

MODERNIDAD Y METAFICCIÓN: A PROPÓSITO DE *EL NOVELISTA DE* RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.

Emilio PASTOR PLATERO
Universidad Complutense de Madrid.

Desde hace algunos años se ha venido generalizando, en el campo de la Teoría de la Literatura, el concepto de *metaficción*, junto con otros que se presentan bien como equivalentes, bien como subcategorización de los diversos tipos que se pueden distinguir en esta clase de relatos²⁰³, con la intención de agrupar una serie de textos –bastante heterogéneos, por otra parte–, cuya particularidad radica en que su tema central trata de la creación novelística en sí misma. La novela, por lo tanto, se convierte en objeto de novelización, presentándose como forma de indagación en el yo del narrador ficticio. La tarea de narrar, al aparecer de un modo autorreflexivo y al referirse a ella misma, pone de relieve el proceso creador de la obra, inquiriendo en la relación de la ficción con la realidad.

Aunque el fenómeno no sea nuevo –baste pensar, sin ir más lejos, en obras como *El Quijote* o en *Tristram Shandy*–, los diversos autores que han estudiado esta clase de relatos metanarrativos²⁰⁴ coinciden en presentar este subgénero novelesco como uno de los más característicos y definitorios de la modernidad en la narrativa²⁰⁵, por la gran variedad de obras y autores, desde principios del

²⁰³ Así, por ejemplo se habla, entre otros, de *novela autorreflexiva* (Alter (1975), Kellman (1976) y (1980)), de *relato especular* (Dällenbach (1977)), de *narcisismo literario* (Hutcheon (1984), o de *sobrenarración* (Waugh (1984))

²⁰⁴ Entre la cada vez más amplia bibliografía sobre este tipo peculiar de novela, destacan, sobre todo, las monografías de Alter (1975), Dällenbach (1977), Hutcheon (1984), Kellman (1980), Rose (1979), Waugh (1984) y Spires (1984). Esta última centra su atención principal en la novela española del siglo XX, especialmente la posterior a la guerra civil.

²⁰⁵ Así, por ejemplo, S. Kellman, aunque alude a diversos predecesores en la narración autoconsciente, no duda en afirmar que “the self-begetting novel is a major sub-genre of this century.” (Kellman (1976:1245).

siglo XX, en los que puede detectarse procedimientos metanarrativos. De ahí que, aunque sin caer en posturas tan radicales como las de P. Waugh, para quien, en rigor, cualquier relato es metaficcional²⁰⁶, podemos convenir que la conciencia autorreflexiva sobre la tarea de narrar, poniendo de relieve, al mismo tiempo, el proceso creativo de la narración, es una tendencia que se ha desarrollado con claridad y amplitud en el marco de la modernidad.

Como es sabido, se suele tomar como punto de partida, en el estudio de la metaficción, la novela de A. Gide *Les faux-monnayeurs* (1925), y, dentro del ámbito hispánico, las obras de M. Unamuno *Niebla* (1916) o *Cómo se hace una novela* (1927), para, a continuación, centrarse en obras publicadas desde la década de los 50 en adelante. Sin embargo, hay una obra metaficcional, contemporánea de las de Unamuno, que, tal vez, ha pasado un tanto desapercibida por la crítica, que se publicó por primera vez en 1923, y que, además de presentar interesantes observaciones para el estudio de este subgénero narrativo, es, asimismo, un texto que puede considerarse como clave, para el estudio del arte narrativo de su autor. Me refiero, en concreto a Ramón Gómez de la Serna y a su obra *El novelista*²⁰⁷, relato que podría definirse, sin exageración, como el *ars poetica* o el manifiesto de la actividad creadora de su autor.

Ahora bien, como norma casi general, los autores que han estudiado la obra de Ramón han reparado casi exclusivamente en su deslumbrante creación, la greguería, sin duda alguna el medio de expresión más genuino y peculiar de la visión del mundo y de la obra de su autor (Nicolás (1984), (1988a) y (1988b), Senabre (1967) y Serrano Vázquez (1991)), obviando otros aspectos interesantes de su creación narrativa²⁰⁸. Y partiendo de la consideración, justa, de que la greguería es el elemento básico de sus variadas y numerosas obras, se ha llegado a afirmar (y, en ocasiones, a constituirse, en un lugar común) que las novelas de Gómez de la Serna no son más que una serie de greguerías ensartadas en el relato, con mayor o menor fortuna; o, simplemente, una gran greguería desarrollada (Percival (1988:200)). Sin embargo, en *El novelista* –juzgada, alguna vez, como obra de raigambre cervantina (Richmond (1986:51-53), o unamuniana (López Cifuentes (1982:336)) por emplear procedimientos meta-

²⁰⁶ "(...) metafiction is not so much a sub-genre of the novel as a tendency *within* the novel which operates through exaggeration of the tensions and oppositions inherent in all novels: (...)" (Waugh (1984:14)).

²⁰⁷ Se publicó, por primera vez, en 1923, en la valenciana editorial Sempere. Nosotros citamos por la reedición publicada en Madrid: Espasa-Calpe, 1973. Los números arábigos indican número de página, mientras que los romanos indican capítulo.

²⁰⁸ Vid. como notables excepciones Richmond (1982) y (1986). González-Gerth (1986), a pesar de tratar esta obra dentro de las *novelas de la nebulosa* (constituidas por *El incongruente* (1922), *El novelista* (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1947)), presenta carencias notables en su análisis.

ficcionales—, puede apreciarse, además de greguerías genéricamente narrativas (Nicolás (1988a:83-88), diversas reflexiones sobre la composición novelesca, junto con un muestrario de diversos subgéneros narrativos, cuya temática fundamental gira, sobre todo, en torno al erotismo y la muerte²⁰⁹.

Así, esta obra presenta una construcción que puede caracterizarse como un relato que tiene, al menos, dos niveles narrativos: 1) Una narración-marco, que trata de las acciones desarrolladas por el protagonista, un novelista llamado Andrés Castilla; acciones, que siempre están relacionadas con su oficio de escritor. 2) Un relato en segundo grado o, si se prefiere metadieético, que contiene las diversas novelas escritas por el mismo Andrés Castilla. Y es, precisamente, en la relación que se establece entre la narración-marco y los diversos relatos metadieéticos donde se desarrolla la reflexión sobre la composición narrativa, basada en la oposición entre la antigua y la nueva escritura del protagonista. Esta oposición se plantea ya, desde el inicio de la novela, al presentar a Andrés Castilla corrigiendo pruebas de la reedición de una de sus novelas de mayor éxito—*La Apasionada*—, considerada, sin embargo, por su autor como un fracaso²¹⁰, y se desarrolla en los primeros capítulos de la obra por el procedimiento de mostrar en el relato metadieético diversas novelas de Andrés Castilla, significativamente sólo fragmentos, con la intención de reflejar diversos tipos de novela, característicos de la época²¹¹, que tienen como temas comunes un erotismo morboso y la muerte, siempre como telón final y trágico de todas las acciones relatadas. Mientras que, en el relato-marco, esta oposición se hace patente por medio de varias conversaciones, con resultados siempre frustrantes, entre el mismo novelista y diversos personajes, caracterizados como ajenos a la creación novelesca²¹²; e, incluso, una de estas conversaciones producida por medio de una metalepsis narrativa, permite a Andrés Castilla hablar con un personaje de una de sus novelas—*La Resina*—, lo que permite al lector conocer cuál es el método del novelista para crear sus personajes, y plantear, a la vez, que el éxito de público de sus novelas se corresponde con su fracaso como escritor—“Al llegarle la hora del éxito le había llegado también la hora de la expiación” (28)—.

²⁰⁹ Para el estudio del erotismo en la prosa de Ramón, *vid.* López Criado (1988).

²¹⁰ “Asunción, la heroína de la novela, era completamente falsa. Estaba él engañado y engañó a los lectores cuando la escribió (...). *Su éxito había sido precisamente el del engaño; (...)*” (12-13) (La cursiva es nuestra).

²¹¹ Así, entre otros casos, *La Apasionada* viene a ser un ejemplo de “novela galante”, *El Barrio de Doña Benita* de novela madrñelista, mientras que, en *La moribunda*, hay una recreación intertextual de *La Dama de las Camelias*. No deja de tener interés que el último fragmento novelístico que refleja esta etapa, tenga por título *Todos*, y abarque todos los asuntos tratados en los relatos anteriores.

²¹² Respectivamente, con un crítico (III), con un usurero (VIII), con “el enemigo de las novelas”(XVI), y con “la admiradora” (XIX).

Todas estas frustraciones conducen al autor a intentar crear un nuevo tipo de escritura, representado por *Pueblo de Adobes*, que, si bien mantiene algunas de las constantes de sus novelas anteriores, anuncia su ruptura respecto a su obra anterior (“En vista de que se volvía sobre él con el mismo escepticismo de siempre, pensó escribir aquella novela que debía vivir un pueblo castellano macizo, enterizo, con escalofrío de siglos, los pasados y los futuros, en crespito entrechoque.” (128). Esta nueva actitud se ve reflejada, en el relato-marco, por medio de dos entrevistas, con sendos autores, significativamente extranjeros: con el inglés Ardith Colmer –“el novelista ejemplar” (172)– y, sobre todo, con Remy Valey –“el escritor de fama segura” (182)–. Es, en especial, en esta última donde Andrés Castilla ve respaldada su intención de crear una nueva escritura, una nueva novela –“Valey encontró en Andrés una madurez muy parecida a la suya” (181)–. La decisión, en la peripecia vital y en la escritura de Andrés Castilla, se impone: ruptura con su antigua manera de novelar, representada en el texto por la ruptura de manuscritos y originales (XXXI), con el convencimiento de que esta acción “era como una escritura nueva” (186).

Sin embargo, la búsqueda de una nueva escritura que lleva a cabo Andrés Castilla queda reflejada en el texto a través de una *mise en abyme*²¹³, desarrollada, en el texto-marco, por la estancia del novelista en Lisboa –“la ciudad novelística”–, mientras escribe *El inencontrable*. Así, esta búsqueda de Andrés Castilla en el relato primario, se refleja, en la metadiégesis, en la búsqueda que efectúa Rivas Ericson para localizar a Williams Belly, que, asimismo, ocurre en Lisboa. Cuando se produce el encuentro de estos personajes en la metanovela (y con ello, el final de la misma), se produce la marcha de Andrés Castilla de Lisboa, con la conciencia de que su escritura ha cambiado definitivamente.

En el resto de capítulos que componen la metanarración, el relato-marco va perdiendo, de manera gradual, su importancia, para servir, casi con exclusividad, como recurso introductor de las diversas novelas, que ahora aparecen completas en el texto. Novelas en las que ya no tiene casi ninguna importancia el componente erótico, que, como habíamos observado antes era característico de sus novelas anteriores, aunque la muerte sigue teniendo la función de marcar el final de la narración. Pero, en estas nuevas novelas, el componente fundamental es el del humorismo.

Con todo, pensamos que de todas las novelas que representan este nuevo novelar, e, incluso, de todas las que componen *El novelista*, la más importante, quizá sea la última creación de Andrés Castilla, la que considera como su obra definitiva, *El Biombo*. Y no sólo porque se puedan percibir rasgos autobiográficos

²¹³ Vid. Dällenbach (1977).

ficos del mismo Gómez de la Serna, como ha señalado algún crítico (González-Gerth (1986: 61-64), Richmond (1986: 52-54)), sino porque el biombo se destaca, animalizado, como metáfora de la escritura²¹⁴, de la creación, presente en *El novelista*, representada, además, por medio de una nueva *mise en abyme*. Pero, de tal manera que, al contrario de lo que ocurría en *El inencontrable*, la metadiégesis no sólo refleja la relación que se establece entre ella y el relato-marco que le sirve de soporte, sino que la especularidad se plantea entre *El Biombo* y la totalidad de la acción narrada en *El novelista*. Así, esta metanovela, narrada en primera persona, nos va aportando datos sobre la relación que se va estableciendo entre el narrador y un biombo, a través del cual va observando los diversos acontecimientos de su vida, pues le proporciona una nueva perspectiva de las cosas, le permite observar otra realidad –“(…) el biombo se ofrecía como interposición entre todas las cosas.” (272)–. Así, la relación que se establece entre el narrador metadieético y este objeto es paralela a la que se plantea en el relato-marco entre Andrés Castilla y su intención de crear una nueva escritura. De ahí que el fin de esta metanarración, con la destrucción del biombo por el protagonista (sentida por él como una liberación), coincida, en el relato-marco, con el fin de la actividad novelística de Andrés Castilla. De tal modo que, *El novelista* acaba con la reunión de las obras completas de Andrés Castilla, y su retirada para vivir, en lo que se podría considerar como una metalepsis perpetua, con los personajes de todas sus novelas, apartados del mundo exterior, ajeno a la creación literaria.

Como puede apreciarse, en esta obra, Ramón Gómez de la Serna no sólo acumula greguerías a lo largo de la acción narrada, sino que impone una reflexión sobre el acto de escribir ficciones, a partir de un relato metaficcional que, al menos para nosotros, tiene un interés evidente. Andrés Castilla (¿Ramón Gómez de la Serna?) se aísla del mundo, quedándose sólo con sus novelas y sus personajes, para poder realizar su nuevo tipo de escritura, una novela en la que “(…) 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.” (287).

Hasta aquí, los datos que me proponía presentar, en las pocas páginas de este trabajo, como punto de partida de un tratamiento más pormenorizado y abarcador de esta particular forma de proceder narrativa –la metaficción– y de esta obra peculiar, *El novelista* de Ramón Gómez de la Serna.

²¹⁴ Se ha destacado en diversos trabajos que la personificación de objetos es una de las características fundamentales en la creación de las greguerías ramonianas. Vid. Serrano Vázquez (1991:177-208), y, especialmente, Nicolás (1988a:99-108) y (1988b).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- ALTER, R. (1975). *Partial Magic. The Novel as Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- DALLENBACH, L. (1977). *Le récit spéculaire*. París: Seuil.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, L. (1982). *Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República*. Madrid: Gredos.
- GONZÁLEZ-GERTH, M. (1986). *A Labyrinth of Imagery: Ramón Gómez de la Serna's "Novelas de la nebulosa"*. Londres: Támesis.
- HUTCHEON, L. (1984). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Nueva York-Londres: Methuen.
- KELLMAN, S. G. (1976). "The Fiction of Self-Begetting". *Modern Language Notes*. 91, 1243-1256.
- KELLMAN, S. G. (1980). *The Self-Begetting Novel*. Nueva York: Columbia University Press.
- LÓPEZ CRIADO, F. (1988). *El erotismo en la novela ramoniana*. Madrid: Fundamentos.
- NICOLÁS, C. (1984). "Lo fantástico nuevo en Ramón Gómez de la Serna". *Anuario de Estudios Filológicos*. 7, 281-297.
- NICOLÁS, C. (1988a). *Ramón y la greguería: Morfología de un género nuevo*. Cáceres: Universidad de Extremadura.
- NICOLÁS, C. (1988b). "Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna". *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, N. Dennis (ed.), 129-151, Ottawa: Dovehouse.
- PERCIVAL, A. (1988). "Ramón Gómez de la Serna's la mujer de ámbar: la novela libre?". *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, N. Dennis (ed.), 199-208, Ottawa: Dovehouse.
- RICHMOND, C. (1982). "Una sinfonía portuguesa ramoniana". *Ramón Gómez de la Serna. La Quinta de Palmyra*. 13-151. Madrid: Espasa Calpe.
- RICHMOND, C. (1986). "Introducción". *Ramón Gómez de la Serna. El Secreto del Acueducto*. 11-112. Madrid: Cátedra.

- ROSE, M. A. (1979). *Parody/Meta-Fiction*. Londres: Croom Helm.
- SENABRE, R. (1967). "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*. 134, 121-145.
- SERRANO VÁZQUEZ, M^a. C. (1991). *El humor en las greguerías de Ramón: Recursos lingüísticos*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- SPIRES, R. C. (1984). *Beyond the Metafictional Mode. Directions in the Modern Spanish Novel*. Lexington: University Press of Kentucky.
- WAUGH, P. (1984). *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres-Nueva York: Routledge.