

# Letra 15

Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid - ISSN 2341-1643

[Presentación](#) [Números](#) [Secciones](#) [Créditos](#) [Normas](#) [Contacto](#) [Búsqueda](#)

[Nº 8 \(2018\)](#) [Sumario](#) [Artículos](#) [Nuevas voces](#) [Vasos](#) [Tecnologías](#) [Carpe Verba](#)  
[Encuentros](#) [Reseñas](#) [Galería](#)

Sección [ARTÍCULOS](#)

## '¡Que no somos de piedra!' Escabrosidades en la narrativa vanguardista de Almada Negreiros y Francisco Nieva. Con un intermedio ramoniano



Luis Cañizal de la Fuente

El autor es catedrático de Lengua española y Literatura del Instituto San Isidro de Madrid, donde ha sido docente desde 1976 hasta 2006. Recientemente ha publicado en línea el poemario [Notas para la próxima existencia](#).

[ludocanizal@gmail.com](mailto:ludocanizal@gmail.com)

Descargas: [PDF](#)

### Resumen / Abstract

#### Resumen.

Una anécdota: tanteos experimentales fallidos, en la creación textual. Se caracterizan someramente las vanguardias artísticas del siglo XX: en ciertos aspectos, vienen del pasado. Almada Negreiros en sus primeros tanteos literarios: Futurismo, o anticipación del Surrealismo. Dos piezas narrativas cortas: *A Engomadeira* y *Salimbancos*, 1915 y 1916. Se presentan sendos fragmentos, traducidos al español. Generalizando sobre las vanguardias del siglo XX: no surgen de la nada, sino que hunden sus raíces... en cantilenas de juegos infantiles y, sobre todo, en rachas irracionistas que constelaban todas las literaturas europeas de siglos anteriores. Se da un ejemplo de un *disparatario* castellano del siglo XV. Y ello se alterna con un paso adelante en las vanguardias de la Península:

Ramón Gómez de la Serna en Lisboa, 1923-25, y Almada Negreiros en Madrid, 1927. Se caracteriza a las vanguardias europeas por su dedicación —no excluyente, claro— a las *pequeñas formas*. (Es un motivo que se retomará.) Nueva mirada a las raíces europeas de las escabrosidades vanguardistas: revisitación de Rabelais; traducción al español de sendos fragmentos de *Pantagruel* y *Gargantúa*: por este orden. La afición rabelesiana por las enumeraciones heterogéneas y las listas estrafalarias. La razón que da Umberto Eco: en épocas de crisis, «pasar lista». Así también las vanguardias del XX. Las *pequeñas formas* en RAMÓN: greguerías. Revisión de las greguerías incrustadas en sus novelas: las llamaremos *greguerías en rama*. Análisis de un fragmento de la novela corta ramoniana *La hija del verano* (1922). Francisco Nieva, no solo prologuista de RAMÓN (1999), sino también, y desde mucho antes, autor vanguardista de teatro: escritor del Postismo. Pero también autor de narrativa como *Oceánida* (1996), novela-folletín de filiación ramoniana: «falsa novela inglesa». Procacidades enigmáticas en la novela nievesca y también en su *teatro furioso*. Enigmáticas por estar embastadas en una especie de castellano ortopédico inventado. En cuanto a la armazón, una pieza teatral nievesca de 1967 le sirve para poner en marcha el ambiente y la peripecia de *Oceánida*. Se da el salto a los pasajes (no fundamentales en la trama) donde el narrador se abandona a delirios [pseudo]procaces en el dicho castellano ortopédico inventado. Son escasos pero llamativos por lo vanguardista del procedimiento. Y se asemejan a algún capítulo de *Rayuela* (1963) en que Cortázar hace pasajera probanzas de lubricidad en un castellano inventado, entre lírico y lúbrico. Surrealismo de los dos autores, pero más genuino en Cortázar, mientras que el de Nieva «se autohereda» desde su época más vanguardista a lo Jarry. Para comprobar las raíces vanguardistas «teatrofuriosas» de ese registro nievesco, se ofrecen muestras de castellano ortopédico inventado en piezas teatrales suyas muy anteriores a *Oceánida*. Por fin: todas aquellas probanzas en dicha novela desembocan en una postrera pieza teatral del propio Nieva: *¡Viva el estupor!* Cierre con una muestra de pervivencia ramoniana en esta *comedia televisiva*.

**Palabras clave:** Vanguardias, -ismos, crisis, Futurismo, narrador, personajes, transformaciones, Surrealismo, onírico, enumeración caótica, folclórico, portugués, Modernismo, Madrid, Cubismo, pintura, diseño, pequeñas formas, ristras, Ramonismo, listas, rabelaisiano, gigante, mear, irracionalismo, greguerías en rama, escabrosidad, sicalíptico, metáfora, símil, puntos suspensivos, novela, teatro, procacidad, folletón, ilustraciones,

injerto, narrador vicario, cárcel, creación, léxico, Postismo, Teatro furioso, comedia televisiva.

*'We have feelings!': Roughness in avant-garde narrative from Almada Negreiros and Francisco Nieva. With an intermezzo from Ramón Gómez de la Serna.*

**Abstract.**

*The article starts with an anecdote of failed experimental attempts in textual creation. We superficially cover the artistic avant-garde from the 20th century, which derive from the past in certain aspects. Almada Negreiros in his first literary attempts: Futurism or an advance of Surrealism. We introduce two of his short narrative pieces, A Engomadeira (1915) and Saltimbancos (1916), with translated fragments from both. If we generalize about 20th century avant-garde, we could assume that they do not come unexpectedly, but they do come instead from children's folk songs and, mostly, irrational spells which were present in most European literatures from the previous centuries. We provide an example from the Castilian disparatario from 15th century and it is mingled with later Spanish avant-garde from Ramón Gómez de la Serna in Lisbon (1923-25) and Almada Negreiros in Madrid (1927). We depict European avant-garde by its dedication to «small forms», amongst others. (This topic will be dealt later.) We take a new look at the European roots in avant-garde roughness by revisiting Rabelais through the translation into Spanish of fragments from Pantagruel and Gargantua. Rabelais fondness for diverse detailed and extravagant lists is shown. Umberto Eco's view is that this kind of register must be taken in crises periods, and so did the avant-garde movements in the 20th century. "Small forms" in RAMÓN (Gómez de la Serna): his greguerías. We take a close look at those greguerías which appear in his novels, and we denominate them «greguerías en rama» or »unbound greguerías». We analyse a fragment of Gómez de la Serna's short novel La hija del verano (1922). Francisco Nieva wrote not only prefaces for RAMÓN (Gómez de la Serna) (1999), but is also an avant-garde playwright and, even before, writer in the Postism literary movement. Nieva was also the author of novels such as Oceánida (1996), a Ramonian melodramatic novel that we denominate «false English novel». We deal with the enigmatic shamelessness in Nieva's novel and his «teatro furioso», or «furious theatre». It is enigmatic because they are sewn up in a difficult and invented Spanish language. As far as the frame of the novel, a drama piece*

*from 1967 written by Nieva serves him as the base for the atmosphere and the unforeseen event in Oceánida (1966). We jump to read the non-fundamental fragments where the narrator gives up to shameless (pseudo)deliriums in the aforementioned difficult and invented Spanish. They are only a few but striking examples because of the originality and the novelty of the method. In a way, they are similar to some chapters of Cortázar’s Rayuela (1963), in which Cortázar uses an invented Spanish full of shamelessness, somewhere in between lyrical and lewd. Both authors are Surrealists, but Cortázar is more genuine while Nieva follows his own steps from his avant-garde period, a la Alfred Jarry. We offer samples of this invented Spanish language from Nieva’s plays that date well before Oceánida, in order to confirm the avant-garde roots in Francisco Nieva’s use of language. Finally, all those evidences from this novel lead into Nieva’s last drama play: ¡Viva el estupor! (2005). We close the article with a sample of the persistence of Ramón’s influence in this TV soap opera.*

**Keywords:** Avant-garde, -isms, crises, Futurism, narrator, characters, transformations, Surrealism, oneiric, lists, chaotic, folk, Portuguese, Modernism, Madrid, Cubism, painting, design, small forms, string, Rabelaisian, gigantic, to piss, irrationalism, greguerías en rama, unbound greguerías, shamelessness, erotic, metaphor, simile, ellipsis, novel, theatre, lewdness, melodramatic, illustration, graft, vicarious narrator, jail, creation, lexicon, Postism, postismo, Teatro furioso, furious theatre, soap opera.

## Índice del artículo

L15-08-15 '¡Que no somos de piedra!' Escabrosidades en la narrativa vanguardista de Almada Negreiros y Francisco Nieva. Con un intermedio ramoniano

§ 1. Parábola chusca y entradilla a los -ismos

§ 2. Almada Negreiros, escritor que dibuja

§ 3. Mecanismo de la novelita enloquecida

§ 4. Vanguardia inmadura salta al futuro

§ 5. Un cuento abierto en canal

§ 6. Un canal abierto en cuento

§ 7. El pueblo creador y herencias del pasado

§ 8. RAMÓN en Lisboa, Almada en Madrid

§ 9. Fragmentarismo como elección

§ 10. Ya los antiguos hacían trizas. Y ristras

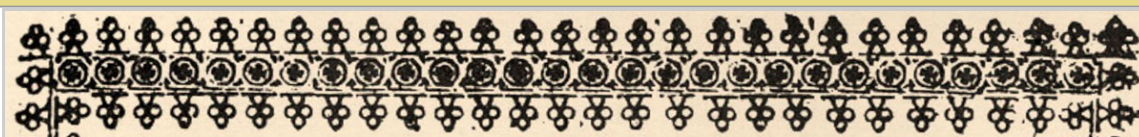
§ 11. Carcajada que mueve la barriga

§ 12. RAMÓN, de lleno en su *novelismo*

§ 13. Greguerías extensas (e intensas)

§ 14. Francisco Nieva: un *ramonista* que fue más allá

- § 15. *Oceánida*: falso folletín vanguardista
- § 16. Empieza el delirio verbal
- § 17. Prácticas reprobables
- § 18. Dos surrealistas de distinta hornada
- § 19. Nieva: los posos del Postismo
- § 20. Nieva, en su salsa: escabrosidades droláticas en escena
- § 21. El folletón se transfigura en comedia televisiva
- § 22. ...Y vuelve a desembocar en RAMÓN
- § 23. Referencias
  - 23.1. Notas
  - 23.2. Bibliografía de autores citados
  - 23.3. Créditos del artículo, versión y licencia



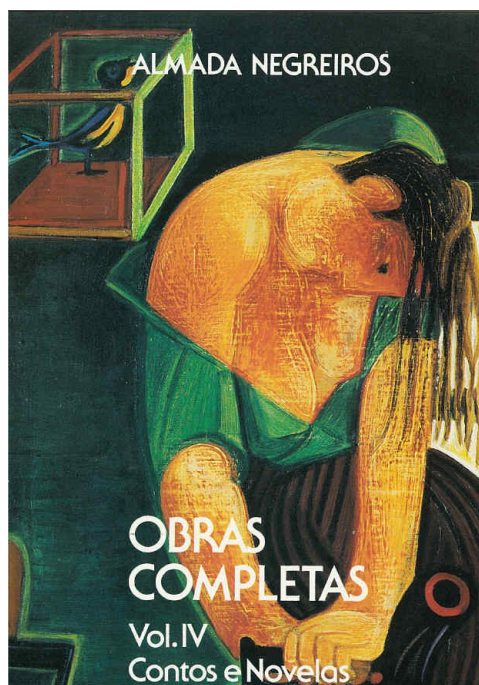
## § 1. Parábola chusca y entradilla a los -ismos

Sucedió que en los años '60 del pasado siglo, en el Ateneo de Madrid, hubo una presentación de grupos, individuos y piezas teatrales de trepidante novedad e iconoclastia: al parecer, según me dijeron, se daba en el propio salón de actos, entre otras cosas porque en el estrado había espacio suficiente para cualquiera de los participantes, ya que se trataba de poquísima gente en todos los casos. Tan poca, que alguno de los *números* consistía en un solo intérprete. El cual, como me contaron, subió al estrado y comenzó su espectáculo. Se titulaba **Striptease de un cigarrillo**. Dicho y hecho: extrajo uno con filtro de un paquete, lo tomó por arriba y comenzó delicadamente a mondarlo tira a tira. Ante lo cual sonó un vozarrón del fondo de la sala: «¡Que no somos de piedra!» (y eso porque no quiero alargarme ejemplarmente a referir lo que se vio y oyó en la misma sede cuando ejecutaron la **Sinfonía de los penes jóvenes**).

Todo ello viene al caso para introducir al ambiente, mezcla de ingenuidad y brutalidad balbuciente y sonriente (¿o no?), que presidió en muchos casos y en muchos países el alborear de cada nueva tanda de **-ismos** del siglo XX. Esto es archisabido, y no es mi intención insistir sobre la misma tecla, pero sí anuncio desde ahora (o recuerdo desde ahora) que tal clima y síntomas no son fruta exclusiva del siglo XX, sino que en toda época de cambio en las costumbres, en las formas de vida y de pensamiento, o, por lo menos digamos en toda época de crisis, las artes acusan ese clima incidiendo, curiosamente, en el registro de la procacidad, y con un tono desafiante. Pero ya volveré a

referirme a tales épocas de la historia, con ejemplos bien elocuentes. Y prometo no ponerme entonces tan pesado. Ahora también dejo ese bajo continuo.

## Almada



### § 2. Almada Negreiros, escritor que dibuja

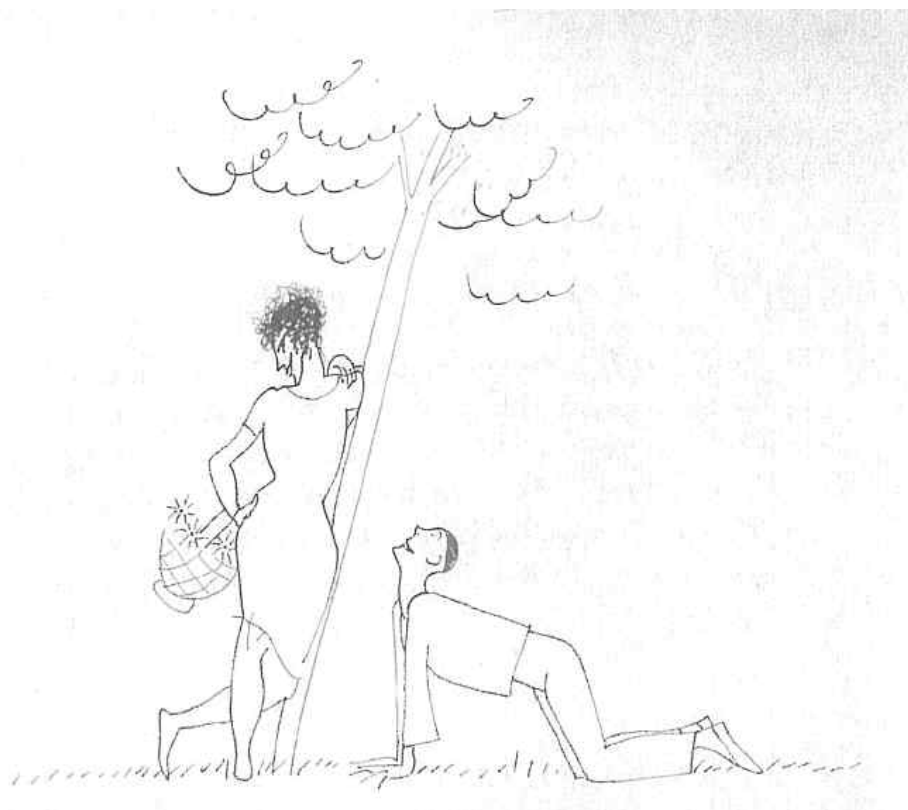
Los textos de **Almada Negreiros** que deseo comentar pertenecen a su etapa Futurista. Me da vergüenza estampar «a su *estética* Futurista», porque el marbete que subrayo sabe demasiado a rancio desde esta distancia, y también porque eso no es estética, sino una forma de... feísmo, y a mucha honra, habría que añadir. Quiero hablar de **A Engomadeira (La Planchadora)** [1915], y de **Saltimbancos** [1916], y ya se ve, por los corchetes, que prefiero remitir a los años en que se escribieron, para que se comprenda que el Futurismo de Almada estaba todavía muy verde, que es lo bueno. Y, además, que no se trata de un Futurismo claramente «a lo **Marinetti**» ni «a lo **Maiakovski**», sino de una fruta que prefiero caracterizar y describir ingenuamente, sin sabihondeces, para no toquetearla demasiado.

Ambas piezas tienen como característica principal un aire de animal joven, quiero decir una agresividad sonriente, despreocupada, no ofensiva, y también un aire de mundo nuevo.

Bien, pues en ese clima urbano (**A Engomadeira**) o campestre-de-las-afueras (**Saltimbancos**) se mueven y hablan los personajes como si fueran floraciones, afloramientos naturales y espontáneos equiparables a los seres inanimados del paisaje y movidos todos por la voz de un narrador que no se maravilla de ningún caso mirífico que aparezca —que aparece—.

### § 3. Mecanismo de la novelita enloquecida

Sin pasar adelante, vaya una muestra de la primera novelita: del capítulo IV —tiene hasta XII—:



Cuando luego de varios quiproquos de comedia en tres actos yo le respondí sobre el fortunón de mi señor papá, ella me colocó tan frescamente el petitorio de treinta réis pa el tranvía. Podía haber sido un bonito punto final, pero los dichosos treinta réis no eran pa el tranvía de ella, sino pa el tranvía en que yo fuese con ella porque ella no tenía más que treinta réis.

—¡Pues venga vamos!

A mitad de la calzada de Alecrim nos apeamos. Ella fue y meneó unas llaves que soltaron una risilla de satisfacción que era la suya de ella. [...] En el segundo piso había una cancela y detrás una puerta, otra puerta y venga puertas hasta la de su cuarto. [...] De repente oí un ruido debajo de la cama y ella dijo con un zapatazo en el suelo: «¡Fuera de ahí, Romeo!» y al momento salió un gato color de llave con una ristra de llaves a modo de collar.

[...]En determinado momento ella había salido del cuarto y yo voy y me doy de manos a boca con una caja de latón relativamente pequeña y relativamente pintada de verde oscuro con letras blancas que ponía llaves. Abro la caja y cuál no sería mi susto cuando la veo a ella, sentada ahí dentro y gritando llena de vergüenza ¡que le cerrase la puerta! Bueno, pues cerré.

Me arrimo a la cama echo atrás la ropa y zas, una llave de la estatura de un mozo en edad pa cabo de gastadores. La misma cama si la mirabas con atención era un cacho llave de la que yo mismo formaba parte. [...] Hasta que ya no podía ni moverme con llaves hasta el cuello cuando hete aquí que entra ella tan tranquilamente pisando sobre todas aquellas llaves como si tal cosa hasta que le pregunté ya medio loco el porqué de tanta y tanta llave.

Resultó que era pa jugar a los soldaditos, pero me dijo muy incomodada que no le hiciese más preguntas porque andaba últimamente muy a mal con su vida.

(Almada 1993: 62-63.)

He hecho una primera selección dentro de ese capítulo IV, y no sé si se aprecia por ella el juego de transformaciones en que consiste el avanzar del relato. ¿Cómo resumiría la impresión? Como si alguien «apretase un botón» y se diese una metamorfosis, dentro de la cual se apretase un resorte y el escenario se metamorfoseara en otra cosa... y así sucesivamente.



#### § 4. Vanguardia inmadura salta al futuro

Siempre que recorro este capitulillo, me salta a la memoria, automáticamente, el juego de conversiones que tiene lugar en **El Público**, de **García Lorca**: en el *cuadro primero* diversos personajes «pasan por detrás del biombo» y salen convertidos... en lo que menos se esperaba; en los cuadros segundo y tercero, las metamorfosis se operan «tirando de una columna» o «quitándose el traje de..., y quedan convertidos en...», conforme dicen las acotaciones (García Lorca 1978: 47, 51, 73, 109).

Quizá resulta demasiado fácil echar mano del consabido *clima onírico*, pero por qué no decirlo si en seguida vienen las necesarias matizaciones: en **García Lorca**, tanto si leído como si puesto en escena, lo que vive el receptor es una pesadilla agobiante. En **Almada Negreiros**... me atrevería a decir que el lector tiene la sensación de estar metido en una pesadilla cachonda, en los dos sentidos del adjetivo.

Ahí se verá cómo era preciso no hablar de Surrealismo ni barajar fechas, para que los contenidos oníricos se sopesaran tranquilamente en sus concomitancias y sus diferencias. Han sido varios los críticos que han hablado de cómo Almada se anticipa al Surrealismo en general, y más todavía al Surrealismo portugués, que no madura hasta mucho más tarde, hacia 1940 y tantos.

Todos estos cálculos, si se me permitiera la franqueza (que no la vanidad), los había hecho en algunas de mis revisitaciones de tales relatos de **Almada**, y manejándolos precisamente en la edición por la que cito: pero sólo últimamente —después de tantos años— se me había ocurrido «buscar confirmación» de mis barruntos. Y hete aquí que la encontré en el estudio preliminar [1984] de **Maria Antónia Reis: Abertura sobre o onírico e o obsessional, sobre o fantástico e o mágico que fazem de Almada Negreiros um dos precursores do automatismo surrealista** (Almada 1993: 14).

## § 5. Un cuento abierto en canal

Después de este desahogo, ya podemos más tranquilamente pasar al siguiente capítulo, el V, de **A Engomadeira**, y es como si también nosotros hubiéramos «pasado noche» como el que pasa hoja:

Ella se despertó al pasar el primer tranvía. Fue al espejo a restregarse los ojos y los abrió mucho. Se apañó un moño al trote y abrió las ventanas con los obreros de la obra de enfrente puestos al sol. La Orilla de Allá tenía esa pinta saludable como de cualquier otra cosa donde se podría estar y fue a echar un trago de coñac a la mesilla de noche que estaba toda llenita de colillas. Ella sentía un delicado remordimiento por no haber sido elegante y le había dado una flojera en las rodillas que la hacía apetecer otro trago de coñac para darle un poco de fuerza.

Empezó a ponerse pintalabios en los labios exageradamente y después oyendo el pregón de la pescadera que era su pescadera se fue a asomarse al repecho gritando hacia afuera que a cuánto las sardinas. Como estaba completamente desnuda echó mano de una sábana de la cama se medio envolvió de cualquier manera y fue ella misma a abrirle la puerta y que pasase que no había nadie más. Que incluso podía entrar en la habitación suya y que a lo mejor era mejor. A lo primero le pareció muy caro a veinticinco céntimos la docena y como vio que se fijaba en el retrato del señor Barbosa calvorota y con tinta violeta lo desclavó de los clavos y lo echó debajo del sofá. Seguía pareciéndole muy caro a veinticinco céntimos la docena y mirando fijamente a la pescadera a los ojos dejó caer la sábana que

incluso parecía como sin querer y le ofreció que a dos realillos la docena a condición de que comprase todo el pescado y comiese con ella. La pescadera meneó las caderas con un meneo de que no era ya la primera vez que le sucedía aquella golfada pero ella fue y se arrimó más a la pescadera y la besó en la boca que incluso la dejó dolorida. En un tris corrió a cerrar con llave la puerta por dentro y a volver a cerrar las ventanas que daban a la obra toda soleada. Cuando el sol, al poco rato, dio del Lado de Acá y entró por la habitación adentro hasta la cama ya no se sabía bien cuál de las dos era la pescadera—todo era piernas al aire y senos relucientes de saliva. Lo único que se oía eran jadeos de voces cansadas hasta que el gato entró todo él sacudido de colvulsiones agónicas por indigestión de sardinas.»

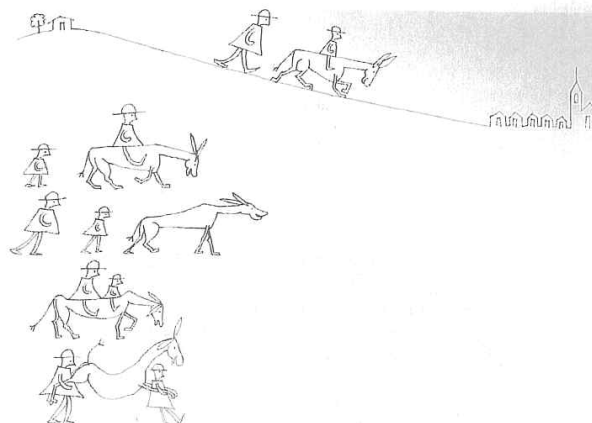
(Almada 1993: 65-66.)

La selección que hago de **A Engomadeira** no se va a alargar más. Con lo visto basta para comprender la actitud de **Almada** escritor en el Portugal de esos años de la Primera Guerra Mundial.

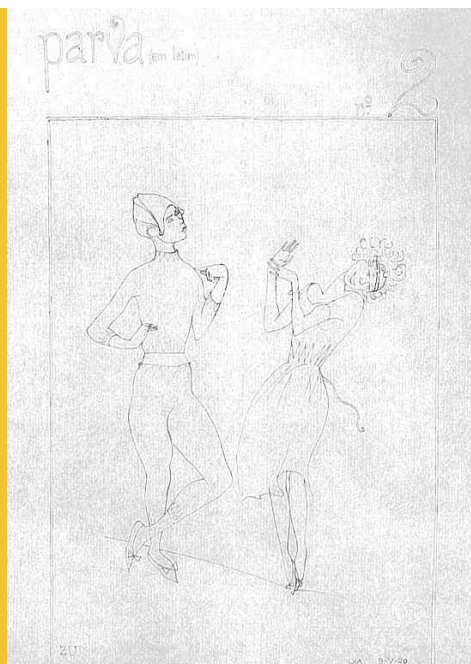


## § 6. Un canal abierto en cuento

Mucho más difícil es hacer una selección que sea representativa de lo que supone **Salimbancos** en aquel mismo medio. Mucho más difícil porque ese otro relato tiene la estructura de «cinta sin fin» en la que están incrustados paisaje, personajes, soldados, bestias, sol (el mismo que está en la palabra *soldados*), voces de mando, brama erótica, paisaje inocente, *bestiálicas*... y con esta enumeración caótica creo que doy una primera aproximación a lo que es esa masa narrativa-descriptiva-gozosa que es *Salimbancos*. Dividida en capitulillos, eso sí, para que el lector, incluso el lector silencioso, no caiga en apnea. Difícil, digo, pero, en fin, me decidiré por el capitulillo 2 y, sin que deje de ir la soga tras el caldero, el comienzo del 3, que es capital en la secuencia toda:



frío frío azul transparente y frío (bis) en el blancor de las casas en el humo blanco de las casas blancas de mañana azul desmayándose y palideciendo hacia blanco y frío en las piernas desnudas pa el monte arriba despertándose y las cabras oblicuas parriba sacudiendo subiendo en la hierba enhiesta en las tranquilas piedras y sol a lo lejos sol que vendrá a solas sin compañía allá pa el monte arriba cada vez más verde con humos blancos en las casas blancas allá abajo en el frío azul por entre los árboles como las carreteras vacías a rayas curvas como el viento de la mañana yéndose pa la carretera que corre por detrás del otro monte donde se ve el molino viejo sin nadie muerto epitafio ilegible con restos de meriendas y papeles de periódico que fueron envoltorios y fechas a lápiz pahí pa las paredes allí los dos solos sin verlos nadie namás con el tren allá abajo con su humito blanco patrás y por encima de los vagones negros llenos de gente de tercera clase mirando pa el molino viejo con historias y molineros y dramas de enamorados y meriendas y picnics y burradas y conversación pa entretenerse y el río que a todos les parece bonito allá abajo como vidrios rotos de un espejo echado por cima entre los árboles verde-oscuro achaparrados enterrados en el valle y cáscaras de piñones sobre banco de piedra por fuera del molino alrededor con la piedra de partirlos al lado sin señal de la mano que la agarró y una botella de gaseosa y cáscaras de naranja secas reseca olvidadas desde hace una semana y zora la chica encuentra poca leña que coger allá arriba junto al molino con una escalera rota más arriba todavía hasta la caperuza con el eje y la muela parados parados desde un día desde un instante parados para siempre con jirones rasgados de una carta de tinta violeta en papel vulgar en papel ordinario con telarañas por todos lados y una colmena de corcho con abejas y corchos ordinarios de gaseosas con señales de bramante y un botón de bota sin leña que llevar a su padre y a su madre se enfada el padre seguro que le zurra la badana y no come sino que va a lavar la ropa al río sin comer holgazana guarra el ensayo es a mediodía sin comer después de lavar la ropa en el río que a todos les parece bonito visto desde allá por cima del molino como vidrio roto de un espejo echado por cima entre los árboles sin tronco en el valle verde-oscuro



3

corrió hasta el centro con su *maillot* rojo rasgado de chica roja con su *maillot* trigueño de ojos húmedos por la vida antes de entrar en escena y entusiasmo duro de acetileno con viento playero y bien seguros los pies en mitad de la alfombra cada vez más verde patrás descoyuntadamente cerrando la curva del *maillot* rojo anillo de hierro candente uniendo las puntas en la fragua con el fuelle solo en el ruido de la luz dura de acetileno sexo inocente en un bozo triangular rasgón ocasional hasta el ombligo con el vientre en expresión de vida sin gastar y la cabeza parriba roja-en-brasas y el circo otra vez derecho con tres gradas de caras iguales en círculos de expresión dividida hasta el entusiasmo de los descaltitos de pie y pierna sentados delante con ojos de susto venga a querer más así con ese rasgón era mejor otra vez otra vez y otra vez hizo hincapié en la alfombra y el rasgón por encima del muslo todo a lo ancho hasta la rodilla bozo triangular del sexo inocente y las nalgas apretadas fuertemente pa dar la voltereta parriba otra vez con el circo otra vez derecho de caras de hombres y el cuello de ella todo de color casi cárdeno escapándosele pa la respiración en una gota de sudor enfriándosele en las puntas de los senos de zora la chica en la voz de su madre y otra vez con un imperdible en mitá del rasgón talmente por encima del sexo y una sonrisa en la expresión de sexo de doce años viendo a los niños ricos jugando en la arena al sol con cubitos y palas y criadas y calzones remangados hasta las ingles mirando alrededor [...]

(Almada 1993: 44-45.)

Ante esta granizada de acontecimientos mínimos de interiores y exteriores con gente de dentro y de fuera y con huellas de gente que ha estado ahí a solas y ya no está y enjambres de gente espectadora... no encuentro más salida glosadora que echar este naipe anticipador: las vanguardias europeas no nacen por generación espontánea ni son algo *adamítico*, sino que tienen a

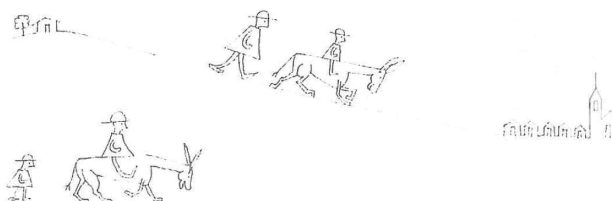
la espalda toda la historia folclórica de cada país (y algo más: el inconsciente colectivo, pero vamos poco a poco). Lo diré con una ocurrencia de **Francisco Nieva** que, como todas las suyas, se levanta sobre la base oculta de unos saberes muy bien asimilados y puestos a producir. Es el caso que, en una de sus piezas teatrales, la acotación advierte que aparecen en escena dos golfines, el característico dúo nievesco, medio hermanos-medio rivales-medio graciosos, transportando bultos, líos y trastos voluminosos. El señorito-ingenuo-protagonista muy frecuente también en aquellas piezas les pregunta que adónde van con todo eso. Uno de los golfines le contesta:

¡Miren el señorito desocupado! ¡Pues estamos trasladando el siglo Diecisiete al siglo Dieciocho, como hacen todos los pobres desbragados!

Exactamente. Dicho de una manera lúdica, sorpresiva, hiperbólica, aparentemente sin sentido y de un infantilismo de estudiante elemental... pero que se apoya en una gran intuición clarividente.

## § 7. El pueblo creador y herencias del pasado

Me clarearé más yo también: el arte de **Almada** en sus días y el de **Nieva** en los suyos no es ajeno a los materiales folklóricos de cada país. Que no se desprecie, por humilde que sea, esta aportación intuitiva: en las cantilenas infantiles... yo diría que de todos los países, hay *ristras de disparates* para cantar casi como juego. Para el caso español estoy pensando en la cantilena de «Vamos a contar mentiras». Mentiras muy evanescentes y muy divertidas, sí, pero con el proceso de conversiones que casi no despega los pies de la tierra:



Me encontré con un ciruelo  
cargadito de manzanas.  
Empecé a tirarle piedras  
y caían avellanas.  
Con el ruido de las nueces  
salió el amo del peral:  
'Chiquillos, no tiréis piedras,

que no es mío el melonar.

Si queréis tocino fresco,

yo lo acabo de sembrar'...

(En la Italia del norte hay una cantilena infantil cuyo juego de conversiones viene promovido cada vez por la fórmula «Volta la carta e si vede...»)

Y se comprenderá que no es cosa de debatir ahora sobre «Todo eso parece muy de la segunda mitad del XX ... conqué ¿a qué birlibirloque se nos está llevando?» No. ¿Qué comentarían los escépticos ante una muestra como esta del siglo XV? <sup>1</sup>

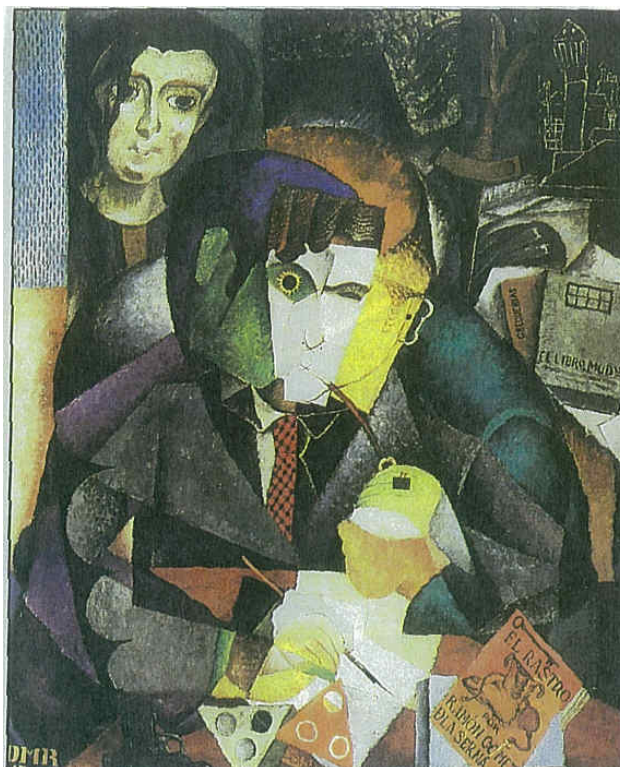
...Y una moça rastrillando  
su vellón que le arrastraua  
en el suelo por más blando  
vi que la estaua enclavando  
vn ciego que le rezaua  
con los golpes del martillo  
mostraua rezio gemir  
y cantaua en tono un grillo  
Si teneys algun castillo  
donde nos podamos yr.

Todavía habré de añadir otra «autoridad» a ese capítulo de la herencia que reciben del pasado los vanguardistas europeos, pero ello será después de adelantar un paso en lo que a estos se refiere.



## § 8. RAMÓN en Lisboa, Almada en Madrid

Antes de pasar más revista, hay que recordar que en Portugal las vanguardias se llaman *Modernismo*, que es cosa bien distinta de lo que así se llama en España. Estos son datos elementales, pero tal vez conviene dejarlos fijados una vez más. Y visto eso, pasemos a conectar a **Almada Negreiros...** nada menos que con **Ramón Gómez de la Serna.**



Conocidos y conectados ya estaban, desde los tiempos en que el madrileño vivió en Estoril e iba con cierta frecuencia a Lisboa, al café «A Brasileira», en el Chiado, a la tertulia que allí mantenían **Almada**, **José Pacheco** y otros pintores y escritores portugueses notables.

A mayor abundamiento, **Almada** y **Ramón** se conocían ya de antes en Portugal, pero supongo que en «A Brasileira» después de la remodelación en 1925 se encontrarían los dos como el pez en el agua, rodeados, además, por los frescos que allí había pintado el portugués.

Como es comprensible, **Almada** en Madrid cultivó mucho más su veta pictórica y «diseñística» que la veta literaria, pero el hecho de que se entendiera tan bien con RAMÓN creo yo que obedece a que ambos eran «artistas totales» dentro de las vanguardias. ¿Iremos a decir que la vanguardia que los aunaba era el Cubismo, entendido en cada uno con diverso matiz? No sería mal diagnóstico, pero yo preferiría no afinar tanto, por miedo a desvariar o a perderme.

## § 9. Fragmentarismo como elección

Mucho más firme me parece el terreno si vuelvo a filiarlos a ambos al gusto por la atomización. A mi entender, casi todas las vanguardias europeas del XX se caracterizan *grosso modo* por su especialización en las pequeñas formas: en todas ellas, y en muchos países, la producción se da preferentemente [des]organizada en ristas o desperdigada en módulos

pequeños e incluso minúsculos. ¿Es la nerviosidad de la búsqueda innovadora? Quizás.

(Y en este punto he de rogar que no se atienda a lo artesanal —en el peor sentido— de mi pesquisa, o a lo vernacular de mi estilo. Prefiero optar por este camino, y no embutir mis párrafos de etiquetas más o menos doctas, más o menos consagradas: además de todo, porque los dos artistas que trato ahora han sido hartamente estudiados desde puntos de vista técnicos en Arte. ¡Alguna vez les tenía que tocar a ambos un acercamiento más intuitivo y, sobre todo, ahondando en el humus histórico-artístico que pisan los dos!)

Pues bien: hablando de *pequeñas formas* y de *atomización*, ya he atendido a las enumeraciones caóticas en la prosa de **Almada**, y me tienta el deseo de señalar ahora algún caso de *mise en abîme* (que, después de todo, es un tipo de multiplicación en varios fondos encapsulados): véase en mi traducción de fragmentos de **A Engomadeira**, el pasaje de las sucesivas puertas, de las llaves, los fondos de las camas y las cajas de latón. ¿«Cajas chinas», dijiste? Sí, casi.



## Rabelais



### § 10. Ya los antiguos hacían trizas. Y ristras

Aquí es donde necesito dar otro salto circense, voltereta hacia atrás y en tirabuzón. No banalizo, sino que no sabría cómo llamar ahora *ramonianamente* a mi nueva revisitación de la literatura europea del pasado: al arte de **Rabelais** por más señas, y a su gusto desenfrenado por las listas de cosas, las enumeraciones caóticas, el experimentalismo lingüístico... y su frecuentación de la coprolalia, la escabrosidad y el humor escatológico. Todo ello ensartado, ya es sabido, en ristras inacabables con una tranquilidad, una serenidad, a veces una carcajada ventripotente, y siempre sin regodeo que se pueda llamar enfermizo o malsano. «Es el regocijo del hombre renacentista», me siento tentado a diagnosticar. Pero si me pongo un poco menos superficial, lo primero que habría que decir es que Rabelais escribe todas esas facecias para distraer a sus muy queridos pacientes; distraerlos de sus dolores, él mismo lo repite en sus prólogos y a mí me parece que no es un recurso retórico, no sé si peco de ingenuo.

Mas si quiero tratar más técnicamente el arte rabelaisiano de las... acumulaciones *ad infinitum*, no encuentro mejor arrimo que el de **Umberto Eco** cuando presentó en Madrid, en el Istituto Italiano di Cultura, la traducción al castellano de **Il nome della rosa**. Debió de ser en 1983, enero o febrero, y cuando, tras la *prolusione* de Eco, se abrió el turno de preguntas quien esto escribe le pidió al novelista que esclareciese por qué había en su libro tantas enumeraciones caóticas, tantas listas de objetos y chismes, tantas relaciones de personas y cosas y libros... Él contestó que la acción de su novela transcurre a comienzos del siglo XIV, que es una época de crisis... espiritual y colectiva de Europa, y que en esos ciclos la literatura, la filosofía y el pensamiento «hace cuentas», ajusta cuentas de todo tipo. De manera análoga a lo que hacemos nosotros mismos, individualmente, cuando vamos a emprender un viaje o una mudanza: confeccionamos listas de cosas que hacer u objetos que llevar... No me acuerdo de si la pregunta fue en castellano y la respuesta en italiano, pero respondo de que la sustancia del diálogo era esa.

¿Qué tal? A lo mejor la respuesta parece que funciona un poco mecánicamente, pero lo cierto es que sí fue de «crisis de crecimiento» la época y la obra de **Rabelais** (las crisis no tienen por qué ser tristes ni funestas), y que en sus libros, amén de florecer la erudición de la época, hay pensamiento positivo que progresa. ¡Y no digamos narración optimista! Pues bien: en el caso de la narración, por el motivo más nimio, listas, listas de cosas, elencos en el sentido de la palabra italiana.



## § 11. Carcajada que mueve la barriga

Mundo de abundancia, profusión, variedad, exuberancia. Gigantismo también en esto. Listas: unas veces, de libros de la biblioteca de la Abadía de San Víctor (París), entre los cuales libros, con fantasía desatada, **Rabelais** inventó tratados cuyos títulos levantan ronchas a diestro y siniestro. Y a falta de tiempo, espacio y saber para traducir tanta y tanta (y santa) pulla, traduciré la introducción al catálogo:

...Hecho lo cual, llegó [el gigante Pantagruel] a París con los suyos. Y a su aparición, todo el mundo salió a la calle para verlo, puesto que, ya sabéis, la gente de París es necia de su natural, de su becuadro y de su bemol, y lo miraban con enorme asombro, y no sin el temor de que se llevase el Palacio allá a algún país *a remotis*, como su padre se había llevado las campanas de Nôtre Dame para colgárselas en la collera a su cabalgadura...

(Rabelais 1964: 111-125.)

A continuación de lo traducido —media página— viene el catálogo de libros: lista desternillante, como digo; seis páginas: las impares; las pares están dedicadas en esa edición a las notas.

Y puesto que contando las *fazañas* del hijo se evocan las del padre [que todavía no debían de estar escritas: el **Pantagruel** es anterior al **Gargantua**], bien merece la pena hacer como que retrocedemos en el tiempo de la narración y traducir la *fazaña* aludida del padre:



*Les songes drolatiques de Pantagruel / où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais, et dernière oeuvre d'iceluy pour la récréation des bons esprits, 1565. En [Gallica](#).*

Unos cuantos días más tarde, luego que [el gigante Gargantúa y los suyos] hubieron descansado, fueron a visitar la ciudad, y él, Gargantúa, fue mirado por todo el mundo con enorme pasmo, porque la gente de París es tan necia, tan papanatas y tan inepta de su natural, que [...] una mula con sus cascabeles, o un vejete en mitad del barrio, juntará más gente que cuanta pudiera juntar un buen predicador del Evangelio.

Y tanto y tanto le siguieron, que el gigante se vio obligado a recostarse en las torres de Nôtre Dame. Y estando así allí, y viendo tanta gente a su alrededor, dijo clara y distintamente:

—Bien creo que estos zánganos están buscando que les pague aquí y ahora el peaje del recién llegado y el brindis de bienvenida. Es justo. Voy a darles vino, pero ya verás de qué cosecha— y entonces, sonriendo, se desanudó la bragueta y, sacando a paseo la minga, los meó tan fieramente que resultaron ahogados doscientos sesenta mil cuatrocientos diez sin contar las mujeres y los niños.

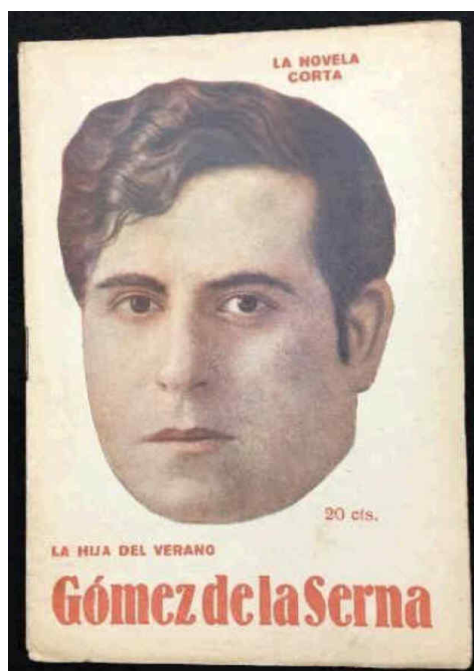
(Rabelais 1965: 149, 151).

A continuación viene una hilarante e intraducible etimología del nombre de París. Y poquito más abajo, el prometido robo de las campanas de Nôtre Dame para la collera del mulo.

Tampoco aquí falta la consabida «lista de cosas»: esta vez, a qué juegos jugaba Gargantúa: tres páginas y media a dos columnas (*ibidem*, págs. 179-85, sólo las impares). Creo que sobra toda ponderación.



RAMÓN



## § 12. RAMÓN, de lleno en su *novelismo*

Abundando en lo que decíamos páginas atrás: las vanguardias del siglo XX no surgen y medran por arte de magia ni por generación espontánea, sino que

hunden sus raíces en el *irracionalismo* de los siglos anteriores. Concretamente y hablando de los franceses, me atrevo a decir que desde **Jarry** y **Apollinaire** hasta **Breton** y los demás surrealistas, casi todos eligieron el antepasado artístico con el que más congeniaban o que más nutría su arte, aunque sea decirlo de una manera simplificadora. Empezando por esto: el Ubú de Alfred Jarry tiene no poco de pantagruélico. Y otros hunden sus raíces en no-franceses del pasado: Apollinaire investiga sobre **Pietro Aretino** y su obra. Es así como, vuelvo a decir con **Nieva**, el legado de los siglos nutre las innovaciones del XX.

Pero estábamos hablando de cómo, al parecer, las vanguardias literarias del XX tienen preferencia por las *pequeñas formas*, y con ellas entramos de lleno en el arte de **Ramón Gómez de la Serna**. Le habíamos seguido a Portugal y en compañía de **Almada**, y luego a Almada en Madrid frecuentando la tertulia del café Pombo. Con esto entramos de lleno a hablar sólo de la narrativa de Ramón. Sólo de su narrativa.

Vamos poco a poco, porque sus *pequeñas formas* en principio parece que serían las greguerías. Pero ni siquiera en ellas quiero detenerme, ni, para hablar de escabrosidades ramonianas, optaré por el camino fácil —fácil sería para mí— de su libro **Senos**. Me parece mucho más profundo e interesante, intrigante, intrincado, el pulular de las pequeñas formas y de las discretas escabrosidades en sus novelas, largas o cortas, eso sí.



Esto no es una pesquisa malsana. Malsano, si acaso, sería adentrarse en la averiguación de qué podían buscar (y encontrar) los lectores de **Carrasquilla Mallarino** (**La virgen salvaje** [1922]) o incluso de **Marcelino Domingo** (**El burgo podrido** [1924]); pero, en cambio, muy atrayente me parece sondear

por qué valen artísticamente mucho más las novelas, contemporáneas de éstas, de **Ramón Gómez de la Serna**.

### § 13. Greguerías extensas (e intensas)

Porque... diré ya francamente que en estas últimas hay un erotismo difuso que no llega a caer en lo que entonces había empezado a llamarse *sicalíptico*. No. Lo que me gustaría es determinar cuáles son las *pequeñas formas* con las que Ramón obtiene ese ambiente tórrido administrado en pequeñas dosis. A tales efectos, me parece modélico este pasaje de **La hija del verano** [1922]:

Miguel se sorprendía de su ingenuidad gachona [la de ella, la de Adelaida], con lágrimas de dulce en sus labios, como las que sueltan las brevas abiertas de puro rumbosas de su dulzura.

El paseo se disolvió, y mientras Adelaida era acompañada por unas amigas a su casa, Miguel se acercó a los amigos, y rebosante de satisfacción, les dijo:

—¿Lo veis?

—Que te aproveche... Te vas a hartar de sandía este verano...

—¿Sandía o sandia? —dijo otro.

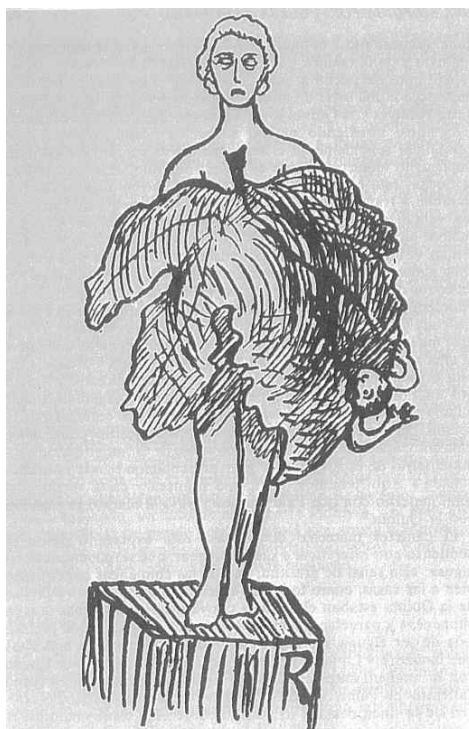
—Nada de chistes groseros —dijo Miguel con su autoridad de hombre tieso que no volvía la cabeza a los lados.

(Gómez de la Serna 1999: 481-82.)

¿Se ve, en el primer punto y aparte, esa metáfora («lágrimas de dulce en sus labios») que además es primer término de un símil («como las que sueltan las brevas...»)? ¿Se ve y se sopesa? ¡Pues esa armazón tan simple es más eficaz que todos los circunloquios y *adivinanzas* de los novelistas galantes! Por ello voy a permitirme cifrar todo el juego *gregueriesco* de las novelas de **Ramón** en ese pasajito y en el siguiente, el de «Te vas a hartar de sandía este verano».

Lo que quiero decir es que las greguerías *sueltas* de **Ramón** valen mucho menos que las engendradas y nacidas al pasar, en sus novelas. No sé cómo llamaría yo a estas últimas... Quizá «greguerías en rama», haciendo yo mismo otra suelta, con perdón por la osadía.

Así, como éstas cosechadas en la novelita ramoniana que trato, son prácticamente todas las numerosísimas greguerías en rama que se articulan en todas sus novelas. Por eso no traeré más ejemplos, además de para no dispersarme inabarcablemente.



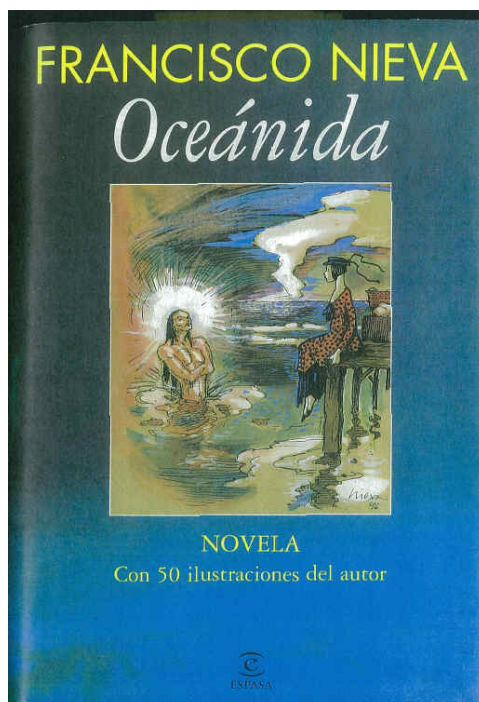
De modo análogo actúa también el difuso (y poético) erotismo de **Ramón** en todas sus novelas: partiendo de una metáfora, y luego, si acaso, ampliándola y extendiendo su ámbito con otra u otras figuras. Porque, por ejemplo, dentro del símil «como las [lágrimas] que sueltan las brevas» hay además una prosopopeya, aunque un poco difusa: *rumbosas*. (*Rumbosas* solo pueden ser las personas.)

Y análogamente en el segundo pasajito: «Te vas a hartar de sandía este verano», donde hay una metáfora pura muy complicada y aparatosa en su aparente sencillez. Y sencilla es, si bien se mira, porque opera en la mente del lector sin necesidad de que éste se pare a descomponerla. Pero, además, como en el anterior pasajito, la metáfora engendra *algo más*, esta vez una progresión dialéctica, como cumple en plena novela: «¿Sandía o sandia?»

Y un último detalle en todo este análisis: ¿se ha observado cómo administra **Ramón** los puntos suspensivos en los diálogos de sus novelas? Que yo sepa, nadie se ha preguntado qué virtud o qué vicio es ése. A primera vista es un defecto de su prosa. Pero si se sopesa más y mejor, es el conducto por donde respira el diálogo de sus personajes. ¡No hay puntos suspensivos en las partes narradas de sus novelas! Sólo en los diálogos. Más que interpretarlos diciendo que todos sus hablantes parecen indecisos, habría que ahondar más, para darse cuenta de que gracias a los puntos suspensivos hay AIRE entre los personajes que hablan. No encuentro mejor diagnóstico. Insisto: el cómo administra Ramón los puntos suspensivos es una virtud, no un defecto, de su prosa novelesca.



## Nieva



### § 14. Francisco Nieva: un *ramonista* que fue más allá

Desde el vanguardista **Ramón** sería demasiado fácil dar el salto al vanguardista **Nieva** presentando al manchego como prologuista y estudioso del madrileño. Sería demasiado fácil y también un poco aldeano añadir que «además no los separaban tantos años». Bah, no es esa la cuestión. Quizá el punto está en fijar la mirada precisamente en que ambos vivieron desde dentro las vanguardias del siglo XX, señaladamente el Surrealismo, y cada uno a su estilo personal. Personal y como españoles. Aseguro que no es simplificar en exceso <sup>2</sup>.

Y sin más tardar he de justificarme por haber elegido una novela de **Francisco Nieva** para centrar en ella mi estudio comparativo del autor. Una novela y no una pieza teatral, cuando es el teatro de Francisco Nieva lo que inmediatamente se nos aparece en la mente y en el recuerdo nada más que se pronuncia su nombre.

Pues es que, aunque pocas, solo en la novela he encontrado tiradas largas de «procacidades» proferidas en un idioma casi inventado, mientras que si eso mismo se dijera en una representación teatral... sería difícil empatizar con el público de modo que éste exclamase irónicamente, aunque fuera, claro, para sus adentros: «¡Hombre, que no somos de piedra!» No estoy hablando, claro es, de problemas con la censura. No. Estoy hablando de posibilidad o imposibilidad de hacer cómplice al público.

De todos modos, me propongo presentar también, dentro de poco y en este mismo trabajo, algunos picotazos o salpicaduras sueltas de [pseudo]procacidades en piezas teatrales de **Nieva**, alguna de las cuales desata la protesta de otro personaje (un cura). Pero, curiosamente, en otro caso análogo, los [pseudo]exabruptos de un personaje desatan el aplauso de otro (una monja: pero es que ésta también está «medio posesa»). También se verá.

## § 15. *Oceánida*: falso folletín vanguardista

Así que vamos ya con **Oceánida**, que no es la única novela de **Nieva**, pero sí una de las pocas (cinco) que escribió y publicó. En las bibliografías de su obra, nunca aparece **Las brujas de Madrid**, novela radiofónica de Francisco Nieva que yo oí en la radio de un taxi tras salir de una visita a un hospital, en no sé qué año de los '80. Bien sé que ese es (casi igual) el título de una novela (¿por entregas, ya en 1850?) de **Ayguales de Izco**, pero juraría que no era aquella que yo oí en el taxi, sino que entendí claramente que se la atribuían a Nieva al finalizar la *entrega radiofónica*. ¿Sería que Nieva no quiso nunca que se incluyera en su currículum por no darle ninguna importancia, o todo aquel episodio sería una de las aventuras cultidiabescas en que nos vemos muchas veces implicados los devotos (y visionarios) de Nieva, como castigo por serlo?

En cualquier caso, quiero decir que he contado esta peripecia porque **Oceánida** tiene toda la pinta de folletón en todos sus aspectos, incluido el de llevar dibujos «de tebeo»: ilustraciones del propio **Nieva**, admirables como toda su obra pictórico-dibujística, pero hechas adrede para que evoquen la atmósfera folletinesca, precisamente. Y de paso no dejaré de decir que prefiero el término *folletón* porque está más cerca del francés *feuilleton*, de donde salió etimológicamente. Pero no es porque el ambiente de *Oceánida* sea francés, sino inglés... y marino de no se sabe qué mares.

Y ya que la he mencionado hasta tres veces, basta de entradilla para **Oceánida**. «Empieza», como dice sencillamente **Nieva** en sus piezas teatrales, al comienzo de la acotación inicial. Soy de la opinión de que Nieva, en sus novelas, cuando está un poco desgastado, se pone un esqueje («escoja el esqueje») o un injerto de alguna de sus obras teatrales y parece que revive y se reanima el rescoldo de la novela reacia! Así ocurre en *Oceánida*, página 22: el «narrador vicario» estaba divagando en la 21 sobre Maturin, jardinero centenario, y sobre los secretos inconfesables que guardaba, hasta que le da la palabra al viejo mismo, que ahora cuenta sus memorias de antaño:

El hermano más joven de tu abuelo [...] se dedicó a cuidar su catarro que se hizo famoso en el mundo entero. El maravilloso catarro de lord Alfred Bashaville. Él también pertenecía a ese club de los oceánidas...

—¡Mi tío Alfred! El que todos dicen que era tan elegante,

enlaza el muchacho-narrador vicario-coprotagonista...

## §16. Empieza el delirio verbal

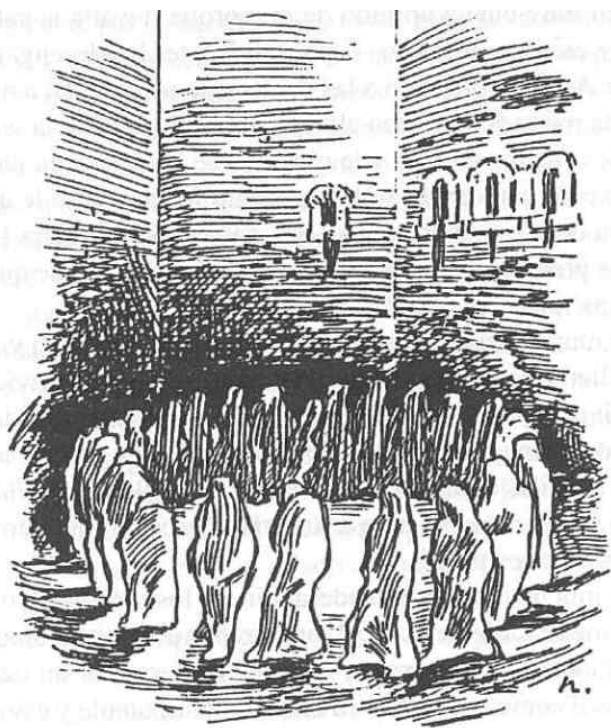
¡Ya está reanimado y en marcha el fuego de la narración! El injerto esta vez ha sido de la pieza teatral nievesca **El maravilloso catarro de Lord Bashaville** [1967] , y, con tan fausto motivo, el jardinero le resume al sobrino aristócrata la peripecia del viejo Lord: le da un argumento en píldora, y de ahí arranca, ya en pleno caso novelesco, el relato sobre la cárcel del criado-asesino-por-encargo-de-su-señor. El viejísimo jardinero había conocido al susodicho criado, el cual le había relatado su año y medio de cárcel. (¿Verdad que ya estamos en pleno folletón? Pues ahora se verá cómo deriva el delirio nievesco de más pura cepa.)

Sylvester estuvo año y medio en la cárcel, para guardar las apariencias, por lo muy reprobable del suicidio [véase páginas atrás, en la 23: «un modo de suicidarse apuñalado»] , pero gracias a los testimonios de aquellas damas se libró de morir en ella *encapullado*. Yo lo visité y no sabes cómo se trata a los prisioneros en Inglaterra.

—¿Cómo se les trata?

—Con muchísima desconsideración. A los más peligrosos se les *encapulla* metiéndoles en un calabozo redondo y alto como una chimenea de fábrica, se les tapa, se les hace macerar por un tiempo y de allí se les saca como rebozados en una tela transparente y estrecha, pero durísima, que no pueden romper, como si fueran gusanos en capullo perpetuo...

(Nieva 1996: 25.)



Ronda de los «encapullados»

No debo continuar citando, y es lástima, porque nueve líneas más tarde ya ha terminado esta que, sin parecerlo, viene a resultar una *historia edificante*, pero no en el sentido católico, sino en el sentido... *pánico*, me atrevería a desvariar yo también, porque el *movimiento pánico* no es la vanguardia de **Nieva**, sino la de **Arrabal**. Más tarde volveré sobre este punto, que es deuda que tengo contraída desde hace páginas, pero ahora no quiero apagar de un zapatazo el fuego del relato nievesco; no sin decir que la recién citada es una de las parábolas que inventa Nieva: edificantes por la otra punta, y estas últimas palabras pueden tomarse también en sentido escabroso. Hay en la dramaturgia del manchego innumerables casos de 'parábolas edificantes por la otra punta'<sup>3</sup>, pero ahora no podemos detenernos a revisar el catálogo.

## § 17. Prácticas reprobables

Pues decía que no debía seguir citando porque, para la segunda aparición de los *encapullados*, hay que dar un salto nada menos que a las páginas 216-17, y en el arco de ese puente se deja la historia del grumete Pip que luego resulta ser hermano de Philip Bashaville, el «narrador vicario». Con este salto disparatado queda sin tocar también la condición, nacimiento y vida de los oceánidas, que serían lo más interesante de todo el folletón. ¡Pues por eso se da el salto!, para conservar intacta la intriga, y también porque desde siempre los folletones se alimentan de un sinnúmero de aventuras que no se dan vagar las unas a las otras. De modo que si continúo enlazando las `peripecias

carcelarias' es —por si acaso con todo ello crío lectores para él— para no reventar el novelón nievesco, sino sólo pellizcar la acción central *un peu par les bords*.

Resulta, pues, que los mediohermanos Pip y Philip son condenados al reformatorio, y allí, aunque no es propiamente una cárcel inglesa como las para adultos, también *encapullan* a algunos presos. Mas como esta vez la descripción del *encapullamiento* es solo una ampliación de la pasada, es preferible dar la palabra al «narrador vicario», que con su mediohermano Pip se ha hecho peor de lo que era en esa llamada *Escuela Rotonda de la Preservación o Institución Modelo*:

Entre nuestros vicios más practicados, contaba el de la supresión de todo gobierno ancestral en el coito, realizado a una distancia de siglos, entre los dedos del aparador y el que nos trasmitía la debacle. Podíamos morir asfixiados. Y tanto era así, que una mañana salió Titus al patio con doce soplidos de amianto, diciendo que eran tres donde faltaban dos. Se ahogaba, no ligaba su fase con el pantalón. Pero se repuso a las seis de la tarde, cuando le dijeron que tendría más. Era tan vicioso que no desertó. Devolvió el cambio y se resignó con el trípode. Lo cumplió con la mayor astucia. ¡Fantasmón!



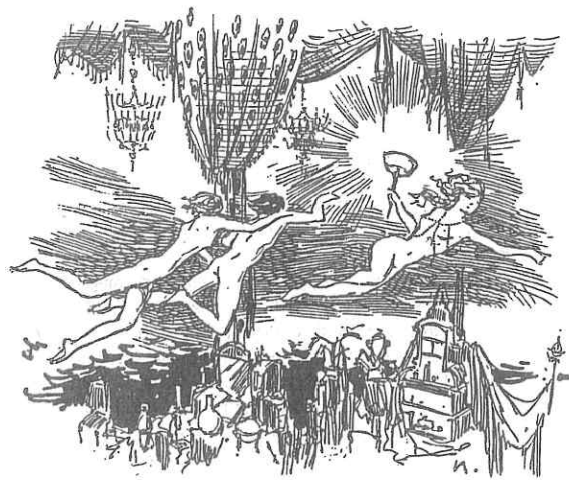
## § 18. Dos surrealistas de distinta hornada

Sucede, y aún no lo he señalado, que esta novela finge —*ficción*— que la confeccionan a pulso los dos mediohermanos dichos y una hermana de los dos, Hazel, en sesiones habladas llenas de renunciados, correcciones orales y hallazgos entusiásticos sobre la construcción de la misma; y sucede también que para tapar los boquetes de la elaboración hay unos paréntesis que encierran la palabra *omisión*. Cuando menudean las omisiones, el producto es de un fragmentarismo... que no resulta desagradable, porque refresca la mente del lector, que tal vez viene agobiado por la prosecución tradicional de los argumentos.

Esto es certísimo (lo de las *omisiones*) y comprobable en las páginas de **Oceánida** que vengo glosando (219-23). Pero también es verdad que el jaez de la última cita me ha traído a la memoria, como un aire de familia y como descansadero semejante a las *omisiones* nievescas, cierto capítulo de la novela **Rayuela**, de **Julio Cortázar**, que comienza así:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apelsonando, redupluyendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa colvulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio...

(Cortázar 1968: 428.)



Faltos de gravedad, como los sueños

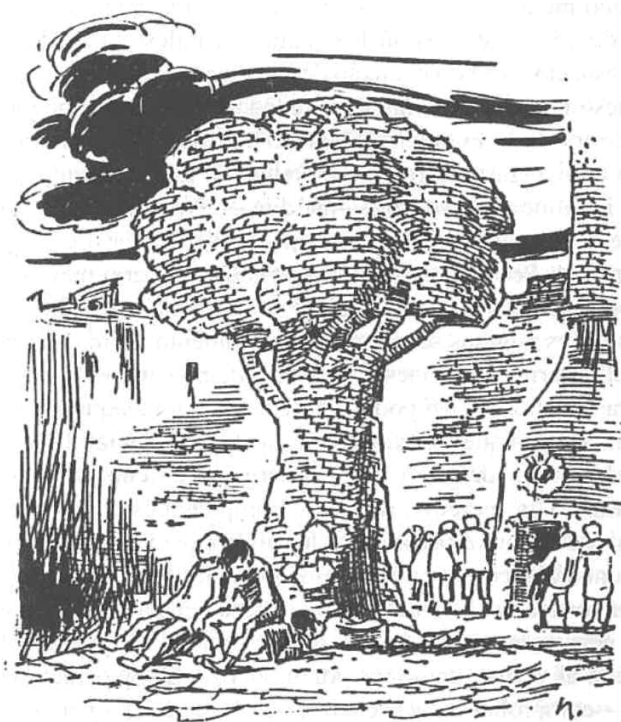
**El haber cortado ahí el capitulillo no es censura de lector, es... ¡que no somos de piedra!**

## § 19. Nieva: los posos del Postismo

Ahora hablando en serio: ¿no es verdad que hay cierto aire de familia entre el estilo y la inventiva de un idioma nuevo para los contenidos pseudoescabrosos de **Cortázar** y de **Nieva**? Creo que los menciono por orden cronológico de piezas citadas, pero en todo caso concluyo: es el **registro surrealista común** a los dos escritores. El de Nieva, manifiestamente tardío, y pasado por los filtros de otras vanguardias; ¡la del **Postismo**, vamos, para no dilatar por más tiempo la aparición de la palabra clave! Y, por más señas, Postismo de segunda hornada. Pero ya volveré sobre todo este aparente laberinto; ahora se impone, después del descansadero, presentar la siguiente muestra del mismo pasaje de **Oceánida**:

El único vicio que me parecía repugnante —y no lo condeno, sólo lo descomento— era el partir la propia orina en dos y poner el prepucio en punto y coma. Detestable, de un mal gusto atroz. Pero los chicos no ahorran en prendas, sobre todo cuando no tenían ganas de salir al patio, ni enterarse de lo que se hacía alrededor del árbol de ladrillos. Luego, no podían protestar. El sol se pone tras los montes y todo queda igual. Se le rasca el lomo al concupiscente y pueden quedar un millón de larvas para el consumidor, con setecientas cincuenta yardas si se lleva muy justa la cuenta. Es fatigoso y, de paso, se puede perder la cabeza. Boca de puerto no, por favor.

(Nieva 1996: 222-23.)



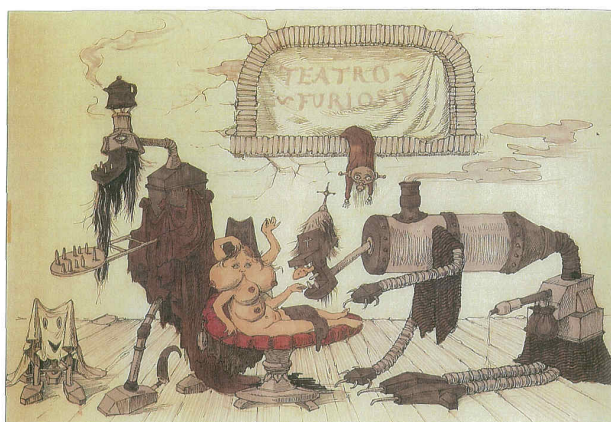
Ya antes se habrá apreciado que el estilo surrealista en estado puro, de **Cortázar**, tiene como mérito principal la creación léxico-semántica a caño suelto; mientras que en la obra de Nieva, a cambio de menos inventiva en lo léxico-semántico, se introducen ligeros toques de creación sintáctica combinada con lo léxico. Estaba a punto de estampar que es imposible determinar cuál de las dos creaciones tiene más mérito artístico, pero me doy cuenta de que decir eso está a la altura del delirante *¡Que no somos de piedra!*, así que lo dejaré en esto: el lector avezado de Cortázar y el de **Nieva** decidirá cuál de los dos lenguajes vanguardistas prefiere.



## § 20. Nieva, en su salsa: escabrosidades droláticas en escena

Y ya que apelo a ellos, advierto que estaba pendiente de caracterización el arte verbal de Francisco Nieva. Me doy cuenta de que es simplificar en exceso, pero no queda más remedio, vista la altura:

El **Postismo** es 'lo que viene después' (*post-*) de las últimas vanguardias; notoriamente, después del Surrealismo, de la que el Postismo tiene no pocas influencias: la principal, la *escritura automática*, sí, pero en cierto modo *vigilada*, como quería **Lorca**. Algo también de 'sustancia onírica' recibe el Postismo del Surrealismo. Sustancia onírica, pero igualmente moderada por la razón. Lo que no modera **Nieva** en su creación teatral (advuértase que ya hemos dado el salto al Nieva dramaturgo) es el golpe furioso: **Teatro furioso** es la más visible y vistosa creación de Nieva, y ahí es donde aprecio algunas concomitancias con el registro *escabroso* de la novela **Oceánida** que he señalado y presentado. Véase una salpimienta del mismo registro en **La carroza de plomo candente** [1976, estreno]:



GARRAFONA.- Ahora viene lo mejor. ¿Estás preparado, Saturno?

SATURNO.- ¡Alcorcón! ¡Que si lo estoy...!

LUIS.- ¡Lo bien que escancia este hombre las palabras malsonantes! Le salen como amapolas.

GARRAFONA.- ¡A ver si cuidas esa lenguaza delante del rey!

[...]

SATURNO.- ¡Ay, cómo me enciendo, Cañete! ¡Guarromán! ¡Cózar! ¡Carratraca!

[EL PADRE] CAMALEÓN.- ¡Oh, qué escándalo! ¡Desgraciado! ¡Esto es un mar de blasfemias, Señor, perdónale, que no sabe lo que dice!

(Nieva 1991: 304-305.)

Y manteniéndonos siempre en el teatro, considérese que las escabrosidades no tienen por qué ser siempre [pseudo]eróticas ni [pseudo]malsonantes: ahí van ahora, para que se amplíe el espectro de los decires truculentos de acuñación vanguardista en **Nieva**, las sartas de la

prometida monja medio posesa y cómo contagia con su decir al personaje masculino, Sabadeo, un ingeniero que «da de alta las carreteras». Es en **El rayo colgado y Peste de loco amor** [1980, estreno; se han suprimido las acotaciones]:

SOR ISENA.- ¡Catafú y malbaratillo! ¡Sálvenos de la justicia siniestraria y téngase por la mano del angélico Bartolo, que en la ígnita facultativa rumorea encapillada!

[...]

SABADEO.- ¡No comprendo nada de esta mala hembra! Tiene la testa sicaria y genovesa, mandibulada y sarracena.

SOR PREGA.- ¿Pero no se da usted cuenta, hermano violento, que es el dialecto español del cielo de los diablos perdonados lo que esa bendita chamulla? También a usted se le pega el sagrín de los ángeles duraderos y bienformes. No embestiole la zarabanda ni los penduleques que somos tan inocentes como vellocinas.

SABADEO.- ¡Me vuelven loco! ¡Loco de confusión! ¡Fuera sombras! ¡Clarancines! ¡Inquisición prebendada para estas asuntos amnesas!

SOR ISENA.- Siga, siga, que le sale muy bien. Conviértase a la antigua menquisitoria de las multiplicidades y dénos ya viento fresco para lo abstruso y acomodaticio que todos llevamos dentro. Comprensión sin descalabro, que todos tenemos derecho a la vida de cuaterna.

(Nieva 1991: 409.)

## § 21. El folletón se transfigura en comedia televisiva

Y por este camino (teniendo siempre en cuenta los pasos dados sobre las obras posteriores) ya vamos llegando a la altura cronológica en que se escribe **Oceánida** y su (con)versión en *comedia televisiva* titulada **¡Viva el estupor! o El viaje exquisito**. Todo parece indicar que primero se escribió la novela y después la pieza teatro-televisiva, pero es imposible apurar la prioridad más de lo dicho. Da la impresión de que con *Oceánida* quiso **Nieva** intentar una narrativa un poco distinta de las otras novelas suyas hasta entonces (es de suponer que la escribiría hacia 1994-95): quiso aprovechar el molde decimonónico del folletín para llenarlo con una temática que yo diría «de novela bizantina», añadiéndole además los ya mencionados dibujos, «descripción plástica que de sus personajes hace el propio autor, la definición de sus caracteres y su aspecto físico, tanto como algunos encuadres de

escenas o escenarios, vistos mentalmente» (Nieva 1996 : 13), son sus propias palabras en esas *Notas de introducción*.

Pero por tentadoras que puedan parecer las últimas palabras de la cita, no podemos entender **Oceánida** como un ensayo sin compromiso y sobre el terreno de la narrativa para luego convertirlo todo en teatro (que sería **iViva el estupor!**). No. Ni siquiera está clarísimo que *Oceánida* sea anterior a *iViva el estupor!*, pero parece que sí. En la novela, los personajes jóvenes siempre están hablando de sí mismos como personajes de novela: *passim*. Y véase cómo lo hacen también en *iViva el estupor!*:

PHILIP.- Por eso mismo, es preciso que terminemos, capitán. Si estamos viviendo una novela, ésta no debe alargarse demasiado, debe terminar pronto y felizmente. Novela corta, género menor y brillante.

(Nieva 2005: 162.)

## § 22. ...Y vuelve a desembocar en RAMÓN

No marearé más al lector con estos cálculos tan en el aire, sino que iré ya derecho al nudo que deseo afianzar: en **iViva el estupor!** parecería que han menguado sensiblemente las *escabrosidades* vanguardistas que como se vio eran cada vez menos desde sus obras teatrales hasta su novela de 1995. Las que todavía quedan están como... domesticadas, y que el espíritu de **Nieva** perdone el pedestrismo; como metidas en cintura para que quepan en el nuevo molde. Júzguense las diferencias:

«MADY.- Tienes un contacto que estremece, te siento muy gelatinoso. Transmites un calambre de seda negra, que jamás había experimentado ¡Qué lago de palpitaciones! ¡Qué sucio bienestar! [...] ¡Violada por un pez, a mis años! ¡Untada de fósforo maligno de pies a cabeza! ¡Triste destino el mío! Mi amado capitán Cap, eres asqueroso. ¡Oh, qué siniestras bodas, qué gusto con oprobio! Era la novia del terror, demonio con espinas, que difunde el vómito negro y la peste amarilla, toda una empresa funeraria.»

(Nieva 2005: 155-56.)

Y además, y hablando en general, el estilo de **iViva el estupor!** es inusualmente contenido... o, mejor, digamos que al lenguaje y estilo vanguardista ha sucedido un lenguaje cinematográfico, una adaptación de los personajes a lo televisivo, que, de todos modos y lamentablemente, no llegó ni a la pequeña ni a la gran pantalla porque

ya nadie reclama a un autor español una comedia televisiva de fácil realización en estudio.

(Nieva 2005: 103).

Si estos últimos (y penúltimos) comentarios míos tuvieran el tono de voz de un moralista que celebra la *conversión* y la *reducción* del protervo dado a la coprolalia, nada más lejos de mi intención y de la verdad. Y para deshacer del todo ese posible efecto, vuelvo atrás y selecciono un fragmento de lo omitido con los corchetes:

Podría incluso confesarte que me sigue atrayendo tu asco, que me vuelves pescadora y bañista cuando me ciñes con tus brazos.

(*Ibidem*, 155).



Basilisa nos excitaba con aquellas exhibiciones

¡Esa *greguería en rama*, tan moderada dentro del entorno, supone en el casi-último **Nieva** una persistencia en **RAMÓN!**, y me complace haber vuelto yo también a él como cierre feliz —y fortuito, lo fío— de toda esta pesquisa que ya iba dilatándose más de lo que consiente la cortesía lectora.



## § 23. Referencias

### 23.1. Notas

<sup>1</sup> *Disparates muy gratuitos y de muchas suertes nuevamente hechos. Y un aparato de guerra que hizo Montoro. Y unos fieros que hace un rufián contra otro.* Sin lugar. Sin imprenta. Sin año [pero del siglo XV, porque el único poeta mencionado es Antón de Montoro]. Cuatro hojas. En la tercera, recto: «Glosa de 'Tiempo es el cauallero' nueva y de passatiempo». Estrofa quinta [la citada en el texto]. En *Pliegos poéticos góticos de la Biblioteca Nacional*. Colección Joyas Bibliográficas. Serie conmemorativa. VI. Madrid. Dirección General de Archivos y Bibliotecas. 1909. 6 tomos en 4º. Tomo IV, pág. 45.

<sup>2</sup> «La estética surrealista se basa, en gran medida, en los postulados del teatro de Alfred Jarry, y en esta línea, también Nieva bebe directamente de *Ubu roi*, la obra fundamental de este autor francés», y lo que sigue. Son palabras de Juan Francisco PEÑA en (Nieva 1996), pág. 27.

<sup>3</sup> Ver *El rayo colgado y Peste de loco amor* [1980] en (Nieva 1991: 393).

### Nota sobre la traducción

Las traducciones, tanto del portugués (**Almada**) como del francés (**Rabelais**) las he hecho *por equivalencias*. Nunca literalmente ni arrimado a la letra. He tratado de encontrar la equivalencia en castellano con las palabras y las frases según la situación en que se desenvuelve el texto original. Si mis traducciones tienen un aire demasiado desenfadado unas veces y demasiado aturrido otras, se debe a que así es el contexto en el original. Y pido disculpas si con estas afirmaciones estoy descubriendo mediterráneos o haciendo «el descubrimiento del agua caliente», como dicen los italianos. Pero he tratado en todo momento de que la «voz vicaria» de Almada o de Rabelais no supiese a algo arcaico o museable.

Por lo demás, he de decir que los fragmentos traducidos de **Almada** (a veces, los mismos que yo traduzco) que presenta y compara **Nicolás Barbosa López** sólo los descubrí en el tomo de AA.VV. (ver ficha) después de haber hecho yo las traducciones mías. Son muy buenas, pero yo no las he usado. Asimismo: dice allí Nicolás Barbosa (pág. 21) que en la revista **Poesía** (1994) las «traducciones al español [son] de Julia Escobar, Ángel Campos y Perfecto Cuadrado». Me parece de justicia precisar que hubo otro traductor, Eduardo Naval (véase ese número de la revista, al reverso de la portada, abajo, en un rectángulo amarillo, última línea), que es precisamente el de los fragmentos de **La Planchadora** y **Saltimbanquis**. No quisiera ser impertinente: la traducción no es mala, pero hay algunas líneas en que Eduardo Naval se abandona a ciegas a la literalidad.

## 23.2. Bibliografía de autores citados

- ALMADA NEGREIROS, José de. *Obras completas*. Vol. IV: *Contos e novelas*. Prefácio de Maria Antónia REIS. Lisboa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda («Biblioteca de Autores Portugueses»). Segunda tiragem: 1993. 99 páginas.// *As ficções de Almada* [1984], por Maria Antónia Reis, págs. 9-18.// *Saltimbancos. Contrastes simultâneos*, págs. 37-47.// *A Engomadeira*, págs. 49-92.
- AA.VV. *Almada Negreiros en Madrid*. Coordinadores: Antonio SÁEZ DELGADO y Filipa María VALIDO-VIEGAS DE PAULA-SOARES. Madrid. Ediciones UAM. Universidade de Lisboa, etc. 2016. 192 páginas.// Todos los trabajos contenidos en este tomo son importantísimos, pero ver con especial atención el de Nicolás BARBOSA LÓPEZ: *Más largo que ancho: la traducción y tergiversación de Almada*, págs. 17-24. Y el de Sara AFONSO FERREIRA: *Almada e Ramón Gómez de la Serna em Lisboa e em Madrid*, págs. 37-48.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela* [1963]. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. Octava edición: noviembre de 1968. Pág. 428.
- GARCÍA LORCA, Federico. 'El Público' y 'Comedia sin título'. *Dos obras teatrales póstumas*. Introducción, transcripción y versión depurada por R. MARTÍNEZ NADAL y M. LAFFRANQUE. Barcelona. Seix Barral («Biblioteca Breve», «Museo», nº 433). 1978. 365 páginas.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Obras completas de*-. XI. *Novelismo III: Novelas cortas y cuentos para niños (1921-1932)*. Edición de Ioana Zlotescu. Prólogo de Francisco NIEVA: *Él acabó con la modernidad*, págs. 11-19. Barcelona. Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg. 1999. 827 páginas. // *La hija del verano*, págs. 475-96.
- NIEVA, Francisco. *Oceánida*. Novela con 50 ilustraciones del autor. Madrid. Espasa-Calpe. 1996. 314 páginas.// Ver sin falta el arranque mismo de las «Notas de introducción», pág. 11.
- — *Teatro completo*. 2 volúmenes. Jesús MARTÍN RODRÍGUEZ, Director-Coordenador de la edición. [Madrid ?] Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. 1991. Paginación: seguida del vol. 1 al vol. 2. Vol. 1, 572 páginas; vol. 2, hasta la 1350. // *La carroza de plomo candente*, págs. 289-323.// *El rayo colgado y Peste de loco amor*, págs. 373-417.

- — *¡Viva el estupor! y Los mismos. Dos comedias televisivas.* Edición Juan Francisco PEÑA. Madrid. Espasa-Calpe («Austral, nº 556»). 2005. 239 páginas. La introducción de Francisco PEÑA, págs. 9-102.
- *Poesía.* Revista ilustrada de información poética. Madrid. Ministerio de Cultura. Número monográfico dedicado a José de Almada Negreiros, nº 41, 1994. 248 páginas. //Todas las secciones y colaboraciones e ilustraciones son interesantísimas, pero véase con atención la traducción de capítulos selectos de *La Planchadora* (págs. 153-58), y de *Saltimbanquis* (págs. 159-62). La traducción es de Eduardo NAVAL.
- RABELAIS, François. *Pantagruel* [1532]. Publié sur le texte définitif établi et annoté par Pierre Michel. Préface de Jacques Perret. Paris. Gallimard (« Le Livre de Poche », nº 1240-1241). 1964. Pág. 111.
- — *Gargantua* [1535]. Publié sur le texte définitif. Établi et anoté par Pierre Michel. Préface de Victor Hugo. Paris. Gallimard (« Le Livre de Poche », nº 1589-1590). 1965. Págs. 149, 151.

### Recursos digitales en línea

- BODELÓN ALONSO, Arturo (2017). [Francisco Nieva. Su escenario en internet.](#)
- NIEVA, Francisco (1975-2008). [Audios de las conferencias impartidas en la Fundación Juan March.](#)
- RABELAIS, François (1565). *Les songes drolatiques de Pantagruel / où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais, et dernière oeuvre d'iceluy pour la récréation des bons esprits*, 1565. Edición facsímil en [Gallica](#). Bibliothèque nationale de France.

### 23.3. Créditos del artículo, versión y licencia

CAÑIZAL DE LA FUENTE, Luis (2016). «'¡Que no somos de piedra!' Escabrosidades en la narrativa vanguardista de Almada Negreiros y Francisco Nieva. Con un intermedio ramoniano». *Letra 15. Revista digital de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo» de Madrid*. Año V. Nº 8. ISSN 2341-1643 [[URI](http://letra15.es/L15-08/L15-08-15-Luis.Canizal-No.somos.de.piedra.Escabrosidades.en.la.narrativa.vanguardista.html):http://letra15.es/L15-08/L15-08-15-

Luis.Canizal-No.somos.de.piedra. Escabrosidades.en.la.narrativa.vanguardista.html]

Recibido: 23 de marzo de 2018.

Aceptado: 14 de abril de 2018.



Letra 15



[Créditos](#) | [Aviso legal](#) | [Contacto](#) | [Mapaweb](#) | [Paleta](#) | [APE](#)  
[Quevedo](#)