se hace posible clasificar los textos de *Variaciones* y *Disparates* dentro de ellos dependiendo la forma en que se maneja la prosopopeya en cada uno. El primer género que se explorará será el de lo extraordinario, pero antes de hablar de los tipos de lectura posibles y con el propósito de esclarecer las típicas peculiaridades de estas narraciones, se usará un texto de *Disparates* que, aunque no utiliza la prosopopeya, ayudará a entender las características de un relato extraordinario.

“La risa” cuenta la historia de un hombre que se jacta de nunca haber sido sujeto a burlas o risas, pero una noche, cuando ya no hay nadie en las calles, escucha la carcajada de alguien. Al buscar al culpable se da cuenta de que está solo. Al final del relato se ofrece una explicación fuera de lo común pero posible de explicar:

Volvió a repasar aquellas calles y volvió a la de la carcajada, donde de pronto sorprendió la causa de aquella hilaridad. A su vista apareció una persiana de esas de flejes de madera rota en forma de abanico. Allí estaba la carcajada. Al soltarse, al romperse la cuerda que sostenía el lado izquierdo de la persiana, se había producido esa especie de risa precipitada, aturdida, de tiro rápido, de rasgadura seguida (516).

En este ejemplo, hay una resolución extraña pero que se puede entender dentro de las leyes de un mundo no sobrenatural, esto es un texto del tipo extraordinario. Anteriormente se mencionó que la clasificación de los caprichos dentro de estos géneros se hará dependiendo de la lectura que se le dé a cada uno de ellos y es aquí que vuelve a surgir el tema de la verosimilitud. Si

toda la literatura es verosímil por el simple hecho de construirse con el discurso, también en las que se hace uso de la prosopopeya lo son. Por ello, en primera instancia se puede decir que los objetos animados que se evocan tienen vida dentro de su diégesis debido a que los mundos en los que estos entes inanimados sienten y viven remite a un mundo que sigue leyes distintas a las de la realidad del lector. Si se acepta lo mencionado anteriormente, todos los textos serían de tipo fantástico o maravilloso. Sin embargo al hablar de la verosimilitud, Genette toca un tema de mayor importancia para este análisis que es la congruencia vista desde el propio texto:

[...] la restricción de los posibles, a medida que el relato avanza (y termina por decidirse) tiene una doble incidencia; en primer lugar, cada hecho, consecuencia de los precedentes (post hoc = propter hoc), fundamenta a éstos así como él está fundado por aquellos: el mecanismo del relato funciona en los dos sentidos; por otra parte, y este es un hecho más interesante desde esta perspectiva, el relato constituye lo relatado como posible [...] (Genette “La escritura liberadora...” 43).

Como se ha recalcado, todo aquello que sea extraliterario (como lo que es realista en el mundo del lector) no influye lo más mínimo en la verosimilitud interna de una ficción. No obstante lo dicho dentro del texto mismo, la concordancia que va tejiendo en su propio discurso, sí podrá influir en la verosimilitud de la narración: “Así pues lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una restricción *cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores” (Metz 19-20). Tomando en cuenta lo anterior, un análisis narratológico nos permitirá entender los niveles de verosimilitud de las historias.

3.2. Relatos fantásticos y maravillosos en *Variaciones y Disparates*

En el capítulo anterior se habló sobre la verosimilitud de los narradores, la cual tenía que ver con poner en duda el origen de la información narrada. Para esta sección del análisis se retomará ello para realizar una clasificación de los relatos dentro de las categorías mencionadas: fantástico, maravilloso y extraordinario.

Se comenzará por analizar dos relatos que comparten tema y tipo de narrador: “La Nochebuena de los faroles” y “Faroles”. Ambos tratan de faros humanizados y de situaciones en las que objetos tienen vida y emociones, lo cual es completamente verosímil en la diégesis de la misma forma que lo sería cualquier otro tema sobrenatural en la literatura. Lo anterior,

calificaría los dos textos como maravillosos, ya que el narrador tiene pleno conocimiento de que los faroles son seres animados, que tienen emociones, son racionales y que incluso en algunos casos se llegan a mover.

Al aceptar lo información ofrecida por el narrador y no dudar de la animosidad de las lámparas se está haciendo una lectura en la que se trata de una historia maravillosa; sin embargo, como se ha mencionado, los narradores en primera persona tienen un menor nivel de confiabilidad en la que influyen varios factores como la subjetividad. Esto abre una segunda lectura donde el narrador no está diciendo la verdad, intencional o no, y es él el personificador detrás de un objeto inanimado. En “La Nochebuena de los faroles”, por ejemplo, sabemos que es de noche y que debido a la fecha festiva, es muy posible que el narrador esté alcoholizado. Así, se podría afirmar una lectura donde los faros no tienen vida y el narrador está inventado o alucinando todo. Esto anularía los rasgos sobrenaturales y ya no sería una historia maravillosa sino una extraordinaria:

Pero cuando los faroles están alegres, encantados, locos es en la Nochebuena. Todos parecen haber bebido champagne gaseoso. Están radiantes como los comedores con bombillas nuevas en los que se celebran las grandes cenas. Están embriagados de su felicidad interior porque sienten toda la magnitud de la noche [...] ¡Envidiable Nochebuena de los faroles! ¡Entre mi casa y la otra me gusta ver los faroles que celebran me gusta ver a los faroles que celebran su Nochebuena, la noche de Nochebuena! (468-469).

Así como en el ejemplo anterior, de estas dos mismas formas se pueden leer varios de los textos, otro de ellos es “Libertemos a los globos”. La primera lectura que se le puede dar lo clasificaría como fantástico ya que sí parece una irrupción en el mundo diegético pues nadie, además del narrador, se da cuenta de la humanidad de los globo. Es precisamente por ello que el narrador se da a la tarea de ayudarlos:

¡Es tan clara la mística aspiración que tienen todos los reunidos en el racimo de la vendedora, todos mirando al cielo con sus pupilas en lo alto!

—¿Cuánto quiere usted por todos? —pregunto a la vendedora; y ella sonriendo como ante una broma, mirándome como a un aviador, me da por fin un precio. (618).

La otra lectura sería una muy parecida a la anterior, donde se pone en duda la verosimilitud de las palabras del narrador y la fantasía sólo se convierte en una paranoia, razón por la cual es posible que nadie más se dé cuenta de la humanidad de los globos. De nuevo situaría al texto como uno extraordinario y no fantástico. Algo que también se puede mencionar aquí es que el proceso descrito por el que fallecen los globos no tiene nada de sobrenatural ya que sólo se narra cómo se desinflan y en realidad no hay ninguna prueba contundente de que eso equivalga a morir.

Terso, brillante, como si fuera de cristal, se corromperá, se arrugará, se quedará mustio como una pasa, y todo eso en una noche. En efecto: nada más triste que el amanecer de un globo encerrado en nuestras atmósferas tan confinadas. Aparece arrugado, pocho, con una especie de sudor frío que le ha quitado todo el brillo, como un pellejo senil. El cadáver de la noche, ajado, ético, finiquitado (617).

Lo que parece que se está haciendo es equiparar la vejez humana con el desinflamiento de un globo. Las arrugas que se forman en los globos cuando pierden aire las percibe como “pellejo senil” como si se tratara de ancianos. En realidad, no podemos asegurar si se trata de una personificación hecha por el narrador que percibe a los globos como seres vivos aun cuando no son más que objetos inanimados o si los globos en verdad son humanos, la diégesis no ofrece pruebas para sacar una conclusión definitiva. Esta duda posiciona al lector en el terreno del género fantástico.

En “Las sufridas cariátides”, debido a que parece que, además del narrador, otras personas saben sobre la animosidad de las estatuas, podría decirse que se trata de un texto maravilloso: “[...] les propuse que en vez de tanto hablar y de aislar tan despavoridamente la casa, llamasen a un par de cariátides y las hiciesen arrimar el hombro a la casa reblandecida” (685). No obstante, y como ya se mencionó, hay una serie de incongruencias dentro del propio relato que hacen que surja la pregunta de si en realidad es confiable la información que recibimos por parte del narrador. Aun así el fundamento principal del relato recae en las cualidades sobrenaturales de las cariátides. Por eso, aunque no haya pruebas que permitan comprobar la veracidad del discurso, se debe tomar como un mundo maravilloso o fantástico, donde las cariátides son humanos: “Las cariátides están muy bien, pero debían ser de quita y pon, debían descansar, debían turnarse, debían sustituirse [...] ¡Toda la vida así! (686).

En “La luz de los focos” no es posible hacer dos lecturas del texto ya que no es viable cuestionar los hechos sobrenaturales ocurridos. Esto se debe a que la diégesis comprueba los

hechos sobrenaturales narrados al ceder el diálogo a uno de los personajes, un doctor. El doctor, que representa una figura de autoridad dentro del mundo narrado, comprueba que las luces han invadido la vista del narrador, por lo que también confirma la naturaleza fantástica del texto. De igual forma, en “La llamada” el narrador menciona su propia perplejidad ante el hecho fantástico que le sucede, no puede creer que un papel se empeñe tanto en seguirlo con la finalidad de enviarle un mensaje:

Juro que, sobre todo al volver las esquinas y ver que el papel volvía las esquinas, sentí lo sobrenatural que era aquello [...]

«¿Lo cojo?», me pregunté.

Pero yo, que soy enemigo de las supersticiones, no quería incurrir en la de creer que aquel papel decía algo, con sentido, dirigido a mí. Se reiría hasta el mismo papel de ver que yo buscaba en él alguna llamada o alusión (479).

Este suceso significa una ruptura en la normalidad de las cosas dentro del mismo mundo narrado, además ese hecho inaudito es la base de todo el texto por lo que el cuestionar lo ocurrido sería anular todo el sentido del mismo.

En “El burro zancón” el hecho de que un animal pueda escribir y hacer uso de la lengua es algo fuera de lo común incluso dentro de la diégesis ya que incluso los personajes se sorprenden ante lo que presencian, por lo tanto también es una intrusión de lo fantástico. Además, debido a que el texto se centra en narrar nuevamente los elementos sobrenaturales, se puede afirmar que sin esos elementos no habría razón del relato:

Había pisado las piedras puntiagudas, los borrillos puntiagudos, que son lo que más sensación de la realidad me han dado en la realidad [...] El burro gris, zancudo, de Lucio estaba sentado [...] y a la luz del farol lo vi que escribía... ¿Qué escribía? ... Me acerqué y vi que escribía: «El Quijote. Tercera parte...».

Eso es lo que yo recuerdo confusamente, apareciéndoseme aquel corral a esa hora en que las bestias son personas porque la fuerza de la realidad permite una cosa así [...]” (570).

Los tres textos que se mencionaron anteriormente son del tipo fantástico ya que todos implican la irrupción de algo sobrenatural dentro de la diégesis, lo cual causa intranquilidad tanto en los personajes como en el lector. Por supuesto que en cualquier relato, en especial si está a cargo

de un narrador homodiegético, existe la posibilidad de que todo sea inventado, una mentira o que la información no sea confiable; sin embargo, en estos casos el suceso fantástico es la raíz de las narraciones, por lo que eliminar ese elemento o tratar de explicarlo racionalmente anularía su misma esencia. Además, no hay pruebas contundentes que nos hagan dudar de la información, por esto se tomarán como narraciones del tipo fantástico sin tratar de hacer una segunda lectura.

El caso de “El plumero” se trata de un texto maravilloso ya que los pájaros plumeros parecen ser aceptados como algo normal en el mundo evocado, nadie se asombra de su existencia e incluso hay competencias de caza:

Siempre he pensado que la caza de plumeros debe ser magnífica, porque es la caza de los Tartarines modernos, de los que se contentan con que caiga en su poder el pájaro que no tiene ni carne ni pescado, el pájaro de la humildad.

Dios parece que premiará en el paraíso la caza de plumero, así como los Ayuntamientos premian la caza del águila. Y premiará esa caza porque es algo así como la caza de la penitencia, puesto que vale más el cartucho que el pájaro.

La caza del plumero es caza a la que se niegan los perros, resistiéndose a salir con el cazador cuando éste persigue una bandada de plumeros (576-577).

Otra historia que se desarrolla dentro de un mundo maravilloso es “Lo que aprendió aquel pez” ya que crea un mundo aparte donde los peces viven en una sociedad que mimetiza a la de los humanos, pero no la irrumpen de ninguna forma en ella. No hay necesidad de explicar racionalmente una sociedad donde los peces hablan o van al mercado, es verosímil dentro de su propio discurso y no se cuestiona pues las leyes de la diégesis lo permiten.

Los peces grandes suelen pasar mucha hambre en el mar, y como no pueden alimentarse más que de pescado, porque allí no suele haber carne nunca, su hambre es mayor. Sus mercados tienen muy pocos elementos. Sólo hay expendedurías de la Coruñesa, y por eso la mitad de los días figura en ella «No hay pescado». ¿Es que para comer pescado fresco tendría que ir a Madrid, o a París, o a cualquier otra ciudad alejada del mar? (460).

Si bien podemos clasificar la mayoría de los caprichos utilizados dentro de los géneros mencionados, como se vio en los últimos ejemplos, dar una explicación racional o cuestionar

la verosimilitud de los mismos violaría la propia base y razón de los relatos. En “Las básculas públicas”, por ejemplo, señalar la malicia interna de estos aparatos es el fundamento primordial del capricho y cuestionarlo implicaría el derrumbe de la narración.

3.3. La desfamiliarización (*ostranenie*) y la prosopopeya

Gómez de la Serna vivió el pleno auge de las vanguardias por lo que su producción literaria no es ajena a movimientos como el cubismo, el que influyó a lo largo de su vida y lo impulsó a emprender la búsqueda de “lo nuevo”. Es así que finalmente termina por explorar y crear sus propios géneros. Su vanguardismo innovador no sólo lo inspiró a crear, sino también a criticar al realismo y al naturalismo por pretender mostrar el arte como un espejo de la realidad. Para Gómez de la Serna es un pensamiento ingenuo intentar que el lenguaje sea capaz de captar al mundo tal y como es.

Dentro de los diversos movimientos y teorías que surgieron en el siglo XX hay una que es de particular interés para el tema: el *ostranenie*. La desfamiliarización u *ostranenie* es un término que fue introducido en 1917 por el formalista ruso Viktor Shklovski en su ensayo “El arte como artificio” y trata de una técnica en que la poesía no debe usar el lenguaje conocido y familiar ya que, por ser arte, difiere del lenguaje automatizado y banal de los discursos de día a día. Por esa razón la poesía debe hacer que las cosas más familiares se hagan extrañas.

I am referring to the theory of *ostranenie*, Russian for "making strange". It concerns the way in which a writer has to create within his given tradition of style. Traditions are subject to petrification. In literature, this means stylistic automatization: expressions and constructions become predictable, pale, stereotyped, and thus lose all visibility and concreteness; literary language tends toward the self-effacing banality of everyday discourse. The poet has to disautomatize his medium. He therefore subjects it to syntactic, semantic, and metaphorical shifts. Constructions are unhinged, expressions wrenched out of their accustomed prosaic contexts. Through this estrangement of the familiar, this constant violation of the horizon of expectations, language is made visible (palpable) once again (Wolfgang 320).

Schlovski dice que “Los objetos percibidos, muchas veces comienzan a serlo por un reconocimiento: el objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos, pero ya no lo vemos. Por este motivo no podemos decir nada de él” (61). Por ello, para lograr el

“automatismo perceptivo” de los objetos en el arte, es necesario el *ostranenie* que es la desautomatización de la percepción: “se obliga a la mente a realizar un esfuerzo reconstructivo para formar una unidad a partir de unos datos que en principio parecen desunidos” (Chiappe 18). Aquí el autor, por medio del lenguaje, busca hacer que sucesos o cosas rutinarias y familiares sean irreconocibles para el lector, logrando un efecto de “ver por primera vez” aquello que normalmente es común y ordinario. (Eidelberg 178). Para lograr esto es necesario hacer que el discurso sea extraño, desautomatizarlo: “Hacer ostensible las formas y los procedimientos del texto, en desmedro de su contenido, provocando que las palabras se vuelvan extrañas, insólitas, que suenen de una manera inesperada e impresionen como si hubieran sido descompuestas o inventadas” (Eidelberg 178).

El ensayo de Shklovski habla del arte como algo que no debe ser fácil de entender, el *ostranenie* es la desautomatización, ver desde otra perspectiva lo común hasta que nos parezca extraño, por su parte Gómez de la Serna busca romper la perspectiva clásica realista. De cierta forma ambos autores buscan cosas parecidas y es que en realidad el cubismo y los formalistas rusos estuvieron fuertemente relacionados:

Según Shklovski, la función principal del arte es la de desfamiliarizar nuestra percepción, que se ha automatizado, y aunque Jakobson descartaría más adelante esta teoría de la desfamiliarización, es así como interpretó el cubismo en aquel momento. Y por buenas razones, ya que podría decirse que la primera fase llamada «africana», del Cubismo tenía sus raíces en la práctica deliberada del extrañamiento [...] el caso especial (desfamiliarizador) del Cubismo fue aprovechado por los formalistas rusos como apoyo para su concepción antimimética y estructural del lenguaje poético (Hal Foster 35).

Estos movimientos influyeron mucho en Gómez de la Serna, pues aunque nunca fue considerado cubista ya que no tenía “una teoría plena, consciente y bien articulada, sino más bien una coincidencia de intenciones en su rechazo de los modelos simbolistas [...]” (Martínez 59), hay que tener en cuenta que durante sus años formativos como escritor estuvo rodeado de círculos vanguardistas como el cubista. Volviendo a su obra, se observa que hay una cercana aproximación a “las cosas” y a otros seres inanimados, donde los objetos cotidianos pasan a ser el foco narrativo de las historias. Como se mencionó antes, en su literatura tiende a focalizar objetos cotidianos que generalmente pasarían desapercibidos con la finalidad de que el lector pueda ver su trascendencia, esto es lo que Davidson llama “the simple act of recognition”. El

concepto del *ostranenie* no está muy alejado de lo que Davidson plantea sobre la obra de Gómez de la Serna ya que “ver por primera vez” algo no es en realidad más que observar bajo una nueva luz cosas que estamos acostumbrados a ver día a día.

En *Variaciones y Disparates* los objetos personificados no son descritos como normalmente se haría. El uso de la prosopopeya obliga al lector a ver a las cosas de una nueva forma, como una unidad independiente y no como una pieza más de un todo “we look *through* objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture—above all, what they disclose about *us*), but we only catch a glimpse of things” (Brown 4). En este sentido la prosopopeya es la herramienta discursiva que se usa para desautomatizar el lenguaje y la forma en que se perciben las cosas. Shklovski dice que al hacer el proceso de singularización, se tiene que describir a los objetos no por el nombre que comúnmente se le da a sus partes, sino que se tienen que emplear palabras que correspondan a otros objetos ajenos al que se describe (61). Al darle características humanas o animadas a distintos entes no se pretende mostrarlos tal como son para que el lector los comprenda mejor, sino que se busca particularizarlos “la imagen no es un predicado constante para sujetos variables. Su finalidad no es la de acercar a nuestra comprensión la significación que ella contiene, sino la de crear una percepción particular del objeto, crear su visión y no su reconocimiento” (Shklovski 65).

Se puede decir que la prosopopeya suscita imágenes por medio de descripciones “extrañas”, y el *ostranenie* es lo que fuerza al lector a ver a las cosas familiares como algo que es desconocido. Esto se hace porque se trata de un discurso literario cuyo fin no es otro sino el de crear una visión distinta a la cotidiana y así poder decir algo significativo sobre las cosas que nos rodean.

En muchos caprichos se focalizan un objeto y lo comienzan a describir con características prosopopéicas. Por ejemplo, la percepción que por lo general se tiene de un farol sería la de una lámpara que ilumina las calles; pero Gómez de la Serna lo desautomatiza en el discurso por medio de la prosopopeya y el farol se singulariza y adquiere una nueva perspectiva a la que tenemos de él cotidianamente: “Cada adivinanza es tanto una descripción, una definición del objeto por medio de palabras que no le son habitualmente aplicadas [...]” (Shklovski 67). A través de sus relatos Gómez de la Serna obliga al lector a realmente observar a las cosas que le rodean al darles características humanas y animadas. En los textos aquí revisados hay una nueva visión de las cosas y la personificación es su herramienta principal para hacer una aproximación vanguardista al *ostranenie*.

Para autores como Maxine Greene el *ostranenie* tiene que ver con la imaginación y apertura a nuevos horizontes: “Green sees *ostranenie* as not only about ‘transfiguring the

common place' (Danto, 1981; Spark, 1961) so we can see *our* old familiars with the freshness of defamiliarization, but also about another kind of defamiliarization: seeing someone else's world, through that someone's eyes" (Duncan 177-178). Esto significa que al desfamiliarizar el discurso se puede descubrir la visión sobre el mundo de alguien más, por ejemplo, en "Libertemos a los globos", donde el narrador presenta la muerte de los globos al desinflarse, o en el caso de "La Nochebuena de los faroles" o "Faroles" donde se ve a las lámparas como hombres. Sin embargo, el *ostranenie* en ningún momento toca el tema de lo fantástico o sobrenatural ya que aunque busca hacer una clara diferenciación entre el discurso cotidiano y el literario/poético del arte, no habla de la verosimilitud de los relatos narrados.

Si bien dentro de la literatura de Gómez de la Serna hay textos en los que no cabe duda que se trata de sucesos sobrenaturales, otros como "Libertemos a los globos", "La Nochebuena de los faroles", "Faroles" y "Básculas públicas" son más ambiguos en ese aspecto. Esto se debe a que son en su mayoría descriptivos y están hechos por narradores homodiegéticos, lo cual nos hace dudar de la verosimilitud de la información haciendo que se ponga en duda si en verdad se está leyendo un relato sobrenatural o si la prosopopeya es una herramienta de desfamiliarización.

Si bien el núcleo vanguardista de Gómez de la Serna proviene de la búsqueda de "lo nuevo" y la creación de géneros propios, la prosopopeya también es un factor de vanguardia importante para su poética. Como se ha visto, la prosopopeya es una figura muy frecuente en su trabajo ya que funciona como un mecanismo de desfamiliarización así como también abre nuevas lecturas en diversos textos. Se puede asegurar que más allá de la discusión de si los objetos personificados son o no personajes, la principal función de la figura es la de la búsqueda y reconocimiento de objetos.

When Gómez de la Serna turns his gaze and wit on objects and imbues them with human characteristics or tendencies in the one-line *greguerías* or shorter *caprichos*, for instance, the dual process of author-initiated anthropomorphism and reader recognition is instantaneous and fleeting. There is no continuity as the surprising rupture effectuated by metaphor briefly illuminates the personified object (Davidson 281).

Es clara la similitud que existe entre el *ostranenie* y el manejo del lenguaje prosopopéyico que Gómez de la Serna usa en *Variaciones* y *Disparates*. Por ello podemos decir que dentro de su búsqueda vanguardista por los nuevos géneros, la prosopopeya fue la figura que le ayudó a solidificar esas características en los caprichos, en especial los que tratan temáticas centradas

en objetos y situaciones cotidianas. Esto se debe a que tenía la intención de mostrar la importancia de las cosas en nuestra vida diaria así como su función en la sociedad y para lograrlo busca desfamiliarizar dichos objetos por medio de la desautomatización del lenguaje, allí es cuando la personificación o prosopopeya toma un papel crucial ya que, si bien la figura no se usa en todos los textos de *Variaciones y Disparates*, sí en una gran parte de las obras, hasta el punto en que la prosopopeya se vuelve el propio núcleo de los relatos.

Conclusiones

Cuando se trataba de su narrativa corta, la ambición de Gómez de la Serna por crear géneros nuevos y propios fue una de sus mayores motivaciones en la escritura. Gracias a su deseo por la innovación se puede afirmar que la naturaleza vanguardista de los caprichos (y de sus otros géneros) va mucho más allá del uso de la prosopopeya, sin embargo, esta figura es una de sus principales herramientas para expresar su vanguardismo, por lo menos, en *Disparates* y *Variaciones*.

El hecho de que la crítica haya denominado “caprichos” de forma general a muchos de los textos breves de Gómez de la Serna (aun cuando él nombró a cada uno por un género distinto y los dividió por libros) muestra que aún no hay investigaciones que permitan diferenciarlos unos de otros. Es por ello que al discutir los distintos usos de la prosopopeya en *Variaciones* y *Disparates* se da la oportunidad de realizar un análisis más preciso de lo que las “variaciones” y “disparates” son como obras propias y no como un todo dentro de la amplia gama que abarca el ramonismo.

Al comparar el tipo de prosopopeya que se usa en *Disparates* y el que se usa en *Variaciones*, se puede observar que en realidad no hay una diferencia entre los tipos de personificación que ambos emplean. Las distintas formas de personificación, ya sea tipo figura o personaje, se usan de manera aleatoria sin seguir ninguna pauta propia, de no ser por las ilustraciones que caracterizan *Disparates* y por los títulos que los separan, parecería que ambos forman parte de una misma colección de relatos.

Si bien al sólo utilizar a la prosopopeya como punto de comparación, es imposible comprobar si los “nuevos géneros” son el mismo tipo de narración entre ellos o si en realidad, y como afirmó Gómez de la Serna, es posible su emancipación como géneros independientes, al menos en el caso de *Variaciones* y *Disparates* no parece haber ninguna diferencia notoria entre ellos. El hecho de que no haya diferencias marcadas en el uso de la prosopopeya reafirma la hipótesis de que los “nuevos géneros” del ramonismo pertenecían a un mismo género o estética. La prosopopeya es sólo uno de los tantos puntos a investigar dentro de las obras pertenecientes al ramonismo y para poder hablar de una cohesión de géneros entre todos los textos breves pertenecientes del autor madrileño sería necesario investigar no sólo estas dos obras, sino todos los libros correspondientes a los géneros nuevos, además de que se tendrían que abordar muchos más puntos y características, no sólo los correspondientes a la prosopopeya.

En lo que respecta al análisis concreto de la investigación, el trabajo se enfoca en el papel que juega la prosopopéya en las obras mencionadas. Se ejemplifica con textos en los que objetos inanimados u otros seres no humanos (como plantas y animales) son descritos o caracterizados con propiedades animadas.

Hay que recordar que la principal función de la personificación en *Variaciones y Disparates* es la de dar una nueva visión de las cosas, que el lector se dé cuenta del papel que tienen en la sociedad y sacarlos de la cotidianidad. Dentro de la búsqueda por enfatizar la importancia de los objetos por medio de la prosopopeya, comienzan a borrarse las líneas que dividen una simple descripción curiosa de una narración que gira en torno a la animación de un objeto. De esta forma es que surge la pregunta de si las figuras personificadas pueden ser llamados los personajes de las historias.

Si bien hay muchos casos en los que una personificación se queda en el nivel discursivo y no pasa a ser de mayor relevancia para la diégesis, hay otros en los que los objetos prosopopéyicos sí son centrales para las historias. Aunque para Paxson es incongruente que una personificación llegue a ser un personaje, al realizar un análisis narratológico de *Disparates* y *Variaciones* se puede comprobar que sí hay casos en los que una personificación es un personaje, pues un personaje no se define por ser un “humano” sino por las propiedades o semas que lo configuran. Mientras el sujeto descrito tenga los semas necesarios para que se constituya como un personaje, no importa si se trata de un hombre, un animal o una lámpara, como sería el caso de “La llamada”, “Las sufridas cariátides” o “Las básculas públicas”. Lo que aquí hay que diferenciar son entonces las discrepancias entre un personaje y un personaje prosopopéyico.

En general se puede hablar de tres posibles casos de animación en las obras mencionadas. La primera es cuando la prosopopeya sólo es una figura ornamental y la vida que se le da a las cosas es meramente figural y metafórica, “El tirón” y “Llega y se va” son ejemplos de este tipo. La segunda es cuando la diégesis permite que un objeto o animal tenga características humanas pues al tratarse de un relato fantástico o sobrenatural se acepta este tipo de sucesos como ocurre en “Lo que aprendió aquel pez”. La última es donde no se sabe con certeza si las cosas en verdad tienen vida o no como en “La Nochebuena de los faroles” y “Faroles”.

El primer tipo de prosopopeya se puede localizar y señalar sin causar ninguna controversia pues sólo se queda a nivel discursivo y no pasa a ser parte de la diégesis, pero el segundo tipo de prosopopeya resulta más polémico. En éste están los relatos maravillosos, en

los cuales entrarían las fábulas y que, de acuerdo con lo que se menciona en *The poetics of personification*, son el mejor ejemplo de una personificación personaje.

Paxson habla de cómo incluso en relatos maravillosos, un ave que hable estaría personificando a una del mundo real, sin embargo, volviendo a la narratología sabemos que todo personaje es un conjunto de semas que lo vuelven humanizable y en realidad no importa qué “recipiente” se use para llenar aquéllos semas. Es por ello que es difícil decir si en esta clase de textos¹¹ se trata de una personificación personaje, sólo porque en la diégesis se permite que un personaje sea uno diferente a un ser humano, o si en realidad es un personaje cualquiera que por mera coincidencia resulta no ser uno humano. Esta es una de las razones por las cuales la discusión de la personificación personaje es un tema que incluso para expertos en retórica sigue sin resolverse.

Por otro lado, los textos donde el lector no puede comprobar si los objetos tienen o no vida como en “Libertemos a los globos”, “La Nochebuena de los faroles”, “Las sufridas cariatídes”, “Las básculas públicas”, “Faroles” y “Las lámparas”, son los que en el capítulo dos no habían podido ser clasificados. Al no saber si se trata de un relato sobrenatural o no, se cuestiona la verosimilitud de la información obtenida y da lugar a la posibilidad de más de una sola lectura: la de ser relatos sobrenaturales o no serlo.

Estos textos en gran parte deben su subjetividad al tipo de narrador que comparten: el narrador homodiegético. La subjetividad que conlleva un narrador en primera persona es lo que fuerza a que la información dada se ponga en cuestión, lo cual permite la posibilidad de que los objetos animados tengan vida y se trate de un hecho sobrenatural o de que el narrador esté mintiendo y en realidad los objetos no estén vivos y sólo sean una prosopopeya creada por el narrador. Lo que cabe destacar de estos textos es que aún si la prosopopeya fuera una invención del narrador y sólo existiera a nivel discursivo, seguiría siendo un personaje dentro de la narración. Esto es porque sus cualidades de personaje no se ven afectadas incluso si los objetos en verdad no tienen vida, en realidad eso da igual pues los elementos prosopopéyicos siguen siendo vitales para la narración, son la raíz de la historia. El tipo de personificación que Paxson pone en duda, uno que es discursivo pero al mismo tiempo se expande a la narración es el tipo de prosopopeya que Serna utiliza en este tipo de relatos, por eso creo que éstos son los verdaderos ejemplos de una personificación personaje.

¹¹ Me refiero a los de tipo maravilloso o fantástico, donde la diégesis permite el uso de recursos sobrenaturales como lo serían objetos inanimados, animales, plantas, etc. como personajes con características humanas.

Además de obligarnos a ver los objetos de la vida cotidiana bajo una nueva luz y de hacernos cuestionar las intenciones detrás de su particular uso de la personificación; otra de las funciones que esta figura tiene en su obra, la cual considero una de las más importantes, es que abre paso a hacer distintas interpretaciones de cada relato. Ya sea abordando desde el punto de vista de los personajes, el narrador, relatos maravillosos o incluso desde la vanguardia, Gómez de la Serna crea textos subversivos e innovadores con el uso de la personificación.

La prosopopeya es una figura que juega un papel vital en la obra de Ramón Gómez de la Serna y este trabajo se dedica a explorar sólo a una pequeña parte de ello. Por eso es necesario y pertinente realizar más investigaciones que analicen a esta figura en otros de sus libros, particularmente los del género ramonista. De esa forma, se podría comprobar si la figura es un eje común del género ramonismo, si sólo es específica de *Variaciones* y *Disparates* o si es una característica general de toda su obra. Esto ayudaría a comprender mejor no sólo el uso que el autor le da a esta figura, sino que sería relevante para la posible clasificación de los géneros híbridos del ramonismo ya que si bien, los caprichos son un género poco explorado dentro de su vasta obra literaria, son un género muy significativo y propio del autor madrileño que vale la pena leer y explorar pues aún dan pie a muchas conversaciones no abordadas.

Bibliografía

- Álamo Felices, Francisco. "La caracterización del personaje novelesco: Perspectivas narratológicas". *Revista Signa* 15 (2006): 189-213.
- Andres-Suárez, Irene, Antonio Rivas, y Congreso Internacional de Minificción, eds. *La era de la brevedad: el microrrelato hispánico ; actas del IV Congreso Internacional de Minificción, Universidad de Neuchâtel, 6 - 8 de noviembre de 2006*. Colección Aub Max. "La generación confusa del año 14". *Discurso de la novela española contemporánea*. El Colegio de México, 1945. 67-79. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv8bt2w5.6>.
- Ávila Padrón. "El "ente plástico": Gómez de la Serna-Gutiérrez Solana (A propósito del maniquí)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 13 (2001): 143-82.
- Begoña, José. "Evaluación y contraste de una de las constantes de Ramón Gómez de la Serna". *Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2016. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w8c5>.
- Beristain, Helena. *Diccionario de retorica y poetica*. Porrúa, 1995.
- Bogdanov, Alexei. "Ostranenie, Kenosis, and Dialogue: The Metaphysics of Formalism According to Shklovsky". *The Slavic and East European Journal* 49, n.º 1 (1 de abril de 2005): 48. <https://doi.org/10.2307/20058220>.
- Botton, Flora. *Los juegos fantásticos*. 3. ed. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Brown, Bill. "Thing Theory". *Critical Inquiry* Vol. 28, n.º No. 1 (2001): 1-22.
- Bustamante Valbuena Leticia. "Una aproximación al microrelato hispánico: antologías publicadas en España (1990-2011)". Doctoral, Universidad de Valladolid, 2012. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/1029>.
- Castañeda Francisco. "Gómez de la Serna: hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías". *Universidad de la Universidad de México*, marzo de 1977.
- Chiappe, Matías. "Usos de la teoría literaria en Viktor Shklovski". *Luthor* Vol. 1, n.º N. 5 (2011): 17-23.
- Climent Espino Rafael. "Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27". *Boletín RAMÓN*, n.º N.15 (2007): 49-58.
- Coleridge, Samuel Taylor. "XIV". *Biographia Literaria*, 2004. <https://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014>.

- Constán Valverde, Sergio. “Los Caprichos gastronómicos de Ramón Gómez de la Serna”. *Moderna y contemporánea. Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, coord. Patrizia Botta; Vol. 5. Bagatto Libri, 2012. 615.
- Conte, Rafael. “El triunfo de la greguería”. *Obras completas*, 1. ed. Opera mundi. Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1999. 11-43.
- Davidson, Robert A. “Animate Objects: Being, Obsolescence and the Limits of Citizenship in Gómez de la Serna”. *Modern Language Notes* 123, n.º 2 (marzo de 2008): 274-93.
- De la Colina, José. “El “caso” de Ramón Gómez de la Serna”. *Vuelta* 261 (agosto de 1998): 135-37.
- Duncan, Sam. *Reading Circles, Novels and Adult Reading Development*. Continuum International Group, 2012.
- Edgecombe, Rodney Stenning. “Ways of Personifying”. *Style* 31, n.º 1 (1997): 1–13.
- Eidelberg, Alejandra. “Extrañamiento formalista e interpretación psicoanalítica”. *Extrañamiento formalista e interpretación psicoanalítica*, 2010, 175-77.
- Fernández-Medina, Nicolás. “La ‘Teoría del disparate’ de Ramón y la experiencia del absurdo”. *Boletín RAMÓN*, n.º 17 (2008): 3-9.
- "Filantropía". En: *Significados.com*. Disponible en: <https://www.significados.com/filantropia/>
- Foster, Hal, y Fabián Chueca. *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Akal Ediciones, 2006.
- Galicia Lechuga, David. “La prosopopeya en las Soledades de Luis de Góngora”. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- García de la Concha, Víctor. “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”. *Cuadernos de investigación filológica* N° 3 (1977): 63-86.
- Genette, Gérard. “La escritura liberadora: lo verosímil en la “Jerusalén Liberada” del Tasso”. *Lo verosímil*. Ed. Eliseo Verón. Trad. Beatriz Dorriots. Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968. 31-62.
- _____. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Siglo XXI, 2001.
- Gombrich. “Personification”. *Classical Influences in European Culture*. R. R. Bolgar, 1971. 247-57.
- Gómez de la Serna, Ramón. “Breve prólogo”. *Caprichos*. Espasa-Calpe, 1962. 11-12.
- _____. *Greguerías*. Titivillus, 1979.

- ____. *Obras completas*. 1. Ed. Ioana Zlotescu, Juan Pedro Gabino y Pura Fernández. Opera mundi. Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, 1996.
- ____. *Pombo. La sagrada cripta de Pombo*. Visor/CAM, 1924.
- Greco, Martín. “Poesía y poder: La obra periodística de Ramón Gómez de la Serna en tiempos del peronismo (1945-1955)”. *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, 2011. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2765/ev.2765.pdf.
- Hernández Hernández, Darío, y Nilo Palenzuela. *El microrrelato en la literatura española orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Universidad de La Laguna. Servicio de Publicaciones, 2013.
- Kristeva, Julia. “La productividad llamada texto”. *Lo Verosímil*. Ed. Elíseo Verón. Trad. Beatriz Dorriots. Tiempo Contemporáneo, 1968. 63-94.
- López Molina, Luis. “El ramonismo: género y subterfugio”. En *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Ed. Irene Andres-Suárez, 37-47. Verbum ensayo. Verbum, 1998.
- Martínez, Alfredo. “La infiltración del cubismo en el teatro joven de Gómez de la Serna”. *Voces de vanguardia: Actas del Ciclo de Conferencias “El nuevo siglo: el hombre y el arte en las vanguardias”*. Universidade da Coruna, 1995. 57-80.
- Mazzetti, Rita. “Unpublished works of Ramón Gómez de la Serna”. *Anales de la literatura española contemporánea* 7, n.º 1 (1982): 109-16.
- ____. “The Use of Imagery in the Works of Ramon Gomez de la Serna”. *Hispania* 54, n.º 1 (marzo de 1971): 80. <https://doi.org/10.2307/338096>.
- Melion, Walter S., y Bart Ramakers. “Personification: An Introduction”. *Personification*. Ed. Walter Melion y Bart Ramakers. Brill, 2016. 1-40. https://doi.org/10.1163/9789004310438_002.
- Metz, Christian. “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”. *Lo Verosímil*. Ed. Elíseo Verón. Trad. Beatriz Dorriots. Tiempo Contemporáneo, 1968. 17-30.
- Newberry, Wilma. “Cubism and Pre-Pirandellianism in Gomez de la Serna”. *Comparative Literature* 21, n.º 1 (1969): 47. <https://doi.org/10.2307/1769369>.
- Noguerol Francisca. “Ramón Gómez de la Serna inventor de lámparas”. *Cuadernos hispanoamericanos* 820 (2018): 47-59.
- Paxson, James J. *The Poetics of Personification*. Cambridge University Press, 1994.

- Pimentel Anduiza, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. 1. ed. Lingüística y teoría literaria. Siglo XXI, 1998.
- Rivas, Antonio. *La narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna, tesis doctoral inédita*. Universidad de Neuchâtel, 2009.
- Rivas, Antonio. “La poética del absurdo en los «caprichos» de Ramón Gómez de la Serna”. *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*. Colección Cristal de cuarzo Serie Cronógrafo 2. Menoscuarto, 2008. 610.
- Rivero-Potter, Alicia. “Ramon Gomez de la Serna y Vicente Huidobro: Intertextualidad”. *Hispanic Review* 59, n.º 4 (1991): 437. <https://doi.org/10.2307/473344>.
- Ródenas de Moya, Domingo. “La mircotextualidad en la vanguardia histórica”. *Narrativas de la posmodernidad del cuento al microrrelato*. Actas del XIX Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2009. 67-90.
- Rubio, César Nicolás. “Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna”. *Anuario de estudios filológicos* 7 (1984): 281-97.
- Todorov, Tzvetan. “Lo verosímil que no se podría evitar”. *Lo Verosímil*. Ed. Eliseo Verón. Trad. Beatriz Dorriots. Tiempo Contemporáneo, 1968. 175-78.
- Umbral, Francisco, y Gonzalo Torrente Ballester. *Ramón y las vanguardias*. 2. ed. Colección austral Literatura contemporáneos, A, 383. Espasa Calpe, 1996.
- Verón, Eliseo, ed. *Lo Verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots. Tiempo Contemporáneo, 1968.
- Wolfgang Holdheim. “The Concept of Poetic Estrangement”. *Comparative Literature Studies* Vol. 11, n.º No. 4 (1974): 320-25.
- Zlotescu, Ioana. “Los ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense”. *Los ismos de Ramón*. Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, 2002. 69-80.