

"El novelista", por Ramón Gómez de la Serna, o la novela en busca de sí misma

Noël M. Valis

University of Michigan, Ann Arbor

Notable es la ausencia de estudios analíticos y detallados sobre las novelas individuales de Ramón Gómez de la Serna, una de las figuras más atractivas y más influyentes de la vanguardia española, para nosotros hoy día. (Excepción reciente es la edición crítica de *La Quinta de Palmyra* (1982), con un estudio preliminar muy cuidadoso por Carolyn Richmond). Tampoco ha recibido mucha atención seria su libro, *El novelista*, del año 1923. Formado por 47 capítulos breves en los cuales está trazada una serie creciente de tramas novelísticas diversas, ninguna completa, *El novelista* no parece ofrecernos una estructura coherente, captable según los esquemas convencionales del género y según las esperanzas del lector acostumbrado a leer, o puras narraciones (en que predomina la acción), o pura mimesis (en que rige la verosimilitud). Por el contrario, Ramón no sólo se empeña en desnudar la novela de su aire tradicional de objeto trascendental que existe para dar sentido a la condición humana, sino que también se burla igualmente de las narraciones hechas de una serie de aventuras donde el contar prevalece sobre todo. En este sentido, *El novelista* puede considerarse como una especie de *pastiche*, un "plato combinado" en que el escritor nos sirve apetitosas autoparodias de su propia obra anterior, junto con remedos basados en tramas desgastadas y frecuentemente cursis, como por ejemplo la novela erótica, la novela detectivesca, la novela de Castilla, tipo generación noventayocho, etc., etc., y todo esto con una destreza maliciosamente refinada que nos hace pensar cuán fácil y brillantemente podría haber escrito Gómez de la Serna en serio e *in toto* cualquiera de estas novelas embriónicas desparramadas con una generosidad inusitada por la imaginación ramoniana. Pero no le interesaba eso. Ni le importaba que se sintiese frustrado el lector al tener en la mano tantos argumentos distintos y fragmentarios que no parecen ir a ninguna parte.

Pero tampoco me parece acertado juzgar *El novelista* como una obra frustrada, porque de ese modo se clasifica la novela de Ramón dentro de categorías poco apropiadas y, a mi ver, equivocadas.¹ Porque no es clasificable. Lo que busca Gómez de la Serna no es ni acción ni verosimilitud, sino la novela misma. Por eso se lanza su *alter ego*, el novelista, a las calles y se asoma al balcón, buscando la claridad asombrosa de lo real, de *todo* lo real. Pero existe un peligro: el de perderse en "la nebulosa [que] se traga las novelas", esa "masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros [...] de concreción".² Así se va a establecer una tensión entre novelista y anti-novelistas, entre forma y anti-forma, dialéctica ésta que provocará una especie de "discontinuidad creadora"³ en que la novela se vislumbra entre los intersticios mismos de la escritura ramoniana. Dicho de otro modo, la forma novelesca se

nos dará en ritmo intermitente, como un código de señales que niega, luego afirma para volver a negar, el mensaje transmitido. Huelga decir que "mensaje" es, ante todo, otra referencia a la estructura inherente del código novelístico.

Al tratar de asir con palabras qué cosa es novela, qué significa novelar, Ramón no sólo crea un ejemplo magistral de la metanovela, o sea la ficción autorreflexiva, sino también – y en una paradoja aparente – la negación misma del género novelesco. En esto va a demostrar la imposibilidad de definir la naturaleza de una forma que nace y prolifera practicando el canibalismo verbal. O como lo expresa Félix de Azúa: "Parece como si la novela se comportara como la negación misma de los géneros, como aquello que los *neutraliza*, que los hace desaparecer en su propio estómago. Desaparecidos los géneros, queda ella sola como dueña del terreno 'literario', sin límites y sin definición. La teoría, entonces, no hace más que dar vueltas alrededor de ese centro inalcanzable" (1975: 42). En otro momento, el mismo crítico dirá que la novela es "el género de todos los géneros, y no el no-género" (p. 24), concepto éste del "género neutro" que Ramón parece haber entendido perfectamente, porque *El novelista* es una novela hecha de múltiples novelas distintas. Pero precisamente por ser un compendio paródico y *summum* intertextual, la obra ramoniana dificulta si no imposibilita la realización plena de "ese centro inalcanzable" del que habla Félix de Azúa. Más bien diría yo que no existe tal centro novelístico, que nunca ha existido, si no es en los empeños felizmente frustrados del crítico literario. Al privarnos de este centro teórico nos quedamos irremediadamente con lo circundante, en una palabra, con la periferia de la forma novelesca. Pero al crítico no le gusta andarse por las ramas: prefiere ir directamente al tronco. Quizá también por eso se produce muchas veces una especie de irritación al leer a Gómez de la Serna porque su obra está hecha para despistar, para desplazarlos continuamente de lo que creemos que es primario en nuestra experiencia como lectores: encontrar el "significado de la vida" que es, según Walter Benjamin, "el verdadero centro alrededor del cual gira la novela" (1968: 99, trad. mía).

Pero el comentario de Benjamin sólo se puede aplicar a la novela de cepa decimonónica arraigada en el patrón mimético. Frente a esta tradición que podríamos llamar "central", Ramón postula, a mi parecer, otro modelo novelístico: *la novela marginal*. Para ver cómo funciona esta marginalidad ramoniana, nada más ilustrativo que leer el primer capítulo de *El novelista*, titulado "Corrige pruebas de *La apasionada*", y que empieza con la noción del tiempo, tema predilecto de Ramón. "El novelista Andrés Castilla", leemos, "oía en su despacho el reloj de pared y el reloj de bolsillo [...]" Le parece a él que son dos tiempos distintos, el primero "más pausado, más pesado, más lento, un tiempo que no le envejecería nunca demasiado, mientras el reloj rápido, con mordisconería de ratón para el tiempo, con goteo instante más que instantáneo, le envejecería pronto" (p. 11). Claramente Ramón está subjetivizando el tiempo en este momento inicial de su novela, pero lo que me parece más significativo aquí es la reacción del novelista-protagonista; porque al oír los dos sonidos cronométricos, deja de escribir, "mirando un retrato para distraerse de aquella competencia con que parecían luchar los dos relojes". Y luego un poco más adelante: "Andrés miró de nuevo el retrato, buscando en él un cambio de pensamiento; pero un reloj por un oído y otro por el otro, le daban la tabarra del tiempo, con aquella

desigualdad que no acababa de ponerse en razón" (p. 11). Con el gesto del novelista y con esa "tabarra del tiempo" doble, se nos sugieren dos fenómenos que son cruciales en *El novelista*: la discontinuidad y la distracción, nociones ambas a que me referiré más adelante. El resto de este capítulo inicial se dedica a la corrección de pruebas de *La apasionada*, pretexto éste para insertar pasajes de esta otra novela anterior al texto que estamos leyendo y añadir cosas marginalmente que mejore y modernice una novela que al novelista le suena hoy completamente falsa. La técnica de intercalar una novela dentro de otra no es nada nuevo. Lo que sí radicaliza dicho recurso es la tentativa de crear nada menos que toda una novela a base de otras novelas. *El novelista* como obra – sólo relativamente – coherente y acabada no puede existir sin las múltiples inserciones como *La apasionada* que la estructuran. Dicho de otro modo, la novela de Ramón por su carácter de intercalado implica paradójicamente el principio de la discontinuidad como fuerza estructurante.

Por otra parte, la novela que está corrigiendo, *La apasionada*, nos recuerda no sólo libros anteriores de Ramón cargados de sensualidad y pasión por la mujer (*La viuda blanca y negra* [1917] o *La tormenta* [1921], por ejemplo), sino toda la boga de la novela erótica que tan finamente satiriza Gómez de la Serna en frases como éstas: "Te quiero querer más [...] Me distraen aún muchas cosas – repetía ella; y Ernesto temía que aquella mujer quisiese hacer de él un misticismo de ella misma por ella misma [...] Quería dominar su pasión; pero su pasión crecía, y Ernesto veía lo falsa que es la pasión, y le parecía que aquella mujer se burlaba de él" (p. 15).⁴ En sus correcciones, Andrés refuerza el intento paródico al añadir a las pruebas de la segunda edición palabras de corte pseudomodernista como "desvanecedora", "requintada", "brocados", "plenilunar", "trasmimar", etc. etc. (p. 14), muestrario exacto del estilo excesivamente afectado de los novelistas galantes que publicaban, tanto como el mismo Ramón, en "La Novela Corta", "La Novela Semanal", "La Novela Pasional" y otras series parecidas.⁵ Pero las inserciones, "aquellas márgenes para los insultos, para los pellizcos, para todo, que le ofrecían las pruebas como una tentación maligna [...] eran una tentación vana". Para el novelista ha sido tiempo disipado "en la labor más estéril del mundo. 'He podido hacer otra novela esta tarde', se dijo ensanchando el tiempo hasta donde lo ensancha el engaño". Y como última frase de este primer capítulo: "El reloj volvió a aparecer entonces y Andrés siguió escribiendo su nueva novela, titulada *El barrio de Doña Benita*" (p. 16).

¿Qué ha pasado aquí? Pues muy poquita cosa, diría el lector ansioso de aventuras y acción, ansioso de que pase *algo*. Entre la primera alusión al tiempo y esta última, lo que ocurre en el intervalo aparece como fuera del tiempo, como una distracción momentánea del novelista-personaje. En fin, como algo marginal. Y literalmente, lo que ha escrito Andrés son apuntes marginales, correcciones a una segunda edición que a la larga le serán totalmente inútiles, pero que le han hecho pasar el tiempo, ese tiempo que encierra como sujetalibros metafóricos el momento atemporal del acto de escribir.⁶ En este sentido escribir para Ramón/Andrés se concibe como un ejercicio marginal desde el cual se contempla la marginalidad misma del existir humano (lo que Gómez de la Serna llama en un gesto muy vanguardista "la intrascendencia del hombre", p. 287). De ahí viene también el hecho de que *El novelista* se componga

principalmente de un juego de capítulos iniciales y finales, con muy poco "medio" o centro. Casi todo en esta novela o es preambular o epilodal. La novelita "El farol número 185", por ejemplo, comienza con un preámbulo (p. 68), mientras que muchas veces el novelista salta por encima de las partes intermedias de sus historias para escribir "Otro capítulo final", título del capítulo XVII.

Cabe preguntar, desde luego, en qué consiste la relación entre parodia y marginalidad en la novela ramoniana. En primer lugar, muchos de los patrones literarios parodiados en *El novelista* – la novela galante o la novela detectivesca, por ejemplo – son formas marginales de escribir que por lo general utilizan ambientes y temas sacados de mundillos inciertos y sospechosos. Aun en la segunda historia intercalada, "El barrio de Doña Benita", donde parece burlarse de la novela realista, o sea de la tradición "central", se sitúa la acción en un barrio de las afueras poblado de espiritistas y traperos, de gente estrafalaria destinada al fracaso estrepitoso y atroz. "El barrio de Doña Benita", escribe el novelista, "estaba al otro lado del mundo y tenía la iglesia llena de lechuzas, lo cual ya era un privilegio extraño como concedido a un sitio de otros paisajes y de otros climas enclavado en la trasvida" (p. 18). O como otro ejemplo: en "La criada" se explotará al máximo en términos sórdidos y sangrientos la viejísima y folletinesca historia del señorito y la hija del proletariado seducida, o como lo describe Ramón: "El novelista desenlazaba la novela hedionda de los señores, las señoras y las señoritas de cada casa en que estaba Micaela [la criada], añadiendo detalles de realidad a su novela realista hasta el deliquio" (p. 95). Es un ambiente donde las "miradas perdidas de las criadas son como miradas al fondo oscuro del cuarto de los baúles [...]" (p. 98) y cuya vida "está llena de despedidas" (p. 99). La novelita terminará en un aborto obscuro y repugnante y una hemorragia tétrica y silenciosa. Se dirá que toda la trama y los personajes de "La criada" huelen a cosa rancia, sacados de un anecdotario desgastado y antiquísimo. Y he aquí, a mi ver, la relación más convincente y seductora entre la parodia y la marginalidad; porque al aprovecharse en plan irónico de las formas literarias ya banalizadas y tipificadas, la parodia llega a contagiarse de la misma marginalidad de que se está burlando. Expresado de otra manera, el carácter de lo intertextual como señal de identidad de la parodia marginaliza el acto de escribir al hacerlo dependiente de otros esquemas. Así, la parodia deviene una actividad lateral; faltándole un centro auténtico, tiene que asumir una postura oblicua, periférica, desde la cual comenta sobre otros textos.

Cuando Ramón crea en *El novelista* la novela de todas las novelas – recuérdese que una de sus historias se llamará *Todos* (p. 117) – es decir, la novela amasada de la pasta de otras,⁷ la convierte en el género paródico por antonomasia. Pero, por ser su libro una fabricación o *pastiche*, parecido a "las casas hechas con basura" en el barrio de Doña Benita, el cual está "edificado, más que sobre tierra, sobre un falso montículo hecho de lo que tiró todo el pasado" (p. 19), por ser así, la novela tiene que ir en busca de sus materiales, de todo el detritus literario aprovechable. En una palabra, tiene que ser traperero andante y astuto. La novela-bricolage, una vez desmontada, sin embargo, no tiene corazón, centro, sólo partes separables. La forma se desgaja, dejándonos con la nada. Por otra parte, la novela englobadora, a que aspira la obra ramoniana en un momento dado, no puede ser tampoco porque, como lo apunta

Andrés Castilla, "la nebulosa se traga las novelas y por el deseo de dar capacidad a la novela la perdía en la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salvedades, de excepciones, de concreción".⁸ La novela que intenta hacer, titulada *Todos*, la califica de "vana, hija del deseo estéril de la universalidad y de la totalidad" (p. 124). Al esforzarse en penetrar más allá de la periferia – los arrabales abandonados del pasado literario (y personal) –, invadir el núcleo anhelado, la novela pierde la idea de los límites, de la forma limitadora, y, de ahí, una vez más, el centro mismo. Al mismo tiempo Ramón ve muy bien que la novela es una forma sin formas específicas, o sea como él concluye: "Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón" (p. 287). Últimamente, el novelista nos está sugiriendo algo bastante perturbador: la imposibilidad de novelar por ser inabarcable y, a la vez, evanescente, la realidad, de la cual depende siempre el novelista, aun el más metaficticio.

En este sentido, el género novelístico como entidad subordinada a lo real se caracteriza, de nuevo, por su propia marginalidad. Así el novelista sólo puede captar la experiencia acechándola, cazándola cuando pueda.⁹ *El novelista* bien podría subtitularse "Sobre calles y balcones", ya que funcionan como *leitmotifs* constantes estas dos presencias en la obra.¹⁰ Pero también operan temática y estructuralmente para dar forma a la discontinuidad ramoniana que por sí sola no podría existir sin corporeidad. Desde los balcones y las ventanas, Andrés Castilla puede ver, a esa hora transicional e incierta del atardecer,¹¹ "a través de los visillos, el verdadero sentido de la novela de la vida, lo que nunca había alcanzado, lo que estando tan cerca resultaba indeciblemente lejos". Ve "los personajes que no llegaban nunca, y esa misma realidad tan tangible y tan admirable, se le escapaba ..." (p. 167; del capítulo XXVII titulado "Al balcón"). En otro momento escribirá que "los balcones gritaban en la ciudad el drama de todos o el cómo se consumían las vidas" (p. 123). Y aun más significativo: "... se prevalecía de cómo el balcón le devolvía [...] la luz que se escapaba a su despacho, luz refractada por la ciudad a que daba su balcón" (p. 178). Lo primero que el balcón le ofrece al escritor es una perspectiva distanciada, observadora, de testigo estático, como los faroles en otro capítulo. Pero también es parcial, se ve todo lo de afuera entre visillos, refractado a través de la lejanía impermeable de las cosas y seres. Sin embargo, entre el balcón, el observador y el mundo externo existe una secreta reciprocidad vislumbrada en el carácter de cómplice que poseen los balcones. Así, por ejemplo, se intercambiarán miradas el novelista-personaje y una mujer desconocida que sale con los cabellos sueltos a su balcón. "Nada más que miradas se han cruzado entre esa mujer que pasa a esa hora y yo, nada más que miradas ..." (p. 39).

Parecido en esto es el uso que se hace de un biombo cuando el protagonista de esta novelita homónima, sutil parodia proustiana ("El biombo", capítulos XLIII-XLV) espía por sus rendijas a una dama hermosa de la casa de enfrente, hasta que "un día vino sigilosa y descalza [mi mujer] ..." escribe el narrador, "empujó el biombo hacia delante y quedé a la vista de la vecina en aquella actitud de fisgón, mientras mi esposa me recriminaba" (p. 278). Aquí se subraya en vena cómica algo que ocurre constantemente en *El novelista: el voyeurismo*,¹² la mirada oblicua y clandestina del observador

que intenta leer la realidad como si fuese un libro prohibido metido en el Gran Índice de la Vida. También hablará el novelista del "libro del balcón" (p. 21) y del biombo como "libro cerrado [...] y cómo era las tapas, el empastado de la vida humana, la cubierta del libro" (p. 270). De índole parecida es la misteriosa mirada bizca de Beatriz, "la mujer dudosa" en otra historia, "¿De cristal?", mirada que obsesiona al narrador empeñado en descubrir si el ojo derecho de la dama es un ojo de cristal. La desviación es una constante en *El novelista*, donde todo se ve desde la línea lateral del juego o a través de una pantalla, como la cortina de flecos en el capítulo XI que ilumina un cuarto dejando el otro en la oscuridad (p. 85). Los flecos, esos adornos compuestos de hilos o cordoncillos colgantes, se esparcen por varios momentos de la obra. Andrés, por ejemplo, se enreda en los flecos del clásico mantón (p. 64), imagen que se repite más adelante "al enredarse [el detective Rivas Ericson] en los flecos de un mantón felpudo colgado de un maniquí sin cabeza ..." (p. 215). O léase esta alusión: "... él recordaba de las mocitas cuando se niegan jugando con los flecos del mantón que caen en cascada desde su pecho ..." (p. 180). Las cosas se enmarañan hasta tal punto que llega un momento donde hay que *desflecarse* de la realidad circundante (v. el uso ramoniano de este verbo en la p. 245), esa misma realidad que busca anheloso el novelista cuando "usaba todos los procedimientos posibles para cazar los personajes de sus novelas" (p. 64), incluso el de enredarse en los flecos de un mantón.¹³ ("Enredos" se nombra el capítulo XLII también.) Pero esa presencia colgante, enhilada, juguetona es ante todo y literalmente cosa marginal, pendiente de algo más grande y capaz de deshacerse a tres tirones. En fin, lo que intuimos aquí y en otras instancias de *El novelista* es una dialéctica sutil entre periferia y centro, en que el novelista trata de convertir lo marginal en su contrario al captar las oscilaciones impertinentes de la realidad *enflecada*, lo que se podría llamar *writing from the fringe*, o escritura desde los márgenes.

El intento de ir cazando la marginalidad de lo real empuja al escritor a echarse a las calles buscando materia novelable. En este sentido, *El novelista* no sólo es una novela marginal sino además peripatética. Así, Andrés Castilla busca "con sed la inspiración secreta de las calles oscuras", esas calles que adquieren "un misterio comunicante" donde se sorprenden "las novelas de las casas". Y sigue: "Tenía ya los itinerarios de las casas abiertas por ese lado y también buscaba la inspiración que brota de los cuartos trasteros, esos cuartos en que las viejas criadas como modistas afanosas, cosen bajo la luz de lámparas bajas, entre armarios y cuadros de desván" (p. 138). Repetidas veces el novelista se lanza a la calle, "como si saliese a la carretera de su novela, buscando las afueras de la ciudad, ansioso de piedras kilométricas, como los pájaros que a lo mejor necesitan añadir piedrecitas a su sustento" (p. 155). De ahí vienen capítulos como "*La novela de la calle del Arbol*", "En la jaula de la calle", "En busca de personajes" y "Por las calles intrincadas". Cuando hace un viaje a Londres, va "por personajes misteriosos. Sabía que en tal calle, a tal hora, le esperaba uno de ellos, *el nuevo protagonista*. Iba como a una cita en el bosque o en el centro de la población, callejeando para encontrarle ..." (p. 171). Liega a identificarse tan estrechamente con la vida callejera que siente "dentro de sí encandilado [...] el farol de la inspiración. En su alma, como si fuese una calle, le había salido un farol, un verdadero

farol ..." (p. 79). Como novela ambulante, *El novelista* metaforiza el acto de novelar, subrayando de esta manera como el género novelístico es ante todo un proceso, un itinerario que se forja continuamente. Al mismo tiempo, al ser calle, la novela refleja el estado anímico del propio escritor, quien interioriza no sólo lo ambulatorio, sino a la vez lo estático en forma farolera. La mirada fija del novelista-farol, que nos recuerda la óptica del balcón, parece transmitir estabilidad o forma, al devenir constante que es la novela-calle.

Pero no nos dejemos engañar, porque dicha estabilidad es una ilusión. No hay nada menos digno de confianza que las miradas de un novelista. Ya hemos visto en el primer capítulo cómo el escritor se deja llevar por las distracciones más vulgares como el tictac de un reloj o la presencia muda de un retrato. En otro lugar el novelista "leyó las últimas palabras en que se había quedado el otro día, y después se puso a pescar ideas en las riberas del cielo" (p. 45), sugiriendo así la noción de la escritura como pura distracción, como una actividad lateral, orillera, desde la cual viene la cosa creada de soslayo. Es el gesto de un soñador que mira distraídamente mientras se asoma al balcón o anda por las calles, buscando aquello que da sustancia a las interioridades nebulosas del que escribe.

La novela como distracción (y como discontinuidad), desde luego, define tanto la novela marginal como la ambulante. Pero importa subrayar que la distracción en sí opera de modo bifurcado, ya que es capaz de inspirar por un lado y de desesperar los deseos creadores del escritor por otro. Cuando le llegan momentos de esterilidad es "porque se veía demasiado la pluma, y eso hace artificiosa y endeble la imaginación. Otras veces que le ponían sobre la mesa el cepillo de la ropa, y al ir a escribir con toda ilusión y ver el cepillo, se quedaba defraudado e irresoluto. No hay nada como un cepillo para secar y acabar con la ilusión de escribir" (p. 87). Son estos, escribe Andrés Castilla, "días no novelables [cuando] veía las cosas que hay colgadas en las perchas, le resultaban muy visibles los cubiertos, le daban dentera los platos, oía las colleras de los caballos con insupportable insistencia, le abrumaban los anuncios de los balcones y de las vallas ..." (p. 88). El miedo a la nulidad imaginativa le lleva naturalmente a asociarla con la muerte, obsesión fundamental en un escritor cuya obra maestra quizá sea la *Automoribundia*: "Los días no novelables", concluye, "eran días [...] en que pensaba que debía tener comprado un nicho para cuando se muriese" (p. 89). El impacto íntimo y aplastante de las cosas, de lo tangible, en Ramón, como sabemos,¹⁴ no sólo se relaciona a la problemática mallarmeana de la creatividad, sino también a la cualidad perturbadora del arte mismo aun cuando aparenta ser simple juego verbal.

Es sumamente significativo leer cómo se encuentra su *alter ego* Andrés totalmente abrumado no sólo por el acto de escribir sino por el resultado mismo de sus esfuerzos estéticos. Repetidas veces se delata el deseo de escapar los mundos e historias que ha creado. Al final de "El barrio de Doña Benita", por ejemplo, el novelista "puso al FIN un cierre de adorno, una contera de filigrana y se dispuso a salir a la calle. Huía así de Rosario y Fernando, que se desangraban sobre la alfombra del despacho ..." (p. 86). En otro final, "Andrés [...] sintió que le envolvía, que estaba envuelto por la ola de la realidad, que era un naufrago del dolor que sugería su propia novela, y sin numerar

las cuartillas tomó el sombrero y salió a la calle" (p. 102). Y un último ejemplo (de muchos más): "Estaba hundido en la casilla bajetona llena de olor a sarmientos. Tenía que libertarse de la novela [Pueblo de adobes], lograr emigrar de ella. Ya en su capítulo final, el XXI y definitivo, tomó el arranque último y se tiró desde los balcones de su visión de la novela" (p. 162). Aquí se ve que el motivo del balcón sirve no para buscar vida novelesca sino para huirla, paradójicamente en el acto mismo de escribir aquello que recrea el impulso original de la escritura. Enfrentado con el problema del aburrimiento y vacío interior que muchas veces experimenta el novelista (p. 43), va en busca de otras realidades, pero esa presencia real de las cosas y los seres le agobia; sus finales en especial le hacen huir de "la escena del crimen", como si sintiera una especie de claustrofobia novelesca intolerable. Esta angustia creadora creo que últimamente hay que relacionarla a su obsesión por la muerte. En un pasaje iluminador, el novelista empieza a hablar de "la nostalgia de los últimos balcones", diciendo que "las muchas toallas y ropa blanca de la enfermedad colgaban de los balcones. Los enfermos ensucian y ensucian sin parar. Hay que lavar todos los días. Daban ganas de morirse antes de ensuciar tanto" (p. 113). En esta frase clave donde late una preocupación inquietante por lo sucio, tan estrechamente identificado con la muerte, intuimos algo fundamental en Ramón: esta inmersión física en lo real se ve que su prosa huye de ello o a lo mejor quedan suspendidas las palabras a una distancia intocable desde la cual el novelista puede ir en busca de la novela que no ensucie, para evitar a toda costa la muerte que sí nos ensucia, nos descompone.

Al convertirse la búsqueda en huida, movimiento insistente y dialéctico en *El novelista*, que refleja a la vez la imagen doble y contradictoria del escritor fecundo y frustrado,¹⁵ la novela como distracción adquiere otras dimensiones implícitas a su estructura e intención de objeto cuasi totalizador. "Distraer", recuérdese, encierra varios niveles de significación, refiriéndose no sólo al acto de divertir o entretener y de apartar la atención, sino también a desviar. No cabe duda que en su capacidad de vanguardista Ramón propone un *divertimento* intrascendente para matar el tiempo antes de que se nos mate a nosotros. Al mismo tiempo queda claro, creo yo, que la escritura en sí opera como una distracción contra la muerte, un apártese de mí este cáliz, Señor. Los deseos irreprimibles de escribir la novela de la novela le llevan al escritor a acercarse peligrosamente al borde de la nada, la nebulosa que se lo traga todo. "¡Si yo pudiera hacer una novela con un farol sería un gran novelista!", se dice Andrés. Y luego: "¡Hasta que yo no escriba esa novela no seré un verdadero novelista!" (p. 66). En este impulso de no atender a los límites – porque una novela conduce a otra, *ad infinitum* – está el quid de la visión ramoniana.

En un momento de *El novelista* se escribirá: "La capacidad del mundo se llenaba del chocolate espeso de su pasión" (p. 147). Aquí, la imagen lo acapara todo porque la imaginación de Ramón necesita llenar el instante, el cuadro, completamente. La exclusividad exagerada de su mundo verbal, sin embargo, encierra el riesgo de perder la conciencia de las formas, conduce a su disolución, de ahí la captación lateral de las cosas. En esto, desviarse – escribir desde los márgenes – ofrece protección momentánea contra la inevitabilidad de los finales. La novela como distracción, en su doble vertiente de búsqueda (para divertir) y de huida (para desviar), converge a un

fin común: crear una novela marginal en contra de la gran tradición, del canon novelístico. Todo esto es otro modo de decir que la parodia como forma marginal, anti-canónica, rehuye precisamente lo que sí parece ser el verdadero centro de la novela tradicional: la muerte. Es esta muerte – y la experiencia que todos compartimos en ella (Benjamin 1968: 101) – la que informa la textura de la novela "central". Y es este gran aniquilador que reside en el corazón novelesco el que lo destruye, disolviendo el centro de la ficción en el mismo instante de crearlo, o como lo admite Ramón en la última página de su novela: "Hay que decir todas las frases, hay que fantasear todas las fantasías, hay que apuntar todas las realidades, hay que cruzar cuantas veces se pueda la carta del vano mundo, el mundo que morirá de un apagón".

NOTAS

- 1 En esto discrepo de las opiniones de Gonzalo Torrente Ballester y Francisco Umbral, quienes dirán, respectivamente, que Ramón no acierta en el género novelesco por "no contar con el destino" del personaje individual (1978: 23, Prólogo); y por ser "demasiado escritor para ser buen novelista" (1978: 51), disparate este último muy representativo del calibre de *Ramón y las vanguardias*.
- 2 Ramón Gómez de la Serna, *El novelista* (1973: 124). De aquí en adelante citaré de esta edición por ser la más asequible.
- 3 Tomo esta expresión del teólogo Harvey Cox, quien discute una "teología de la yuxtaposición" basada en el gozar de la "disrelation", o ausencia de relación entre nuestros símbolos heredados y la situación actual en que penosa y conflictivamente vivimos (1971: 132-133).
- 4 Véase también el capítulo XXXI, "Rasgando originales", para otra parodia de la novela erótica; y Manuel Longares, *La novela del corsé*, especie de novela-ensayo sobre los novelistas galantes.
- 5 Gonzalo Santonja comenta también la influencia modernista en la novela erótica (1986: 168).
- 6 En otro capítulo escribiré: "Ante la cobardía abismada del hombre, el novelista recargó con algunas notas marginales aquel volverse cada vez más pequeño del protagonista ..." (p. 148). La referencia a "algunas notas marginales", técnica metaficticia, subraya doblemente el carácter marginal de la escritura ramoniana.
- 7 Adopto el estilo de Ramón aquí, aunque dentro de otro esquema, cuando dice: "Andrés Castilla, seguía su novela, amasada más que escrita, contemplada más que relatada" (p. 139).
- 8 *El novelista*, como lo apunta el mismo Ramón, anticipa sus "novelas de la nebulosa" donde "está recogido algo del tejemaneje del vivir, su gangrena gaseosa, su sueño de realidad cambiado por una estilográfica" (1947: 12-13).
- 9 Dirá Ramón en el Prólogo a las Novelas de la nebulosa: "Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral" (p. 7).
- 10 José Camón Aznar comenta que el "tema principal [de *El novelista*] ... es la calle. Todos sus rumores, sus luces, sus vecinos, las ventanas, y como eminencia representativa, los faroles" (1972: 334).
- 11 El atardecer, momento marginal por excelencia, se repite como *leitmotiv* en *El novelista*. Por ejemplo, al parodiar la novela de Castilla que escribiera un Azorín, Ramón dirá: "El atardecer de un pueblo español está clavado en su sitio como nada, sin que nadie lo remueva ni espere removerlo, sin que lo necesite, sin que su altivez lo pueda permitir" (p. 129). El tono de exagerada gravedad y reverencia excesiva como forma de parodia, técnica basada en la incongruencia, se utiliza mucho en *El novelista*.
- 12 Véase Richmond en Gómez de la Serna (1982: 147-151).

- 13 Es curioso leer en *Fortunata y Jacinta*, I, esta referencia galdosiana al fleco del mantón de Manila: "con aquel fleco que tiene algo de los enredos del sueño ..." (1983: 127).
- 14 Véase "Las cosas y 'el ello'" de Ramón, donde explica que "es muy importante que hayamos comenzado a saber que hay vida incesante y sidérea en ese éxtasis de los objetos" (1934: 190).
- 15 Esto de concebir y yuxtaponer las cosas en forma doble es característico de Gómez de la Serna, y bien merece la pena de estudiarse más. "El novelista falaz" (p. 159), por ejemplo, se opondrá al "verdadero", Andrés Castilla. El doctor Witerman, personaje de una historia anterior, se va a presentar de manera unamuniana delante del novelista en *esta novela*; y es además padre de dos hijas gemelas (p. 251-252). En el capítulo XXXVIII, titulado "Las siamesas", se hablará – ¡genial! – de cómo "la doblez humana adquiriría la mayor propensión" en dos hermanas siamesas, hipócritas y rivales (p. 228). También será "doble" la muerte en ellas. Esta tendencia a la duplicación que se multiplica en varios ejemplos más, aun se podría extender a una lectura doble – por lo menos – de *El novelista*. Así sería posible leer todas las historias encerradas en la obra por sus cualidades puramente narrativas, a pesar de su carácter paródico; o leer todo autorreflexivamente como si cada frase fuera una novela en microcosmo, creada en el momento mismo de leer/escribirla. Pero siempre, a mi ver, se leerá de modo conflictivo, con la atención dividida entre las dos interpretaciones.

BIBLIOGRAFIA

- Azúa, Félix de
1975 "El género neutro". En *Los Cuadernos de la Gaya Ciencia*, 2: 23-44, Barcelona.
- Benjamin, Walter
1968 "The Storyteller". En *Illuminations*, pp. 83-109, Nueva York.
- Camón Aznar, José
1972 *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid.
- Cox, Harvey
1971 *The Feast of Fools. A Theological Essay on Festivity and Fantasy*. Cambridge, Massachusetts.
- Gómez de la Serna, Ramón
1934 "Las cosas y 'el ello'". En *Revista de Occidente*, 12: 190-208. Madrid.
1947 "Prólogo a las Novelas de la nebulosa". En *El hombre perdido*, pp. 7-19, Buenos Aires.
1973 *El novelista*. Madrid: Espasa Calpe.
1982 *La Quinta de Palmyra*. Ed. Carolyn Richmond, Madrid.
- Longares, Manuel
1979 *La novela del corsé*. Barcelona.
- Pérez Galdós, Benito
1983 *Fortunata y Jacinta*. Ed. Francisco Caudet, Madrid.
- Santonja, Gonzalo
1986 "En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, 47: 165-174, Madrid.
- Umbral, Francisco
1978 *Ramón y las vanguardias*. Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid.