

El «novelista» Ramón y sus «novelas grandes»

por Carolyn Richmond

Lo primero que se me planteó es que había que escribir una novela larga, algo sostenido, con título novelesco. Hasta que no lograra eso no sería escritor.

Era nadar muy lejos sin saber lo que podía pasar, o internarse en una cueva oscura que no se sabía tampoco adónde podía ir a salir, pero no había que dudar en el esfuerzo y tenía que acabar un libro de esa clase con muchas cuartillas, con el mismo asunto del principio al final y clasificado en capítulos.

Automoribundia, xli

Se refiere Ramón Gómez de la Serna en su imprescindible, aunque nunca completamente fidedigna, autobiografía a la génesis de la que sería su primera novela larga, *La viuda blanca y negra* (1921), con la que esta prolífica y polifacética figura literaria inaugurará su carrera de novelista *de verdad*, trayectoria anunciada ya más de un lustro antes con la publicación de las novelas cortas *El Ruso* (1913) y *El Doctor Inverosímil* (1914), y cuyos sucesivos frutos narrativos —la «novela» *El secreto del acueducto* así como las «novelas grandes» *El Incongruente*, *El Gran Hotel* y *El Chalet de las Rosas* (junto con alguna que otra novela corta, género que no nos concierne aquí)—, aparecidos todos entre 1921 y 1923, evidencian las características de la novelística ramoniana, preparando el camino para cinco *grandes novelas* que constituyen, a juicio mío, la cumbre del arte del *novelista* Ramón.

Estas obras, de una enorme variedad de temas y tonalidades, están sin embargo, según se verá, estrechamente relacionadas entre sí. Se trata de novelas elaboradas en tres ciu-

dades –Estoril, Nápoles y Madrid– a mediados de la década de los años veinte: *El novelista*, *Cinelandia*, *La Quinta de Palmyra*, *El torero Caracho* y *La mujer de ámbar*. Son cinco exaltaciones, mediante el poder metafórico de la greguería, de la realidad física en toda su complejidad: el ambiente, en una constante metamorfosis ante los ojos del lector, le invita a sentir, junto con los personajes de ficción, la intensa atracción –hasta seducción, diría yo– ejercida sobre ellos por el entorno. Cinco novelas, pues, que encarnan en sí toda la fuerza poética del *verbo* de Ramón, quien no por casualidad habría elegido como título de su primera revista el de *Prometeo*...

Antes de ocuparme de estas novelas en su conjunto, así como de cada texto en particular, convendría recordar, siquiera brevemente, las características formales de la novela ramoniana y aquellas vivencias personales del autor que pudieran iluminar de alguna manera las obras que habrán de comentarse luego.

Ramón Gómez de la Serna, creador consciente

Aunque por su abundancia de greguerías (prefiero la definición que dio de ellas Pedro Salinas como «una breve revelación súbita que en virtud de un desusado modo de relacionar ideas o cosas nos alumbra una visión nueva de algo») y por su argumento básicamente lineal, eslabonado, la novela ramoniana podría parecerle al lector que por vez primera se asoma a ella una especie de conjunto carente del tipo de estructura formal que se asocia con la novela de tipo tradicional, lo cierto es que aquello que tiene de fragmentario y plano refleja unas ideas estéticas clara, aunque desordenadamente –eso sí– expresadas por nuestro autor, quien era consciente de lo que sería, para él, la novela, según lo demuestran dos ensayos suyos: uno previo a emprender su propia actividad novelística, y el otro probablemente de los años veinte. Hay que recordar, además, que aunque por su fecha de nacimiento Gómez de la Serna no pertenece a la ge-

neración de la vanguardia propiamente dicha, por su temperamento e intuición creativa no solo la anticipó sino que participó plenamente en ella, y que, desde el punto de vista estético, la novela ramoniana nació dentro de una crisis general de la narrativa occidental.

El primero de dichos escritos, titulado «El concepto de la nueva literatura» (1909), es un texto caótico del joven Ramón, quien formula en él los siguientes ideales literarios: una literatura personal, intuitiva; un estilo expresivo; temas prohibidos con un énfasis en la mujer veraz y en los imperativos carnales; una correspondencia orgánica entre el individuo y su mundo, que ha de ser por cierto el mundo actual. El segundo ensayo, «Novelismo» (*Ismos*, 1931), defiende el papel activo del «nuevo lector», que vivirá, y seguirá viviendo, en la novela; lo inesperado; la novela actual como reflejo de la «discontinua vida moderna», y una «libertad en la fantasmagoría». «En la novela grande», escribe ahí, «se puede llegar al final de muchas cosas, explorar, subir por todas las escaleras interiores, amar a mujeres que de otra manera no hubiéramos encontrado nunca.»

Todas estas ideas van a hallar su concreción literaria en *El novelista*, obra a la que volveremos en momento oportuno.

El escritor errante, con ganas de permanecer

Seguir las huellas de nuestro autor –inquieto, inquisitivo, viajero incansable– resulta no solo difícilísimo sino también engañoso, pues las *pistas* que nos da en su *Automoribundia* no son del todo fiables. Sin embargo, el esquema está ahí: un impreciso y subjetivo relato –entre verídico y *novelado*, mezclado con consideraciones de tipo vario– de las andanzas por el ancho mundo de un escritor –que va pareciendo cada vez más un *personaje* suyo– llamado Ramón Gómez de la Serna. En cualquier caso, es a estas memorias que hemos de acudir forzosamente para ubicar las cinco novelas en cuestión dentro de la trayectoria vital de su autor. Apartemos, pues, el velo textual, y veamos qué rastros se nos ofrecen bajo él que de algún modo iluminan la génesis de dichas novelas.

En el capítulo xxx encontramos al joven Gómez de la Serna, quien, de adolescente y por circunstancias familiares, había pasado ya temporadas en Palencia así como en otros pueblos de Castilla la Vieja, alternando entre dos ciudades españolas –Madrid y Oviedo, donde se licenciara en Derecho–, así como entre dos mujeres: una novia asturiana y la andaluza escritora, domiciliada en la capital, Carmen de Burgos Colombine (tanto en su vida como en sus novelas, suele establecerse una estrecha vinculación entre una persona y un lugar). En el capítulo siguiente cumple Ramón su sueño de ir a vivir una temporada en París. Desde ahí, junto con Colombine, viajará a Londres, donde pasarán la navidad de 1909, y, después, a Italia, que recorren desde Génova hasta Nápoles, ciudad a la que él volverá durante la primera guerra mundial. De regreso a Madrid, desde donde efectuará todavía «otra huida a París» (cap. xxxix), desea escapar de nuevo del «ambiente turbio y alevoso» de la corte; y ante la imposibilidad de ir a la capital francesa en guerra durante el año 1915, *huye* de aquella ciudad y *descubre* Portugal (cap. xlii).

«Aquel Portugal no trastornado ni desvariado por la guerra», escribe, «ilusionado aún por sueños antiguos, virgen para el turismo, me entusiasmó y me hizo volver al pasado» (cap. xlii). Explora Lisboa, visita Sintra, se enamora de Estoril. Sus excursiones al país vecino a lo largo de ese año hacen aún más evidente el «feroz» contraste con España, lo cual le incitará seguramente a emprender el antes referido segundo viaje a Italia, seguido luego de otros a París (cap. xliii). Simultáneamente, hará entre 1914 y 1921 numerosas excursiones a Segovia, pasando ahí un verano entero (cap. xlv). En estos años conocerá también al escritor francés Valery Larbaud, primer traductor de las greguerías, quien organizaría en París, en 1923, un banquete en honor de Ramón. También pronunciará una serie de conferencias espectaculares, una de ellas, en octubre de 1923 en Gijón, sobre «Los faroles» (cap. lv) (tal fascinación ejercieron estos sobre nuestro autor que llegaría a colocar uno en su torreón de la madrileña calle de Velázquez, capítulo xlvii).

Esta época de frenética actividad y frecuentes desplazamientos, cuya cronología exacta, de una importancia relativa para los efectos de este estudio, resulta de cualquier modo casi imposible de concretar, va seguida de un hiato de tranquilidad cuando, tras la muerte de su padre en febrero de 1922, se vale de la «pequeña herencia», más un segundo premio de lotería, para construirse, en el *arcádico* refugio de Estoril, un «chalet ideal» al que dará el nombre de «El Ventanal». Instalado ahí, entre 1923 y 1925 –con frecuentes visitas a Lisboa– escribe su «novela testamentaria» *El novelista*, más *Cinelandia* y las seis *falsas novelas*, preparando al mismo tiempo *La Quinta de Palmyra*. Cuando por fin se viene abajo «el sueño», y se ve obligado a venderlo todo (cap. LXIV), sale «sin parar en ningún lado, en un exprés que sesga España y Francia», para Nápoles, ciudad donde se pone «a vivir para siempre» (esta última estancia, que durará aproximadamente un año, también se habrá de cortar por razones económicas cuando su «piso encantador» resulta «a la larga insostenible» y se ve obligado a dejarlo y abandonar la ciudad, huyendo –literalmente– de nuevo a Madrid: ahí se encontrará la noche última del año de 1925, capítulo LXV).

Su evocación, en el capítulo LXV de *Automoribundia*, de esta tercera visita a Nápoles celebra tanto su entorno físico como su rico pasado histórico y literario: «La vida allí», escribe, «se siente como un atardecer imperecedero, no como cosa que pasa sino como una coquetería de lo eterno». En el «Averno celestial de Nápoles», en «ese Nápoles hermoso, paradisiaco y cadavérico», descubre también «su abrumadora parte trágica». En su «piso entresuelo que daba al jardín público» Ramón dice haber escrito *El torero Caracho* y *La mujer de ámbar*, aunque lo más probable es que, como en el caso de *La Quinta de Palmyra* en Estoril, se limite a *preparar* aquella novela, ya que, en su prólogo a la tercera edición (Espasa-Calpe, 1943), declara haber sido redactada después, al llegar a Madrid, explicando a continuación que «conviene a las novelas esa perspectiva desde otro país, y por eso este es un Nápoles apurado en la lontananza».

De vuelta a casa, pues, el pródigo escritor, redactará ahí la última *novela grande* de que nos hemos de ocupar aquí: *La mujer de ámbar*, cerrando con ella el ciclo de cinco grandes novelas que integran la corona de estrellas de la época de plenitud de su autor.

Búsqueda y huida: el entorno, el tiempo y la mujer

Por una clara razón se ha insistido hasta aquí en las vivencias personales de Gómez de la Serna desde la adolescencia hasta finales de la década de sus treinta años: la estrecha correspondencia que existe entre aquellas y sus novelas; en ellas se encontrará su paralelo tanto por la continua búsqueda y huida de muchos de sus personajes como por la correspondencia orgánica entre estos y su entorno. Junto a otras tensiones —el sosiego y la inquietud, el permanecer y el errar, lo femenino y lo masculino—, estas obras exploran, de modo intuitivo y mediante una gama estilística que se extiende desde lo lírico hasta lo grotesco, desde lo serio hasta lo cómico, los límites de la experiencia humana, no solo en el espacio, sino en el tiempo también: un tiempo que, vivido en un presente —el de la acción—, lleva constantemente al lector hacia un pasado no solo local sino también universal. De ahí la importancia en ellas de la mujer, encarnación por un lado de lo eterno y por el otro de lo transitorio, de la inocencia y el pecado, de lo espiritual y lo carnal, pues cualquiera que sea el papel que desempeñen frente al hombre los personajes femeninos, no deja de ser fundamental su importancia en estas novelas de tan fuerte carga erótica.

Se da en ellas una continua exaltación de la realidad, transformada mediante greguerías que invitan al lector a recrear su propia novela. En efecto, el tema de la creación es de una importancia decisiva en *El novelista*, obra en la que podría verse tanto una especie de introducción a las otras cuatro como su condensación. En estas otras la exaltación de la realidad se manifiesta básicamente de dos maneras relacionadas con sendos tipos de acción: la de la búsqueda y

huida, que constituye la estructura argumental de *La Quinta de Palmyra* y *La mujer de ámbar*, y la construida mediante una serie de sucesos que culminan en una escena final dramática, según ocurre en *Cinelandia* y *El torero Caracho*. En el caso de las dos primeras, la ubicación misma de la acción –Portugal o Nápoles– nos lleva lentamente, por asociación, hacia atrás, hacia un pasado universal; en el de las otras dos, lo universal está sugerido de un modo quizá más episódico y menos fluido, mediante una técnica que se aproxima, a veces, al montaje cinematográfico.

Dado el importante papel desempeñado en estas novelas por el ambiente, que puede llegar al protagonismo, no es de sorprender que los personajes sean todos, en cambio, planos: tipos representativos que a lo sumo llegan a convertirse, gracias precisamente a la intensidad y fuerza del entorno, en arquetipos. De ellos no ha de esperar el lector ningún desarrollo psicológico ni profundidad moral. Si algunos resultan ser la encarnación pasiva de sus circunstancias, otros son casi títeres en las manos, o bien de otros personajes, o bien del destino. Escasean los actos de voluntad, y más que reflexivas, las lucubraciones mentales de los personajes suelen ser egoístas y obsesivas. La comunicación –o comunión–, en vez de ser interpersonal, surge entre el individuo y su entorno físico. En efecto, en el trasfondo de estas obras se percibe una sensación de honda enajenación y soledad que son sin duda características del siglo XX. Si alguna de ellas termina con una cierta sensación de felicidad, ello se asocia con una especie de renuncia pasiva a una búsqueda que ha rayado en manía.

Son cinco novelas llenas de secretos que el lector va descubriendo conforme con sus ojos e imaginación las saborea, lentamente, página por página. En este proceso de lectura dicho acto visual concurre con el estilo –también sumamente visual– del narrador-autor, cuya nueva óptica, la greguería, no solo permite a sus personajes compenetrarse con la realidad que los rodea, sino que también invita al lector a disfrutar vicariamente de ella.

Escribir como impulso vital: «El novelista»

¿Cuál sería el origen de esta compleja y personalísima «novela testamentaria», este cofre literario que encierra entre sus páginas no solo las claves de una parte de la narrativa de Ramón sino también secretos suyos que, por mucho que indaguen los críticos, jamás se desvelarán del todo? Redactada, según su autor, durante aquella prolongada y feliz estancia en Estoril, esta metanovela resulta ser tanto la culminación de su obra anterior como el anticipo de la futura; al mismo tiempo refleja, de modo paralelo, los demás proyectos novelísticos que durante el proceso de su redacción tiene el autor entre manos. De claras raíces cervantinas, junto con un eco del final de *Niebla* de Unamuno, así como un guiño a los *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello (1921), este puzzle narrativo constituye la máxima prueba de la antes referida *consciencia creadora* de Ramón Gómez de la Serna, siendo asimismo su novela más elusiva.

Poco antes se ha utilizado el término «narrador-autor» para sugerir la íntima relación que estos textos guardan con el hombre que los escribió. De los cinco que aquí nos ocupan, *El novelista* es sin duda alguna el más personal, ya que su protagonista escritor, Andrés Castilla, es una especie de doble del autor y del narrador, portavoz suyo. Todavía otra dimensión, más cercana aún al autor de carne y hueso, podría hallarse en los títulos descriptivos que encabezan los capítulos, donde se resume anticipadamente el contenido de cada uno. El primero de ellos, «Corrige pruebas de *La Apasionada*», está en el presente, algo que intensifica la sensación de actualidad, mientras que la acción estará narrada en el pasado hasta llegar a los últimos párrafos de la novela, donde se viene desde el pasado hasta un presente absoluto. Esta sensación del momento actual está reforzada por la elogiosa y agradecida dedicatoria del autor a Valery Larbaud.

El novelista es a la vez un *ars poetica*, una novela en clave y una aventura literaria. Su estructura —cuarenta y siete capítulos en que las actividades novelísticas del protagonis-

ta se entremezclan con citas de obras suyas— hace que el lector tenga que alternar continuamente su atención entre las vivencias de Andrés Castilla y los productos de su pluma, en un proceso de lectura parecido, digamos, al cambio de foco que ocurre en la vista cuando se concentra primero sobre algo muy cercano, y luego sobre algo distante, proceso que se complica aún más cuando el lector ha de leer un trozo al mismo tiempo que lo lee su autor, o sea, a través de los ojos del ficticio novelista. El resultado estético, que recuerda algunas colecciones de greguerías publicadas por Ramón, o bien sus famosas conferencias-baúl, es más que un simple rompecabezas: la estructura lineal —la historia del novelista Andrés Castilla—, dentro de la cual se introducen trozos de obras suyas, admite, asimismo, a la manera de cajas chinas, otras historias dentro de la historia, aumentando bastante la complejidad formal de *El novelista*.

La historia de Andrés Castilla empieza con dicho personaje, escritor consagrado ya, en su despacho, atareado en la corrección de las pruebas de la antes referida novela suya —a cuyo texto irá añadiendo, para modernizarla un poco, algunos párrafos más—, y termina, tras la publicación de sus obras completas, cuando el viejo escritor disfruta de su retiro napolitano, encerrando entre ambos momentos todo lo que le pasa —y todo lo que él hace— durante el transcurso de la narración. No se trata, sin embargo, de una vida cerrada: si los trozos de novelas suyas u otros papeles escritos por él que el novelista *lee*, así como las personas que le visitan, son recuerdos del pasado, su retiro napolitano, lejos de poner fin a su carrera de escritor, le animará a seguir escribiendo novelas en el futuro. Para el novelista, pues, escribir equivale a vivir. De ahí la insistencia, desde la primera página del libro, sobre dos tiempos: uno rápido, que le hace sentir la velocidad con que se le va la vida, y otro «más pausado, más pesado, más lento, un tiempo que no le envejecería nunca demasiado». Y si al acabar una novela resulta ser para Andrés Castilla una «nueva liberación», que le permite «emigrar de ella» (cap. XXVI) —sus finales suelen ser rápidos, dramáticos—, enseguida irá en busca de la siguiente.

Por último, quisiera llamar la atención sobre los capítulos XXXIII a XXXVII de *El novelista*, en los que, sin aquella sensación de lo fragmentario que caracteriza la mayor parte de la obra, se presentan, de modo paralelo, dos búsquedas simultáneas: la de Andrés Castilla, que ha ido a Lisboa para encontrar el resto de una novela cuya base lleva ya en su imaginación, y la de su protagonista, Rivas Ericson, a quien un cierto míster Oscar Belly ha enviado a dicha ciudad para encontrar a su hijo desaparecido. Tanto este personaje como su *novelista* son detectives («El novelista es un verdadero detective», se había dicho Andrés en el capítulo x): el ficticio es uno *de verdad* mientras que el otro, el *verdadero*, lo es por su modo de escribir ficción. Aquí se puede percibir claramente la estructura de cajas chinas a la que antes me referí: capítulos (el primero y último, y unos cuantos más) de una novela titulada *El inencontrable*, creación de un novelista ficticio que la va redactando –seguimos nosotros el proceso– mientras pasea, «en la ciudad novelística», «por las calles intrincadas» de «la ciudad de los personajes de novela» (son títulos de tres capítulos de *El novelista*). Los procedimientos del novelista y de su personaje son idénticos: pasearse, mirar, y esperar... hasta que el azar los ponga en la pista y lo resuelva todo. Pero –y aquí viene la otra caja china– estos cinco capítulos de *El novelista*, aislados como están del resto de la intrincada textura de dicho libro, constituyen en sí una especie de novelita dentro de la novela *El novelista*, obra a su vez de un autor *real* –Ramón Gómez de la Serna–, y contada por un narrador portavoz suyo.

Tanto la escritura de *El inencontrable* como la de *Pueblo de adobes* le otorgan a la escritura de *El novelista* una mayor coherencia; *Lo inolvidable*, en cambio, le otorga corazón. Por lo demás, este *cofre* ramoniano, con sus múltiples secretos, resulta ser, amén de una obra clave, un libro enigmático y –digámoslo de una vez– de una enorme dificultad.

Ramón: *La mujer de ámbar*, novela de un hondo autobiografismo espiritual.

En los comentarios a dichas obras se ha procurado sugerir –repito– unas cuantas posibles interpretaciones, con la esperanza de que el lector de estas *novelas grandes* las lea –consejo tomado del propio Ramón– «no para aprender, sino para seguir viviendo, para vivir más, para animar con la lectura la inconsciencia» («Novelismo»). Ojalá que el de este volumen de las *Obras Completas* de Gómez de la Serna lea –y vuelva a leer– con placer las cinco extraordinarias invenciones en él reproducidas, *re-creándolas* cada vez de nuevo en su imaginación y redescubriéndose también a sí mismo con cada nueva lectura.