

LA MUJER, O SEA, UNA MUJER DE ÁMBRA

Anna Gabriela Di Lodovico

Universidad Roma 3

1. LA CIUDAD DEFINE A LOS PERSONAJES

El libro de Ramón Gómez de la Serna, *La mujer de ámbar*, escrito en 1927 y traducido en italiano sólo recientemente¹, representa una de las novelas más emblemáticas de la estrecha relación entre Nápoles y España².

El escritor formó parte del grupo de los escritores que representan La Generación de 1914³, la generación que sufre el impacto de la Primera Guerra Mundial; una de las temáticas que la caracterizan es la búsqueda de la propia identidad, entre cosmopolismo y reivindicaciones de las propias raíces. Como escribió Justo Fenández López, “Tanto los autores de la primera promoción del 98 (Ganivet, Unamuno, Azorín, Baroja, Maeztu y Machado), como la promoción posterior (la generación de Ortega), tuvieron una temática común respecto al problema de la identidad española, dentro de sus diferencias estilísticas e ideológicas. España les preocupa, España es un problema (“España como problema”)” (Fenández López, 2014).

Gómez de la Serna fue un escritor muy prolífico, y su estilo se presenta muchas veces orientado hacia el periodismo, que fue su verdadera pasión⁴. A él se debe la invención de una escritura muy peculiar, la particularidad estilística llamada Greguería⁵,

¹ Ramón Gómez de la Serna, *La donna d'ambra*, traducido por Immacolata Forlano y Eliana Guagliano, es publicado por Marlin (Salerno, 2007). El libro del cual tomaremos todas las citas es la versión en español: (Gómez de la Serna, 1981).

² En esto sigue una línea que encontramos ya, en 1923, en *El laberinto de las Sirenas* de Pío Baroja.

³ “En 1914 aparece una nueva intelectualidad tanto en España (propiciada por una serie de acontecimientos) como en Europa (propiciada por el comienzo de la IGM). Entre los hechos mencionados estarían la conferencia de Ortega, *Vieja y nueva política* (1914), la fundación de la tertulia del café Pombo por Ramón Gómez de la Serna y la fundación en 1915 de la revista *España*; así como la inauguración de dos organismos institucionales de gran repercusión en la época como la Residencia de Estudiantes y el Instituto Escuela” (Pérez, 2011).

La Generación de 1914 es llamada también la “Generación del '98” que “è qualcosa di più che un circolo letterario manifesto o corrente; è un'espressione culturale complessa... il più profondo atto di coscienza che la cultura spagnola abbia mai compiuto dall'inizio del suo declino”. Al respecto proponemos una idea de Carmelo Samonà, *Profilo di Storia della Letteratura Spagnola*, Libreria Eredi Virgilio Veschi, Roma, 1959, pp. 141-142. Existe, en la primera fase de la novela del siglo XIX, una áurea de pesimismo total.

⁴ Funda el periódico *Prometeo*, es director también del periódico *La Tribuna*, colabora con muchos periódicos españoles (*El Liberal*, *El Sol*, *La Voz*, *La Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* o *La Nación* en Argentina, etc).

⁵ “Su tertulia del café Pombo y la tendencia de su revista *Prometeo* completan sus actuaciones a favor de las vanguardias, dominadas por una nueva mirada sobre la realidad. A estos supuestos pertenece el género

que servirá para renovar la idea tradicional de la metáfora que él actualiza, anticipando el surrealismo.

Debido a su vena periodística, sus novelas presentan una descripción minuciosa de los ambientes, dando así una idea de movimiento típica de las escenas de acción. En el libro *La mujer de ámbar*, en particular, encontramos una descripción a veces maníaca de los detalles ambientales de Nápoles⁶, ciudad capital de un reino que Ramón compara con España. La voz, *mascarada en off*, de Lorenzo, protagonista del libro, que oculta y revela, al mismo tiempo, el mismo autor que busca una identidad⁷. La crítica ha sostenido que la novela tiene una matriz autobiográfica; esta suposición tiene bases por el hecho de que el escritor vivió por un período en Nápoles y que en los artículos de crónica de la época (específicamente en el periódico *il Mattino*) se encuentran entrevistas al mismo escritor y hasta una noticia del “suicidio di una sposa ancora in abito nuziale che si lancia dal balcone” (Grilli, 2013: 206) de donde el escritor pudo haber sacado la idea de su historia.

La proliferación y versatilidad de la novela, si llegar a una real construcción polifónica, son los rasgos que se evidencian durante toda la estructura de la obra y están siempre presente en el libro y en sus personajes: Lorenzo (protagonista y alter ego del escritor), Lucia (coprotagonista que para Lorenzo representa Nápoles), Nazarena (coprotagonista que representa la mujer práctica). La dualidad es aún más evidente cuando el escritor se concentra sobre Nápoles dado que “più volte l'autore, nel corso del romanzo, metterà l'accento su questa duplice anima partenopea, sulla compresenza di elementi contrapposti come l'elemento angelico e quello umano, la vita e la morte in un connubio inscindibile. Napoli è un luogo paradisiaco dove emerge prepotentemente il lato tragico, con l'atroce lotta per la vita e il pericolo rappresentato dal Vesuvio in procinto di eruttare” (“La donna che..”, 2015).

literario inventado por él, ‘las greguerías’, definidas (según él) como metáfora más humor. En ellas juega con los conceptos y el léxico de las palabras, siguiendo, por un lado, a Quevedo y a Góngora y, por otro, las nuevas propuestas de la vanguardia para la libre asociación de realidades, no relacionadas en la vida objetiva” (Pérez, 2011: 21).

La definición de *greguería* la dio el mismo Serna: “umorismo + metáfora = greguería”, o sea, una frase ingeniosa y en general breve que nace por un encuentro casual entre pensamiento y realidad (Gómez de la Serna, 200: 10). En la lengua original véase la edición en Clásicos Castalia, Madrid 1994.

⁶ Enteros capítulos (Capítulo II, III, IV, etc) son sólo para describir a Nápoles y sus vías, sus colores y sus sombras.

⁷ Un ejemplo es la descripción del Capítulo II en donde pone en comparación Nápoles y España enumerando los puntos en que coinciden o que son parecidos. (Gómez de la Serna, 1981: 12-16).

Lucia, es una muchacha reservada pero de mucha fuerza interior que representa Nápoles en su totalidad⁸, sus hermanos son: Raffaele, militar de profesión; Luca, en la cárcel esperando de ser juzgado; Lisa, la hermana renegada por la familia por haber tenido un hijo fuera del matrimonio. A través de esta breve descripción podemos notar como cada uno de los hermanos represente una parte de Nápoles: Raffaele representa la vida militar, bien presente en gran parte de la ciudad por sus raíces de importante puerto del Mediterráneo; Luca, la Nápoles degradada y emarginada que espera ser rescatada; Lisa representa la Nápoles en donde son vigentes las rígidas reglas dictadas durante los siglos. ¿Pero Lucia qué representa?

Ramón no describe nunca el personaje de Lucia físicamente, sino que se concentra en el color de su piel que la asocia al “ámbar”, de allí, en efecto, la asociación al título de la obra, que como la grande novela de adulterio de finales del siglo XIX identifica con un nombre de mujer, desde Emma Bovary a Effi Brest, a Ana Karenina. Léase: “El color de su piel iba adquiriendo tono en aquella proximidad... Lorenzo buscaba el adjetivo para aquella matiz... fue conducido al ámbar, esa resina o bálsamo endurecido de los árboles antediluvianos, ese ámbar que el mar se encarga de extraer y arrojar a las playas” (Gómez de la Serna, 1981: 41).

En el texto el color “ámbar” es asociado también a la ciudad de Nápoles y lo notamos cuando escribe: “Solía encontrar ese color en las mujeres con más tipo napolitano, como maceradas y con cierto tono de carne de membrillo conservado en el profundo depósito de la ciudad” (Gómez de la Serna, 1981: 41).

La “tristeza” es otro factor que se repite en sus personajes y es descrito como la tristeza natural de todos los habitantes de Nápoles. Esto se entiende sobre todo cuando Lorenzo y Lucia hablan de la diferencia entre Nápoles y Capri: “- Los de Nápoles estamos cerca de todo eso, y sin embargo, vivimos en mayor tristura...Nosotros no podemos vivir en la holganza de aquella gente. Aquí se pena más y se tiene más idea de la responsabilidad que es vivir” (Gómez de la Serna, 1981: 66).

Esta “tristeza” es tan intrínseca en Lucia que el escritor hasta la pone en evidencia cuando describe su modo de vestir: “Aquel chal puramente napolitano, en que se enlazaban todos los colores del espectro solar, tenía la melancolía de todo espectro y el exceso de diversión. Era bello aquel chal y, sin embargo, era triste” (Gómez de la Serna, 1981: 50-51).

⁸ “Le representaba todo Nápoles aquella muchacha de color reflejo y en cuyo rostro había rasgos un poco marcados de estatua...” (Gómez de la Serna, 1981: 41).

El énfasis de la “tristeza” que Lorenzo percibe de Lucia vuelve a aparecer cuando la compara a un alma del purgatorio. Las dudas de Lorenzo tienen que ser tan fuertes de sentirse obligado en hacer una pregunta tan fuera de la realidad, como la que le hace a Lucia:

Entre Lucia y aquellas imágenes había un cambio de reflejos muy parecidos. “No pueden volver al mundo ni los condenados ni los benditos... Las únicas almas medio externas son las del purgatorio... Son las únicas que se pueden poner el traje de la tierra para volver al mundo”. Aquella idea de que estuviese batida su carne por otro amor y que su penitencia hubiese sido volver a amar, hizo que Lorenzo rompiera el misterio con la pregunta con que pillar desprevenida al ánima.

-¿Has estado en el purgatorio alguna vez? (Gómez de la Serna, 1981: 77-78).

Lucia, durante toda la novela, parece ser una mujer curtida, llena de un pasado ancestral que la entristece. Se presenta como una mujer que tiene miedo de todo y también de amar. Ya desde los primeros párrafos que hablan de relación, el escritor vislumbra las dificultades y los obstáculos que encontrará Lorenzo cuando tendrá que hacer frente a la familia *Smili* ya que uno de sus antecesores fue brutalmente asesinado por un “tirano” Español (Gómez de la Serna, 1981: 44-49). La exclusión debida a los tabúes se complica aún más cuando describe que Lucia tiene una hermana, Lisa, que fue repudiada por la familia debido al hecho de que quedó embarazada por un español fuera del matrimonio.

El punto más alto de la “vergüenza” familiar la tenemos cuando Raffaele apuñala a su vecino por haber atestiguado en el tribunal en contra de su hermano que permanecía en la cárcel (Gómez de la Serna, 1981: Capítulos XXXI – XXXII). En efecto, desde este punto en adelante, o sea, desde el capítulo XXXII, el único pensamiento de Lucia será el que Lorenzo quiere casarse con ella sólo por piedad, sólo porque quiere salvarla de los desastres que la incumben. Léase: “Piénsalo - dijo ella. Lo que más me horroriza es que tú te sientas comprometido... Piénsalo. ¡Adiós!” (Gómez de la Serna, 1981: 126).

Su pensamiento está tan arraigado dentro de sí misma que hasta cuando Lorenzo trata de tranquilizarla haciéndole entender de que su pasado no habría cambiado lo que siente por ella, Lucia tiene miedo: “- Sé que existen hombres como tú, que no pueden querer si no luchan con una sombra... Inventarás siempre una nueva, y no pensarás siquiera que yo sufro de verdad mientras tú te diviertes (Gómez de la Serna, 1981: 138).

Como ya hemos dicho anteriormente, todos los personajes quieren escaparse, se sienten obligados por la sociedad y, por consiguiente, se sienten atrapados. Por lo que se refiere a Lucia, el hecho de preguntarse constantemente si su novio se siente obligado a

casarse con ella, ya que entendió que Lorenzo quiere redimirla del abismo moral en el que se siente encerrada casándose, nos puede dar una pista de que el posible *transfer* sea Lucia y no Lorenzo.

Lorenzo a través de sus monólogos se pregunta siempre sobre la posibilidad de encontrar la mujer ideal, o por lo menos una mujer capaz de hacerle olvidar la apatía y la penuria ociosa de sus días⁹, pero cuando conoce a Lucia deja de buscarla porque refleja todos los cánones que se había prefijado: quería la típica mujer napolitana. En las páginas siguientes al encuentro, entiende que la amada pertenece a la categoría de las personas intrigantes, personas de las que Lorenzo está fascinado, pero poco a poco empezará su *disamore*¹⁰ (desafección) que lo alejará de Lucia y lo hará sentirse obligado a casarse con ella¹¹.

El *disamore* que late entre todos los personajes y en la ciudad es palpable. Parece que todas las situaciones sean causa de los acontecimientos y no porque realmente lo decidan los personajes. En efecto, Lucia no hace entender nunca lo que realmente siente por Lorenzo (excepto un “Te Quiero” que pasa casi desapercibido, durante una conversación) (Gómez de la Serna, 1981: 61), tanto que parecerá que entre ellos prevalega el *disamore* originario, *disamore* ancestral. Hasta también algunos diálogos reflejan obligación y aburrimiento. Un ejemplo podría ser cuando Lorenzo le confiesa lo que realmente piensa sobre las mujeres utilizando tonos duros para ver la reacción de Lucia: “... Las mujeres son reservonas de todos sitios... No hay más que leyendas. Lo general es que las cansa y espanta el amor... Lo buscan para descansar, y después de haber encontrado a su amante, les sorprende mucho que quiera seguir amando” (Gómez de la Serna, 1981: 91-92).

El otro personaje femenino, al que ahora haremos sólo una breve observación, es Nazarena que vive de la prostitución y, no obstante eso, es la amante fija de Raffaele. En ella la contradicción parece tener tonos más elevados: vivir sin amor su presente, pero al mismo tiempo llorar por un amor negado. ¿Hacer lo que uno quiere inspirándose

⁹ Tenemos que recordar que antes de conocer a Lucia, Lorenzo busca por doquier a una mujer con la que se pueda casar. Pone hasta un anuncio en el periódico “rosa” para poder volver a ver a una dama que había visto en un parque y de la que él se había enamorado, o mejor dicho, encaprichado, y que en su imaginario representaba la mujer napolitana (Gómez de la Serna, 1981: Capítulos XII-XIII).

¹⁰ La palabra *disamore* la utiliza Giuseppe Grilli en su libro *Cronache del Disamore*, hablando justamente del libro de Gómez de la Serna que estamos analizando (Grilli, 2013: 206-209).

¹¹ Esto lo podemos deducir ya en el capítulo XX (Gómez de la Serna, 1981: 73) cuando conoce a Raffaele y al principio del capítulo XX lo dice claramente: “El compromiso de amor era más fuerte y aquel marino le dejó sellada la mano con su mano, como diciéndole: ‘Ay, si no te unes a ella en sagrado vínculo’”.

al modelo de la mujer libre, o buscar un estatus social consolidado en la Nápoles de bien? Léase lo que sigue: “¿A Raffaele? A ése le tengo olvidado más que a nadie, pero se hace recordar todos los días... Es mi verdugo y de quien se me acerque para más de un rato” (Gómez de la Serna, 1981: 107).

2. IDEAS DE TEATRO

“No escribo para el teatro porque sus problemas no son del Arte ni del alma sino de las mezquindades de la mezquina humanidad. Yo no voy a hacer esa concesión al público patológico del teatro”. Así Ramón Gómez de la Serna actúa con una declaración sin fisuras en su *Automoribundia*¹². La conexión teatral, es decir la vida como teatro y la misma literatura como proyección vitalista ha sido uno de los constituyentes del vanguardismo *ramoniano*, su afán sintetizador no exento de rebrotes modernistas¹³.

Esta frase resume la batalla teatral de los años veinte entre el teatro de consumo y el teatro renovador que caracteriza a los autores herederos de un público finisecular con una mentalidad teatral. Ramón Gómez de la Serna planteó una renovación y es referencia obligada de los “vanguardistas” sin escuela. En el *teatro prosa* o *prosa teatro* de Ramón, vida y literatura se reclaman, explican y condicionan recíprocamente. Rasgo central del teatro –sea experimentalista o tradicional– es su dialéctica entre el (los) personaje(s) y el inventor de la historia. Por tanto podemos detectar la presencia de un teatro poético o de una novela teatral.

Gómez de la Serna en el plano formal, en su obra *La mujer de Ámbar*, representa un género narrativo –novela vanguardista– donde la presencia del diálogo es completa por no decir que atiborrada. En realidad todo a nivel de estilo resulta en exceso, ya desde los primeros renglones del exordio. Sin embargo, lo teatral no trasluce en la textura de la prosa sino que implica muy hondamente la estructura no sólo retórica, sino temática. Ramón mantiene el rasgo teatral en el carácter espectral de sus personajes, integrando en la personalidad humana la dimensión inconsciente de los deseos reprimidos o desviados. La propensión al mito, una actitud que está fraguándose en las evoluciones de las vanguardias de los años veinte (piénsense sólo en la referencia del impacto de la “Semana de arte moderno” de Rio de Janeiro, con su escenario americano frente al

¹² *Moribundia (1888-1963)*, autobiografía escrita por el mismo Ramón Gómez de la Serna en el 1970 (editorial Alianza, Madrid).

¹³ Véase al respecto Víctor García De La Concha (1971: 63-86).

tradicional europeo¹⁴). En este cuadro cabe situar la obsesiva alternancia que va estallándose a lo largo de las páginas del libro entre Eros y Thanatos.

Como hemos dicho antes, la historia se desarrolla en la Nápoles vivaz y sensual de los primeros años del siglo XX, alrededor de dos personajes, Lorenzo y Lucia, un español y una napolitana que sirven de matriz a una historia alrededor de ellos mismos, como en toda obra de teatro vanguardista de ascendencia pirandelliana que se respete.

Un resumen, aunque la novela *ramoniana* no se reduce a un esquema argumental sino que propone moradas, vivencias, atmósferas materiales como espirituales, es de todos modos útil. De pronto podemos recordar que gracias a una pesquisa en la prensa de la época relativa a la no corta estancia de Gómez de la Serna en Nápoles, sabemos que la escena *clou* la de final de la obra, con el suicidio de la protagonista, viene de una crónica de sucesos, donde una mujer del pueblo se narra haberse lanzado del balcón de la casa de su padres en el vacío, quedándose muerta al instante¹⁵. La novela reconstruye toda una trama descriptiva de la ciudad y del personaje protagonista añadiendo una serie de relaciones históricas, sociológicas, psicológicas y de costumbre, y hasta solapadamente políticas. No se olvide que el libro se escribe cuando el régimen mussoliniano ya se ha establecido y reafirmado como tal, tras el *delitto Matteotti* y el abandono de la forma constitucional parlamentaria. A partir de ahí se adentra en la realidad de una especie de diario del coprotagonista, o antagonista, Lorenzo, que no es difícil identificar con el propio Ramón. Los avatares de Ramón son los de una figura manierista, casi *pontormiana*¹⁶. Distintas aventuras y observaciones bajo la mirada amenazante del Vesubio¹⁷ salpicaban sus días que son esencialmente (*cervantinamente*)

¹⁴ De paso recordamos dos autores y dos novelas que corren paralelas con la de Gómez de la Serna, de un autor cubano y otro venezolano (curiosamente ambos caribeños, pues de lo que llamamos Mediterráneo de las Américas, Carpentier y Uslar Pietri, respectivamente *¡Ecue-yamba-O!*, novela *afrocubana* (1933), y *Las lanza coloradas* (Madrid 1931), ambas genéricamente etiquetadas por la crítica como de corte o influencia surrealista, puesto que ambos escritores (y dramaturgos) estuvieron en Francia en la segunda mitad de los años veinte. A propósito de la mediterraneidad, no se olvide que la Nápoles de Ramón es intencionalmente la del Virreinato del siglo de Oro español, con explícita referencia a Osuna y a su secretario Francisco de Quevedo. La Nápoles ciudad gemela de Barcelona y Valencia, como testimonia toda una literatura en castellano (y no solamente) entre el XV y el XVII.

¹⁵ Véase la aportación de Marilisa De Rosa (2001), con una presentación de Giuseppe Grilli. Siempre Grilli en su libro *Cronache del disamore*, propone una fuente clásica del suicidio de Lucia (una fuente “reconstruida” puesta la filiación cronaquista del relato): “Lucia non sopravvive al *desengaño* che Lorenzo soffre per la città e i suoi abitanti e, vestito l’abito nuziale, precipita dal balcone, per interpretare un *remake*, innocente in quanto moderno, del suicidio di Melibea” (Grilli, 2013: 211).

¹⁶ Achille Bonito Oliva (2012), individua en Pontormo y en su modo de torcer las figuras sobre un límite divisorio de la superficie de la pintura, el símbolo de la tensión manierista.

¹⁷ Cf. para la importancia del motivo en el infra texto áureo de la novela *ramoniana* Laura Rodríguez Fernández (2015).

ociosos como se conviene a un hidalgo bastante pobre pero sin la menor inclinación hacia el trabajo mecánico¹⁸.

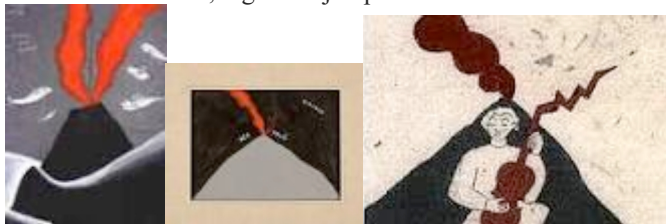
3. LAS MUJERES, LA VERDADERA FUERZA DE LA NOVELA

Ya desde el primer capítulo, frente a las estatuas en el portón de un jardín de Nápoles (la actual *Villa Comunale* que se interpone entre la clásica *Riviera di Chiaia* con los edificios que se remontan a la primera edad moderna virreinal) se crea el vínculo con las deidades clásicas y se establece que en esta historia “mandan los hombres”. Podemos leer la descripción que nos devuelve enseguida en un escenario mítico:

Lorenzo topaba todas las tardes con aquellas ocho estatuas de hombres desnudos que ornamentan el pórtico del jardín público de Nápoles compensaba allí lo que de aspiración venusina conserva en su secreta vena, pero la mujer andaba por los viales verdesombrosos y no en estatua, pues la única que parecía de mujer desde lejos era la del Hermafrodita. Aquello quería decir que siendo el parque venusino, los hombres mandaban en él y nadie debía alarmarse por lo que sucediese en los asaltos de sus frondas (Gómez de la Serna, 1981: 8).

Ya este exordio en el signo de Venus, divinidad erótica y por lo tanto creadora, nos revela la religiosidad ancestral y clásica en la vanguardia. Y en efecto, en esta historia en la que mandan (o parecen mandar) las divinidades masculinas, representadas por los hombres y especialmente por los españoles, el misterio de la existencia se da plenamente sólo en relación con la mujer (Venus creadora) y cada personaje representa una posibilidad de vida, pero una sola. Esta soledad de la existencia queda conformada en la soledad con la cual acosa a Lucía, la sociedad que la envuelve. Tal vez en esto consiste el carácter trágico del final, y por ende, de la obra. En este sentido en un libro tan diseminado de referencias a la literatura áurea, con especial predilección por un ámbito que podríamos definir hispano-italiano¹⁹, puede tener cierta sugestión pensar en

¹⁸ La vigencia del Vesubio en la perspectiva vanguardias ha vuelto periódicamente en autores del llamado segundo futurismo y en uno de los pintores de la transvanguardia (donde han estado implicados artistas diversos, como un Miquel Barceló de origen mallorquín), Ernesto Tatafiore ha hecho del Vesubio un símbolo de su obra; algunos ejemplos:



¹⁹ Otra vez lo sugiere Grilli (2013: 208). Reproduzco la argumentación: “Ramón ripercorre il mito del Virreinato legandolo strettamente all’esperienza del presente. Bastino queste esemplari evocazioni di alcuni tra i protagonisti della cultura aurea ispano–napoletana: ‘Lorenzo veía a Juan de Valdés dando las

suicidio eje de la tragedia cervantina de *Numancia*. Lucia, si este marco tuviese vigencia, vendría a representar un colectivo, todo el pueblo de Nápoles, sometido a la dominación española en el siglo de oro, aquel que fue su momento la época hispana de la ciudad y del reino; y, aplicado a la actualidad su sumisión tiene una modernidad extraña e inconciliable con su ancestro. En todo el libro Lorenzo tiene la obsesión de tener una mujer que represente en todos los aspectos a Nápoles.

Los personajes masculinos funcionan como puentes en la introducción de los personajes femeninos, víctimas del remoto deseo escabroso de Lorenzo: “Su sed de algo que no fuese la implacable ciudad era contenida por él gracias a aquella búsqueda del cochero prometedor que sabría guiar su caballo hacia el vericuetto escabroso en que las niñas vírgenes jugaban en su piscina de luz, protegidas por el cristal más grueso de los acuario” (Gómez de la Serna, 1981: 18).

Argumentando ulteriormente alrededor de esta violencia diseminada difundida, las prevenciones de los personajes de la novela puede que repongamos el motivo del sátiro y de la ninfa degollada que tan bien (y simbólicamente) retrató Piero di Cosimo en una tabla famosísima (véase más abajo). El lienzo de Piero dio pie a Alberto Porqueras Mayo para que interpretara a partir de la representación figurativa, según el principio del *ut pictura poiesis*, un pasaje fundamental de la *Égloga tercera* de Garcilaso. Ni hace falta siquiera remarcar la presencia napolitana en la poesía y la poética garcilasiana, así como las derivaciones de sus églogas del modelo de Sannazzaro.



Un Satiro, lutto per una ninfa, Piero di Cosimo.

fiestas que emparentan a un extranjero con todos los que asisten a ellas; veía a Argensola sintiéndose en la plenitud de un destino que parecía irle a conducir a gloriosos virreinos, y veía a Quevedo, sobre todos gran español de peso humano, corricojando por las rúas como navegante que comprende toda la desigualdad de la realidad y del empedrado, guarneciéndose en la academia de los ociosos como en la tertulia sin los engaños de la de los cortesanos, que son también ociosos, pero los hipócritas ociosos que no quieren declararlo o siempre lo niegan”.

El sistema de relaciones que se dibuja en la obra está basado en una combinación de encuentros binarios. Lorenzo accede a Lucia a través del peruano (un personaje cabal y a la vez escurridizo que pronto desaparece), y a Nazarena a través de Raffaele, el hermano marino de Lucia, portador sano de todos los deseos del protagonista y verdadero ejecutor de las desgracias de los “Smili” (la familia con apellido simbólico, o alegórico, de la cual descende Lucia, “Smili” quiere decir, naturalmente, “parecidos”).

Raffaele, el marino que al sorprender la pareja en el restaurante rescata la dignidad de su hermana y pone fin al vagabundear de Lorenzo. Léase al respecto el momento álgido que Ramón capta y relata: “Los dos, con las manos flojas – puesto que en ellas estaba la avaricia desordenada –, se dieron el beso de la verdadera promesa, deshecha la escaramuza para siempre” (Gómez de la Serna, 1981: 73).

Todos los personajes femeninos parecen ser espejos de la guerra interna de la protagonista de la novela, Lucia Smili. Otras figuras que intervienen en la narración, como la amante de su hermano, la prostituta Nazarena, desenvuelven un papel complementario. Ésta representa la dimensión a la cual Lucia no puede concederse y ante la cual no puede sucumbir. Raffaele, a su vez, es el guardián de dicha dimensión y responsable de tutelar el puente entre la ley y el deseo, la consciencia y la inconsciencia. Léase al respecto: “El pálido Raffaele que le supo unir a su hermana sin palabras y con más fuerza que con una amenaza, le quería adornar de mujeres, sin que eso supiese desdoro para Lucia” (Gómez de la Serna, 1981: 86).

Lucia no se rinde ante los sentidos, y guarda su integridad de persona, casi renovando el mito de las devotas a Diana y cabe recordar que en el siglo de oro ese celo pudo ser tildado con el epíteto despectivo de *mujer libre*. Libre la mujer recatada, que no quiere casarse con ningún hombre como libre también es la mujer que se vende, como las mujeres ramera o del partido. De la misma manera que Nazarena, representante de la poderosa fuerza sexual y de la entrega, guarda para sí un espacio intangible: no se le puede tocar la cabeza: “Sus manos le quisieron acariciar la cabeza, pulida por peines, cepillos y moco de caracol. –¡No, eso no!... ¡La cabeza de ningún modo!... ¡No me toques la cabeza! –gritó Nazarena. Lorenzo, ante aquella salida agria, dejó en paz aquel peinado cincelado en granito que revelaba la testarudez de la prostitución” (Gómez de la Serna, 1981: 104).

Las hermanas de Lucia, Magdalena y Lisa, representan otros aspectos que Lucia anhela. La ingenuidad y pureza de Magdalena, su esencia es colocarse fuera del mundo,

de ambos: tanto del material como del espiritual: “Magdalena, que como buena portadora de cesta, no debía oír nada de lo que ellos decían, llevaba, más que cesta, palangre para pescar estrellas. Iba un poco delante, como sonámbula de otro novio” (Gómez de la Serna, 1981: 119).

En otra vertiente se ubica la espontaneidad de Lisa, que en menos de un minuto concede toda la información sobre sí misma al primero que pasa, Lorenzo, revelando su nombre y dirección y hasta concediéndose físicamente por la promesa de un sombrero.

Sólo una noche, después de muchas de preguntar y repasar mujeres, dio con una especie de modistilla de la prostitución y recogió sus miradas en el altar de luz perpetua de una sombrerería.

-¡Qué bien le estaría aquel azul!

-¿Me lo regala?

-Sí, pero primero tengo que saber el nombre y las señas porque ya no es de enviárselo.

-Lisa Smili, Plaza Montana, 1 (Gómez de la Serna, 1981: 140).

La degradación ha llegado con Lisa hasta dentro de la prostitución, amoldándose a la penuria espiritual de la modistilla, representante social de la indigencia moral.

Hay un inconformismo de fondo en la visión de vida de Gómez de la Serna que las mujeres expresan mejor o, por lo menos de manera mucho más madura que los hombres. Si finalmente esa mujer es “una mujer de ámbar”, la simbolización alcanza representación modélica y se convierte en Mito. Un mito moderno, por supuesto, pero en cuanto mito intemporal, eterno. La estética del presente y de la inmediatez, que Ramón hereda de la proyección vanguardista, sin embargo ha cavado por restringir la idea de tiempo infinito en una *longue durée*. Un tiempo imperial, sin límites como fue el Imperio Español pues abarcaba desde surgir al ocaso, el mundo alumbrado por el astro Sol.

A pesar de tener una sola posibilidad de vida, definitivamente los personajes femeninos son más completos que los masculinos. Las mujeres de esta novela nunca traicionan ni se traicionan. Son víctimas de la traición de los hombres. Siempre. Pero en esta lucha, en el que el deseo provoca la ruptura de la ley y produce la subversión de los valores y las conductas, hay una circularidad teatral en la búsqueda de asiento e identidad en los personajes femeninos que no envuelve la conciencia racional de los hombres.

Pero hablando, para terminar, del último acto desesperado de Lucía, podemos notar como se sienta intimidada, y por este motivo se suicide en defensa propia. Vemos que ni siquiera en estos últimos momentos revulsivos menciona al volcán caliente, ya que esta dimensión no le pertenece. Lo podemos ver bien en la última frase que dice Lucía antes

de suicidarse: “Se espera demasiado de una mujer - pensaba intimidada -. Los hombres quieren que les mostremos la estrella misteriosa o los montes de la luna” (Gómez de la Serna, 1981: 155).

Sin embargo Lorenzo, mucho antes del acto impulsivo de Lucía, dá su fórmula para que estos personajes femeninos se salven: “-Mira –dijo Lucía señalando a los que pasaban recostados en las manuelas-, parecen enfermos a los que sacan al milagro de la noche. -Se salvarán con los tres revulsivos: el de la luna, el de las islas azules y el del volcán caliente- dijo Lorenzo” (Gómez de la Serna, 1981: 119).

Los personajes no salen nunca de su rol, eso que sería suficiente, para Lorenzo, que cada uno de ellos vislumbrara o por lo menos pensara como el otro para salvarse. “La luna” es Lucía, “las islas azules” es Lisa y “el volcán” es Nazarena.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bonito Oliva, A., *L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo*, Milano, Electa, 2012, postilla de Andrea Cortellessa, primera edición 1976.
- De Rosa, M., en el volumen colectivo *La narrativa degli anni '20 e '30 (e dintorni): atti della Giornata Catalana*, I.U.O. Napoli 30 aprile 1999. Collana di letterature comparate, Istituto Universitario Orientale, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente, 2001.
- Fernández López, J., “La generación del 14”. Editora Hispanoteca. Internet. 2014.
<<http://hispanoteca.eu/Literatura%20espa%C3%B1ola/Generaci%C3%B3n%20del%2014/La%20Generaci%C3%B3n%20del%2014.htm>>
- García De La Concha, V., *La generación unipersonal de Gómez de la Serna*, Logroño, Cuadernos de Investigación Filológica T. III, 1971.
- Gómez de la Serna, R., *La Mujer de Ámbar*, Colección Austral, Madrid, Edición Espasa-Calpe S.A., 1981.
- Gómez de la Serna, R., *Mille e una greguería*, Libri della Biblioteca del Vascello, Torino, Rodin Edizioni, 2002.
- Grilli, G., *Cronache del Disamore*, Collana Dialogoi, Roma, Aracne Editori, 2013.
- “La donna d'ambra di Ramón Gomez de la Serna (Marlin Editore, 2007)”. Internet 12-10-2015. <<https://ladonnacheleggevatroppo.wordpress.com/2015/08/06/la-donna-dambra-di-ramon-gomez-de-la-serna-marlin-editore-2007/>>
- Pérez, A., *Textos Literarios Contemporáneos, Tema 3*, Noepernia 2011.

Pérez, A., “La generación del 14. Las Literaturas de Vanguardia (1914-1927). Textos Literarios Contemporáneos, Tema 3. Editora Noepernia. Internet. 2013.

<<https://gradohistoriaarteuned.files.wordpress.com/2013/10/tema-3-ana3.pdf>>

“Recensione del libro *La Donna D’ambra*, di Ramón Gómez de la Serna”. Editorial Merlini. Internet. 6.08.2015.

<<https://ladonnacheleggevatropo.wordpress.com/2015/08/06/la-donna-dambra-di-ramon-gomez-de-la-serna-marlin-editore-2007/>>

Rodríguez Fernández, *El Vesubio en llamas. Un texto napolitano en español sobre la erupción del Vesubio de 1631. Los incendios de la montaña de Soma (Nápoles, 1632)*, Tullio Pironti Editore, Napoli 2015.

Samonà, C., *Profilo di Storia della Letteratura Spagnola*, Roma, Libreria Eredi Virgilio Veschi, 1959.