

EN BUSQUEDA DE LA NARRACION DEL «HOMBRE PERDIDO», DE RAMON GOMEZ DE LA SERNA

El presente trabajo se propone intentar una incursión dentro de la organización narrativa de la novela «El Hombre Perdido»¹, con otras palabras, un esbozo de descripción de la misma. Se trata más bien de un «ejercicio», que si bien se inspira en los trabajos de Tzvetan Todorov, incluidos en su libro «Poétique de la prose»², no puede tomarlos como norma por dos motivos fundamentales:

1) Todorov sugiere nuevas posibilidades de investigación de las técnicas de la prosa, pero, sin dar resultados definitivos.

2) Las obras estudiadas por él se detienen en el umbral de las complicadísimas estructuras de la novelística, digamos, contemporánea (con tal que se nos conceda el derecho de considerar un relato surrealista dentro de la misma, por lo menos por el extraordinario florecimiento que conoce hoy día, dentro del así llamado «realismo mágico» de la novelística hispanoamericana).

La novela «El Hombre Perdido» es un relato surrealista; pero el presente trabajo no se propone necesariamente demostrarlo: si la búsqueda de su narración logra sugerirlo, tanto mejor.

Dicha búsqueda se desenvuelve, por razones de índole metodológico, en torno a los posibles *planos* del relato (teniendo como punto de partida la *realidad*), así como en torno a los tipos de *episodios*.

En la teoría de la novela que esboza Ramón Gómez de la Serna en el prólogo del libro (*Prólogo a las novelas de la nebulosa*³) destacan dos (por lo menos) requisitos que tendría que cumplir la novela *nebulítica*:

1. Ramón Gómez de la Serna, *El Hombre perdido*, Ed. Poseidon, Buenos Aires 1947.
2. Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Ed. Seuil, Paris 1971.
3. *Idem, ibid.*, pp. 7-19.

1) «Las cosas de la vida hay que traducirlas al otro lado del mundo y mientras no está intentada esta traducción, su lenguaje es falaz, hipócrita y pretérito»;

2) la novela tendría que recoger «todo lo que la aprensión cree encontrar en la vida».

La novela tiene que ser, pues, una *traducción* y al mismo tiempo, algo *aprehensivo hipotético*; agregando otra afirmación de Ramón: «Si como dice el proverbio todo está escrito, esta (novela) es una copia exacta de esa escritura fatal», se observa cómo se destacan ya dos planos dentro del relato total (prólogo-novela) expuesto como tal por el autor: el plano real, que es el plano del prologuista; el plano irreal que es el plano de la narración propiamente dicha. Es importante subrayar que el mismo prologuista-autor sitúa su novela dentro de lo irreal; además de *traducción-aprensión*, la novela es una referencia («copia») que remite a un punto de referencia («escritura fatal»).

Ahora bien: lo que hemos denominado *irreal* es de hecho lo *nebulítico* o la misma *nebulosa* (en cierto sentido equivalente al «point sùpreme» de los surrealistas); pero como no se trata de dilucidar el problema de las «novelas de la nebulosa», empleamos la palabra irreal; la oposición a esta irrealidad sería la realidad plácida, engañosamente plácida sería «el atisbo de esta realidad desesperada» o bien «la otra realidad». Dice Ramón en el mismo prólogo: «Esta realidad que acabo de tocar y que puede desaparecer de un momento a otro... no me convence como motivo de escrituración. Ha de ser otra cosa que no esté ni en el realismo de la imaginación ni en el realismo de la fantasía, *otra realidad*, ni encima ni debajo, sino sencillamente *otra*». Para simplificar, llamémosla lo irreal.

Dentro de este «irreal» está desarrollándose la novela, como un relato en primera persona, por el personaje narrador, que se denomina identificándose como *el hombre perdido*. El aspecto descriptivo-predicativo de esta denominación cobrará sus valores en el trayecto narrativo. Su valor fundamental (para la búsqueda de la narración) es que *el hombre perdido* es el que espera y *busca* algo.

Un ejemplo: viaja en tren sin objeto fijo, y teniendo hambre va en busca del comedor. Citamos:

... en esa busca, al pasar por uno de los vagones... vi entreabierta la puerta de un salón azul con arañas de cristal que se movían como bailarinas...

—Pase, pase, me dijo una bella mujer, que estaba sentada en una mecedora dorada...

... ..

—¿No me recuerdas?

—Sí. De un programa de bailes, entre sus lujosas páginas estucadas... Fui buscándote a ti, y bailé con otra que no sé si se te parecía...

... ..

Las ruedas del tren, que no podían dejar de tener su terquedad violenta, retumbaban debajo de nosotros... Ese ruido dramático y real corregía la suposición de imaginario que tenía el viaje...

Aquella era una aventura esperada en que la realidad se superaba.⁴

El hombre perdido busca la superación de la realidad. La *otra realidad*. Segundo ejemplo. Citamos:

Sólo encontrar el barco escondido en medio de la ciudad seca, como escapado del puerto, me lograría convencer de que vivía la vida... El día no tenía salvación, sino encontrado el barco evadido, después de saltar los charcos de agua de ostra... Ya sabía yo que iba a tener apariencia de casa pero iba a ver un barco. El buque estaba allí.⁵

El hombre perdido busca señales de que está viviendo. Tercer ejemplo. Citamos:

Yo iba saltando por encima de los supuestos loros poniendo un pie desigualmente lejos del otro, con temor a tropezar con los contagiosos animales... El cretino no ve los pájaros muertos que llenan los días y los pisa al andar... Se cruza con nosotros todo lo que sucede pero no lo vemos. Lo que no es visible es lo que más nos rodea de cosas y sucesos.⁶

El hombre perdido se mueve en dos planos, el visible (real) y el invisible (irreal o realidad superada). Le convence lo invisible y busca sus señales.

Cuando no está buscando este *algo* multifacético y misterioso, *el hombre perdido* descansa en una espera activa, que atrae milagrosamente a otros personajes; a ellos les toca ahora empujar el relato. Para diferenciarlos del *hombre perdido* les llamaré *actores*, es decir (según Vladimir Propp⁷), portadores de funciones o acciones significativas en el desarrollo de la narración.

Algunos ejemplos.

1. Aquel que llega cuando *el hombre perdido* da señales de cansancio. Definición: *impulso*.

4. *Idem, ibid.*, pp. 111, 112, 113, 114.

5. *Idem, ibid.*, pp. 35, 36.

6. *Idem, ibid.*, pp. 21, 305.

7. Vl. Propp, *Morphologie du conte*, Ed. Seuil, Paris 1970.

Citamos:

- Pase usted. ¿Qué desea?
 —Vengo de Tejerina y usted tiene que salvarme.
 ¿Tejerina? ¿Por qué decía con tanta seguridad el nombre de un pueblo que yo no tenía ni idea?...
 —Mire, tenemos una tía aquí, cuyo paradero no sé... Usted tiene que encontrármela.⁸

Y el hombre perdido aceptará la extraña aventura.

2. Aquel que es el encuentro esperado. Definición: el *azar*.

Citamos:

El vagabundo guiaba hacia algún lado. Yo lo seguía.⁹

3. Una variante del encuentro esperado; la mujer. Definición: el *amor*.

Citamos:

—Te voy a querer hasta la novena generación.¹⁰

4. Una variante de la mujer. Definición: la *desilusión* (caída al prosaísmo de la realidad).

Citamos:

- ... ¿por qué me buscaste?
 —Porque me pareciste pequeña y apoderable.

 —¿Me vas a dejar de querer?

 —Para dejar de querer hay que haber querido...
 ... al hacer el recuento de esos ecos insultantes... yo juraría que no la insulté, que sólo reaccioné contra el horror de la posibilidad, como desahogándome contra el mundo que mata las grandes ilusiones, como sospechando que la mujer es la enfermera de nuestra muerte y que al final nos pedirá que le devolvamos el envase, ¡el envase de su propia esencia!¹¹

5. Otra variante de la mujer. Definición: la *desesperanza*.

Citamos:

Es la mujer del no sueño. Me he convencido a través de los mejores meses del idilio... Sentía encerrada mi vida en una lata de conservas estañada. Tenía jugo para vivir toda la vida jugoso, pero me sentía más perdido que nunca.¹²

8. *Idem, ibid.*, p. 169.

9. *Idem, ibid.*, p. 25.

10. *Idem, ibid.*

11. *Idem, ibid.*, pp. 182, 184-185.

12. *Idem, ibid.*, pp. 311, 312.

En el plano de lo irreal, anunciado y enunciado por el prologuista, *el hombre perdido*, narrador de su propio relato, forjador (mejor dicho) del mismo, vacila siempre entre la *otra realidad* anhelada («perdido porque no daba conmigo»¹³) y la conciencia brutal de la realidad real, circundante («*Las ruedas del tren... Ese ruido dramático y real corregía la suposición de imaginario...*»). *El hombre perdido* traduce perfectamente la búsqueda del escritor-prologuista; es la copia de la búsqueda anunciada.

Como Michel Guiomar, refiriéndose a la novela *Au château d'Argol* de Julien Gracq, se puede decir en cuanto al relato de Ramón Gómez de la Serna: «Le récit n'est plus fabriqué mais transmis».¹⁴

La transmisión del relato es su misma búsqueda. Esta búsqueda se fija en el encuentro.

La búsqueda y el encuentro, tendrían que definirse según la *gramática del relato* de Todorov¹⁵, como los dos tipos de episodios imprescindibles en cualquier relato tipo, es decir, episodio verbal (la búsqueda) y episodio adjetival (el encuentro).

Pero, de hecho, mientras nos movemos dentro de la transmisión onírica-anhelante del relato, los episodios verbales pierden su característica fundamental, la de romper el equilibrio y hacer avanzar la narración, y se sitúan en la misma categoría lineal de los episodios adjetivales. Nada cambia. La narración se muerde la cola y se estanca en esta única situación de *hombre perdido*; ni siquiera los *actores* cambian el relato: son meros impulsos interiores exteriorizados. Y si se mueve algo, esto está dentro del código extraño de la *otra realidad*; *el hombre perdido* quiere agotar sus fantasmas; desfilan así espléndidas imágenes invisibles (que no cambian su estatuto de *hombre perdido*), visibles sólo para él: son realmente, tal como apunta Guiomar para la novela antes citada: «des événements-images»¹⁶. Las imágenes se convierten en el relato del *hombre perdido* en extraños acontecimientos, que hacen que el sistema de la novela esté dentro del personaje mientras busca y espera, en un mundo sin Tiempo y de innagotables y profundos espacios interiores. Pasa todo, y de hecho en el plano real circundante no pasa nada.

La narración avanza, saliendo de su laberinto, sólo a través de la función número cinco, denominada *desesperanza*. El estaticismo intenso de la narración se rompe: el único episodio verbal es aquel que ya no significa

13. *Idem, ibid.*, p. 163.

14. Michel Guiomar. *Le roman moderne et le surréalisme*, en el volumen «Entretiens sur le surréalisme», Mouton, Paris 1968, p. 75.

15. *Idem, ibid.*, *La grammaire du récit*, p. 121.

16. *Idem, ibid.*, p. 74.

ni búsqueda ni espera, sino descenso del *hombre perdido* al plano de la lucidez real; y esto pasa en los dos últimos capítulos de la novela: «Después de la temporada más borrosa de mi vida ya estoy establecido en un hogar confortable porque mi mujer es rica». ¹⁷

Salimos del código extraño de la *otra realidad* para entrar en el código normal, digamos de la sociedad burguesa: un hombre pobre se casa con una mujer rica pero vulgar, trivial y pronto se cansa de vivir con ella; de esta situación establecida, de «equilibrio», una novela realista hubiera pasado, a través de un episodio verbal, de rotura de equilibrio, a otro estado; y para romper el equilibrio del código social *el hombre perdido* hubiera podido separarse, divorciarse, matarla, abandonarla, engañarla, etc. Pero no. Para *el hombre perdido* esta mujer y la situación de equilibrio social, son un símbolo: el símbolo de la realidad que no tiene salida hacia la *realidad lateral*, hacia la *otra realidad*. De repente se da cuenta que todo lo vivido-soñado durante el conglomerado de capítulos anteriores de su búsqueda-transmisión ha sido vano, irreal: «Mi insistente deseo de evasión no había encontrado oportunidad ni recodo pero ya estaba cansado de esa vida de creer ir a lograr lo que nunca se hacía efectivo». ¹⁸

La falta de espera, la pasividad final del narrador rompe el estaticismo intenso de la narración; el episodio verbal es una caída: la búsqueda de la narración ha terminado. El narrador mismo se siente como cansado, ¿habrá agotado sus fantasmas vitales? Se va paseando lentamente entre las vías muertas en un estado de «liquidación de pensamientos y proyectos» ¹⁹, entre cardales y hierbas altas: «tenía el encanto de los sitios arrancados a la vida y a la muerte, dejados en paz por los hombres y sus recaudadores de contribuciones... el sitio ideal para pernoctar...» ²⁰. Tiene un momento la tentación de la vuelta a la búsqueda: «Antes había que agotar muchas cosas, esperar muchas esperas... Pero todo eso había pasado a ser desesperanza, y la rubia bruñida me hacía la vida imposible» ²¹. Sí, la *desesperanza*: con este nuevo estado, con el paso de *hombre perdido* —perdido en búsquedas nebulosas— a *hombre desesperado*, realmente desesperado, se abren las puertas a algo desconocido; yacente entre las vías muertas: «Tumbado con largura de mapa y con la cabeza apoyada en una dulcamera... me despe-

17. *Idem, ibid.*, p. 311.

18. *Idem, ibid.*, p. 315.

19. *Idem, ibid.*, p. 316.

20. *Idem, ibid.*, p. 316.

21. *Idem, ibid.*, p. 317.

recé de tal modo que varié de sitio mi esqueleto en el fondo de la carne y sentí un descanso supremo, preconizador de buenos sueños, y se me comenzaron a pegar los ojos». ²²

«Buenos sueños» —la narración como tal queda abierta, porque estas son las últimas palabras del *hombre perdido*: sueña con la oportunidad de soñar otra vez, pero en otro sitio (como decía antes, en los «sitios arrancados a la vida y a la muerte»). La búsqueda se vuelve en una incierta y tranquila espera. La curva vital de la búsqueda anhelante, después de caer en la desesperanza, a través de ésta misma sube a un nivel de calma en que cualquier búsqueda sería inadecuada.

El libro se cierra con un *Anexo Final*, recorte del diario *El Día*, en que en el capítulo *Sucesos* se anuncia la aparición de un cadáver tan destrozado por el tren que le había arrollado, que no pudo ser identificado.

Se añade así a la dimensión de lo real y de lo irreal, la dimensión de lo cotidiano, aunque quedándose en la zona del misterio, por la no-identificación. *El hombre perdido* cobra así cotidianidad, precisamente en relación con la Muerte, y más que cotidianidad, por lo familiar que resulta un periódico, contemporaneidad. Se integra así al mundo que lo había circundado (y que es también el mundo del lector), por el silencio.

Prologuista y narrador se han callado: el prólogo, así como la misma búsqueda de la narración, eran una interrogación hecha a la Vida, no a la Muerte: una interrogación al instante de duración, en todo lo que éste cubre y reactualiza.

IOANA ZLOTESCU - CIORANU
Universidad de Bucarest (Rumanía)

22. *Idem, ibid.*, p. 320.