

LA ESTRUCTURA ABISMADA DE UN NOVELISTA

Juan José Delgado
Universidad de La Laguna

RESUMEN

Ramón Gómez de la Serna, sin adherirse a un movimiento concreto de vanguardia, propuso una literatura en devenir constante y orientado hacia la consecución de lo nuevo. Su obra atraviesa las distintas fases de los ismos y muestra la necesaria persistencia de una vanguardia que, en su caso, pretende remover el mundo conocido con la propuesta de una novedosa construcción de la realidad desde una particular mirada y conciencia. Ramón Gómez de la Serna le dio el nombre de «novelas de la nebulosa» a un conjunto de cuatro novelas en el que se halla incluida *El novelista* (1923), obra que se toma como pretexto y referencia para fundamentar el estudio sobre la poética novelística del autor, que, en su empeño de procurar la representación de la totalidad, conduce la narración a una estructura abismada y anticipa algunos rasgos de la novela posmoderna.

PALABRAS CLAVE: novelas de la nebulosa, estructura abismada.

ABSTRACT

«Mise en abyme of a novelist». Ramón Gómez de la Serna, without joining a particular artistic movement of avant garde, proposed a literature in a constant journey and oriented towards modern achievement. In his work, he goes through various phases of isms, speaking about the need to safeguard the avant garde that, in his case, attempt to break with all done before through the proposal of a new shaping of reality from a new perspective and awareness. Ramón Gómez de la Serna named «novelas de la nebulosa» a set of four novels that includes *El novelista* (1923), used as a reference for setting the study of his artistic career, and where in its efforts to include the totality of the cultural landscape, he constructs a mise en abyme structure and presages certain aspects of the post-modern novel.

KEY WORDS: «novelas de la nebulosa», mise en abyme.

Era en 1909 cuando Ramón Gómez de la Serna, a la edad de veinte años, declaraba su propósito de ser escritor y mostraba curiosidad por conocer en qué lugar de una «estantería hipotética» quedaría ubicada su obra. Por ese tiempo, y en la sexta entrega de su personalísima revista *Prometeo*, publica el texto «El concepto de la



nueva literatura. ¡Cumplamos nuestras insurrecciones...!»¹. En la proclama se apunta la línea básica de orientación y el camino para conseguirlo: la entrada en lo inédito para obtener lo nuevo. Ramón Gómez de la Serna estimó que era necesario contar con nuevas perspectivas que ampliaran la tradición artístico-literaria. Necesitaba cortar el hilo que lo ligaba al arte adocenado. Había llegado el momento de revelar lo nuevo como una necesaria y pendiente categoría de la modernidad.

Tras la crisis finisecular del XIX y, sobre todo, a partir de la Primera Guerra Mundial, la literatura europea entra en territorio de vanguardia y algunos novelistas tienen la conciencia de que se ha llegado al final de una complaciente visión del ser humano en armonía con el mundo. Cuestionan la realidad y experimentan el modo en que puede ser abordada mediante nuevos procedimientos literarios. Ya no hay confianza de poder alcanzar la representación del mundo de acuerdo con las pautas novelísticas consabidas. La realidad se ha tornado mucho más compleja y quien procura expresarla encuentra que, también en él, se encierra una no menor complejidad. Todo ello repercute en el tratamiento del espacio y del tiempo, en cómo conducir la línea de la historia que pretende narrarse y en la aparición de personajes problemáticos, insólitos y en consonancia con un mundo que parece desestabilizado.

Las experiencias iban a ser fundamentales. Estaba claro que cada cual percibe las cosas e imágenes del mundo de una muy distinta y peculiar manera. Para ser consecuente con esta percepción propia de las cosas, el escritor debe fiarse de lo procedente de él mismo y no tanto de las convencionales formas literarias. En el mundo se han producido acontecimientos y cambios que han repercutido en el ser humano. El escritor debe relatarlos liberado de la tiranía de las formas impuestas por el género novelístico. El autor confía y se deja llevar por lo que va atisbando —como declara un personaje de Virginia Woolf en *El cuarto de Jacob* (1922)—; no habrá preocupación por el argumento, pues los asuntos son tan variados y tantos los personajes que la narración se vuelve de alguna manera inestable dentro de lo que la escritora denominará una narrativa «radical» y no lineal. Por su parte, James Joyce pretenderá en ese mismo año contar los sucesos de unas pocas horas poniendo de fondo la «odisea» de un personaje burgués, relatada mediante un discurso desestructurado, interminable y sin pausa.

En la España neutral, los años sangrientos de la Gran Guerra (1914-1918) suponen para Ramón Gómez de la Serna, según él expresa, un tiempo de asueto y un punto de inflexión tras el cual comenzará a remover todas las cosas y a «conocer las verdaderas relaciones y asociaciones entre el hombre y el mundo»². Confía en abordar todo el inmenso estado de cosas. El autor pondrá su empeño y tendrá como objetivo el acercamiento a la totalidad. Es una totalidad que se diversifica en dos polos fundamentales: el mundo del sujeto y el mundo objetivo de las cosas.

¹ En *Una teoría personal del arte*, ed. de Ana Martínez Collado, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 55-78.

² «Apollinerismo», en *Ismos*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1975, p. 20.



Ramón Gómez de la Serna procura captar en la novela el hecho o la imagen de una correspondencia orgánica entre ambos.

El término *orgánico* es significativo por el modo en el que RGS compone y plasma sus novelas. El autor dispone de una actitud que lo empuja a vivir en consonancia con las cosas, establecer la adecuada empatía y adquirir una conciencia inédita y nueva de ellas. Para procurarlo debe alejarse de lo real porque entiende que lo superficial del mundo se ha superpuesto y ha suplantado la realidad auténtica. Ramón Gómez de la Serna no es un vanguardista al uso; es un porvenirista que pertenece a una personal vanguardia lanzada hacia adelante y sin previo anclaje programático. La novela es un género persistente porque confía en el porvenir; un porvenir que nace al reunir en ella todo lo que pasa en la vida con todo lo que pudiera pasar. El escritor debe plasmarlo y «vivirlo» —apuntó Gómez de la Serna— tal como se vivirá algún día³. Tal es la función del novelista: agitar la vida, mezclar lo verosímil con lo inverosímil, «conseguir dar unidad a la novela desunida del mundo»⁴. Trabaja ante un horizonte abierto e indefinido, considerando un más allá desconocido pero con derecho a obtener carta de identidad en un mundo nuevo y alternativo que el novelista conseguirá incorporar y situar como complemento revelador del mundo cotidiano.

LAS NOVELAS DE LA NEBULOSA

Conforman las novelas de la nebulosa *El incongruente* (1922), *El novelista*⁵ (1923), *¡Rebeca!* (1936) y *El hombre perdido* (1946). En el capítulo XVIII de *El novelista*, titulado «Vuelta a la nebulosa», se expresa el deseo de realizar una novela que respondería al significativo título de *Todos* y en la que «la vida entrase sin tesis y sin ser sectorizada ni demasiado individualizada»⁶. Cuenta además este capítulo con un prólogo en el que se anuncia la pretensión de mostrar la «vida en rama», sin fijarse en un único punto e ir moviéndose de manera improvisada en todas las direcciones posibles con el fin de registrar los estallidos que se producen en los diversos sitios de la vida. Pero el novelista, al cabo del desarrollo del capítulo, reconoce que su proyecto es inviable, pues tan amplio abarcamiento se ha expresado mediante una monótona letanía. Insatisfecho, el novelista romperá *Todos*. Asume que ha sido una novela «tragada por la nebulosa»⁷, en definitiva: una «novela vana, hija estéril de la universalidad y de la totalidad»⁸.

³ «Novelismo», *op. cit.*, p. 352.

⁴ *Ib.*, p. 356.

⁵ Se dio a conocer por capítulos en *La Pluma* durante los años 1921 y 1922. En 1925 se publica en Valencia, aunque en la fecha de impresión figura el año de 1923. Para este estudio se cuenta con la edición de 1973, Madrid, Espasa-Calpe.

⁶ *Op. cit.*, p. 117.

⁷ Se refiere con el término nebulosa a «la masa cosmogónica primera, desprovista de formas, de géneros, de salviedades, de excepciones, de concreción». *Op. cit.*, p. 124.

⁸ *Ib.*





El concepto de nebulosa viene de muy atrás; ya en 1910 Ramón Gómez de la Serna se refería a este término como perteneciente a un tiempo anterior y fuera de la vida⁹. A un tiempo no regido por la lógica, hasta podría asociarse al inconsciente colectivo de la humanidad, a esa semilla común y latente en todos los seres humanos. No está a la vista, se halla hundida, como en un océano de tiempo en el que habrá que bucear para adentrarse en esa «nebulosidad primitiva». En el año 1914 incorpora a la novela *El doctor inverosímil* las ideas del psicoanálisis freudiano. Según declara en el prólogo, es una obra «hecha en ese estado de sonambulismo y de precursión» que promovía una conciencia pura de invención¹⁰.

No descarta ni rehúye la influencia de la vida cotidiana, pues mira los hechos y considera las experiencias que pueden vivirse en el mundo real. Pero se necesita establecer otra instancia en la que intervenga, también, la imaginación. Así conseguirá operar sobre el cotidiano y congelado mundo. La literatura es el ámbito con el que se quiere llamar y convocar esa realidad inconmensurable que, en última instancia y por su cumplimiento, es lo que permitirá desvelar lo que la capa superficial y fría de la realidad ocultaba. La literatura permite infundirle un sentido, un espíritu que ha sido creado en el proceso vivificador de la escritura. Es una literatura que se forja y evoluciona de acuerdo con un movimiento continuo y de acuerdo a una conciencia atenta al mundo visible con el fin de captar las insólitas relaciones de los dispersos elementos.

Gómez de la Serna ha declarado que *El incongruente* (1922) fue su novela más innovadora, el comienzo de una cadena que continuaría con *El novelista*. En estas dos primeras novelas desata la sinrazón del mundo pero mediante un lenguaje que no opera aún desde el irracionalismo. El novelista se sitúa ante la realidad y, aunque no busca una representación mimética de la misma, la improvisación que ensayó en la novela *Todos*, era todavía un deslizamiento por la realidad visible mediante una expresión que no procedía de un «estado nebulítico». Pretendió una novela de la nebulosa sin el necesario lenguaje que la fraguara.

El subconsciente promueve ese necesario lenguaje en estado nebulítico y primigenio por el que es posible probar la fuerza expresiva del inconsciente de acuerdo con un irracionalismo expresivo de tipo surrealista. El inconsciente saca su cabeza —declara en 1931— y se decide a hacer literatura¹¹. Ramón Gómez de la Serna toma del surrealismo aquello que pueda dotarlo de una mayor riqueza expresiva y, con ella, alcanzar una nueva expresión del mundo y de la existencia.

En 1934 publica en *Revista de Occidente* el artículo «Las cosas y el ello»¹². Procura ir al rumor de la materia, al alma de las cosas mediante la intervención del subconsciente. Es ahí, en ese «fondo de bohardilla», donde las cosas sobreviven porque en él residen los espejismos de las cosas, una inmensidad de detalles y circunstancias.

⁹ *El libro mudo (Secretos)*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987.

¹⁰ En «prólogo a la nueva edición» (1941), Buenos Aires, Losada, 1961, p. 7.

¹¹ *Vid.* «Suprarrealismo», en *Ismos*, Madrid, Guadarrama, 1975.

¹² *Vid.* *Revista de Occidente*, núms. 146-47, julio/agosto, 1993, pp. 97-98.

Vislumbra que cada cosa que está en el mundo se manifiesta para que sea posible una construcción distinta y nueva. Las cosas tienen voz y, por tanto, existe una infinidad de voces aún por descubrir. Las cosas permanecen en el tiempo, superan el tiempo de la vida humana, comparten coexistencias. Y el autor sale a la busca frenética de las cosas para hacerlas pasar a su interior. El novelista es un sujeto-esponja que las aloja y las acumula en el subconsciente para, luego, hacer que fluyan en caída libre hacia la novela. De ese modo va hilando una compleja realidad desvariada.

Es a partir de esa conciencia delirante cuando aflora la expresión surrealista con «oraciones más complicadas». En 1936 se publica, según el propio autor estima, su novela más conseguida: *¡Rebeca!* Y en 1947, con *El hombre perdido*, consigue una muestra aceptable y una recapitulación de la novela de la nebulosa.

DE VUELTA CON *EL NOVELISTA*: UNA ESTRUCTURA ABISMADA

En 1925 Ortega y Gasset se refiere a Ramón Gómez de la Serna como uno de los novelistas que, junto a Proust y Joyce, son la muestra de cómo superar el realismo «por extremar el realismo»¹³. Que también Macedonio Fernández lo haya calificado, en una dedicatoria, como el «mayor realista del mundo que no es» prueba que, por estas fechas, RGS describe la realidad del mundo a su manera, no tan atento a la realidad superficialmente visible sino a las relaciones insólitas que las cosas establecen en el mundo.

Ramón Gómez de la Serna no acepta la morosa línea de acontecimientos que fluyen en dirección a un desenlace. Las suyas son, por el contrario, novelas orgánicas que van creciendo por su cuenta; novelas en marcha sin soporte ni cálculos previos; novelas acumulativas y con tanta tumultuosa carga que necesita salirse del perímetro trazado por la novela realista. Todo lo que el nuevo novelista ha percibido en el mundo real lo traslada a un mundo ficticio. Se va desde la realidad impuesta y perceptible de las cosas a la realidad permisible de la escritura, a sabiendas de que el mundo real es incompleto, o está mal acabado, o mal ordenado. Y se vive en la confianza de que solo la novela podrá completarlo, es decir, asignarle un sentido del que carece. Quien lo completa y ordena es el novelista, hacedor de un amplísimo universo compuesto de contenidos inculcables. Si la pretensión es mostrar un mundo nuevo en su totalidad, en consecuencia habrá que corresponderle con abundantes episodios y capítulos que lo llenen. Pero siempre en busca de una nueva dimensión de las cosas y de la vida. Siempre en busca del espíritu¹⁴, de un sentido que se halla tras la máscara de la realidad y que solo en la novela podrá revelarse.

¹³ *La deshumanización del arte*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 39

¹⁴ Se toma la acepción de espíritu tal como lo expuso Ortega y Gasset en *El tema de nuestro tiempo*: la cualidad que poseen algunas cosas; una cualidad consistente en tener un sentido y valor propios (Madrid, Alianza, 1981, p. 104).



La existencia es un misterio problemático que habita un ámbito que debe ser descubierto. De ahí que se necesite una abundante obra que cartografie el itinerario nebuloso de la vida humana.

RGS en aquellos primeros años del siglo xx se siente atraído, como muchos de sus contemporáneos, por el vitalismo de Nietzsche y no caerán en balde, aunque no sean figuras de su devoción, el pensamiento de Unamuno y el raciovitalismo orteguiano. Pero no asume el trascendentalismo, no lo acepta si antes no se resatrea en las prosaicas pequeñas muestras de la vida.

Ramón Gómez de la Serna entiende que la escritura se afianza en la vida y el escritor se halla a la espera de que la vida vaya derramándole los variopintos asuntos que él se encargará de sembrar en los surcos flamantes de una nueva literatura. Y todo ello desde una perspectiva que promueve prácticas y formas de composición muy diferentes a las establecidas. Porque para Ramón Gómez de la Serna, la dependencia y aplicación de un programa equivalía a quedar atrapado en una idea y a ser poseído por el espíritu de los que ya vivieron. Tal actitud conllevaría a la desvinculación de sus íntimas vivencias, la renuncia a las experiencias vitales, afectivas o intelectivas, reales o imaginarias que conforman la singular personalidad del sujeto creador. Dicha acomodación equivaldría a admitir un inaceptable impersonalismo o, lo que es peor, quedar bajo la dependencia de una programada voluntad ajena.

Muy al contrario, este autor se deja llevar por un intenso personalismo que lo conduce hacia la visión del ser humano entendido como un ente autónomo y abierto a las múltiples circunstancias que depara la existencia. La persona se halla en una situación siempre inestable, por lo que ha de mostrarse —tal como él apuntara— en una constante adaptación y «revolución personalista».

En este sentido, Ramón Gómez de la Serna actuará con lógica: si la literatura es nueva no habrá una forma previa que la contenga, ni preceptivas que valgan, ni definición que le imponga límites. La búsqueda de lo inédito se realiza de acuerdo con una literatura en permanente construcción, siempre en busca de lo nuevo, impregnada de un fuerte carácter vitalista desde el que se establece una correspondencia orgánica entre el mundo y el autor. La mirada repara en visiones insospechadas que, al intentar darle expresión, se aparta de cualquier rutinaria convención. Es una literatura que se forja para captar las insólitas relaciones y obtener, con las variadas manifestaciones del anchuroso universo, una revelación para el ser.

Como novelista RGS entenderá que lo literario forma parte de sí mismo. Que la literatura se origina y parte de las experiencias concedidas a un autor en pleno acto de creación y ejecución literarias. Decide que la literatura sea expresión vital: «Yo cuando vivo plenamente es en las novelas»¹⁵. El punto de partida se halla en sí mismo, por lo que nunca deberán suplantarle predeterminaciones teóricas ajenas, como tampoco deberá dejarse atraer por los vecinos espejismos de la moda. Es el novelista quien aporta, con la novela, una ampliación de la realidad del mundo.

¹⁵ «Novelismo», *op. cit.*, p. 353.



No sorprenderá, por tanto, el modo en que Ramón Gómez de la Serna muestra sus personajes novelísticos. En sus novelas no se mantiene el principio de caracterización. Sus personajes son individuos que se dispersan en el mundo creado, quedan bajo la ley de lo inverosímil o de lo azaroso, se dejan conducir por la libre asociación y, en consecuencia, no se atienen a ningún modelo de estable caracterización.

En *El novelista*, Andrés Castilla extrae personas del mundo real y las coloca como personajes de su novela. Son tipos genéricos que, aunque tienen su realidad en el mundo, sufren el accidente de la desviación de sus vidas hacia la realidad inestable de la literatura que se halla regida por leyes autónomas y peculiares. A la manera del personaje autónomo unamuniano, esas existencias noveladas visitan a su creador y le exigen una reparación que les compense el haber sido arrancados de la sociedad cotidiana y emplazados en el arbitrario mundo concebido por el caprichoso novelista.

La novela ramoniana no puede alejarse de la vida, pues entiende que el género novelístico «se produce viviendo», y añade que es el género que permite al lector una sobrevida, vivir más y animarle, con la lectura, la inconsciencia (ibídem, 351). El autor debe asumir que la novela debe seguir «la ruta de lo inesperado» (ibídem). La novela permite que confluyan anécdotas de procedencia muy diferente, de naturaleza real o inverosímil, pero en cuanto se inscriben en el territorio de la ficción tales episodios, por muy incongruentes que parezcan, encuentran la armonía y el camino para continuar libremente su marcha.

En cada uno de esos mundos novelísticos late una idea propia que va circulando y dando forma a una historia que carece de centro pero que se halla alimentada por una serie de contenidos que incumben al autor y a la novela que se va gestando. Ramón Gómez de la Serna anticipa rasgos de la novela posmoderna: pone en práctica una pluralidad de miradas que se complementan con el fin de procurar una totalidad. La linealidad de la historia se quebranta debido al concurso de numerosas pequeñas novelas que se enmarcan en un repensado hibridismo narrativo. Se va componiendo una novela de cuarenta y siete capítulos que simulan ser, en su conjunto, una serie de novelitas de asuntos dispares y de subgéneros variados. Con este libro ha ido proyectando un abigarrado novelario, un término con el que subtitula la primera edición y en donde se aprecia una gran heterogeneidad formal: la metaficción del personaje autónomo en una especie de homenaje unamuniano, la casi parodia de la novela galante, de la erótica o la del folletín; muestra el ámbito de un pueblo castellano mediante la dura técnica del naturalismo; no desdeña el relato detectivesco; realiza una tímida entrada en la novela psicológica; se adentra en la novela de misterio; en otras introduce breves retazos de prosa lírica...

El novelista pretende abarcar la totalidad de lo real (y de lo novelístico), pero la escritura no tiene capacidad ni espacio para contenerlo. Ese todo ansiado no puede ser organizado ni estructurado desde un centro referencial. La totalidad es una abstracción. Para que la novela abarque la totalidad hay que contar, paradójicamente, con infinitos detalles mínimos. El acto de ejecución novelística debe comenzar con un punto de partida, aunque sin adscribirse a una línea premeditada, pues la nueva literatura no está trazada, es una literatura por hacerse, por descubrirse. El novelista rompe con lo previsible; su función es la de conducir la novela con una



nueva perspectiva que permita ampliar la realidad con la invención y, de ese modo, ir descubriendo un mundo diverso, disperso, elástico.

También, en 1925, en *Los monederos falsos*, André Gide, con palabras de su personaje Eduardo, expresa la idea de que la novela, careciendo de asunto, se interesa por la representación de una realidad que debe ser estilizada. Realidad y estilización. Vida y estilo. Para ello, tanto Gómez de la Serna como Gide proponen un personaje novelista que toma como «asunto del libro la lucha entre lo que le ofrece la realidad y lo que él pretende hacer con ella»¹⁶. Se cuenta además con que la realidad vaya mostrándose sin recurrir a ningún plan previo. Las reflexiones de los personajes novelistas, tanto las de Eduardo como las de Andrés Castilla, apuntan directamente a una cuestión fundamental: la de la representación novelística. Y esto conduce a una reflexión que acaba recayendo en la idea de lo que debe ser una novela: el procesamiento de un discurso de acuerdo con la situación vital del novelista¹⁷.

En el acto de ejecución de una novela nueva se debe comenzar poniendo en funcionamiento la capacidad experimentadora del novelista por cuanto su literatura formará parte de su vida así como su vida formará parte de la literatura. Desde estas premisas la nueva literatura no partirá de lo ya hecho sino que promoverá la estilización del ingente material de elementos que desprende y acarrea la vida.

El novelista necesita tomar conciencia y situarse en una posición adecuada para concentrar su visión en la lateralidad de las cosas, del mundo y del ser humano. Esa mirada lateral determina una forma de composición novelística descentrada.

El compulsivo Andrés Castilla lee lo ya escrito, continúa rasgando novelas, recuperando algunas e iniciando muchas otras. Los novelistas —dice— deben ser muchos, distintos, entrecruzados y van diseminando sus novelas desde distintas perspectivas y espacios. Se rechazan los elementos definitorios y tópicos de la narración tradicional: caracteres, intriga, argumento, acción, tiempo y espacio... Y va tomando conciencia de que su tarea narrativa, en realidad, «ha sido el desarrollo de un alma pintoresca antisocial, como la del último hombre y la del primero»¹⁸. En la novela no se distingue un centro. Se inaugura una nueva lógica en busca de una coherencia estética que únicamente el novelista podrá conseguir. Y es así como Andrés Castilla se va constituyendo en el centro posible de la novela.

La novela se ha montado como para que este se sitúe estratégicamente en ese abismo, en esa zona central de un escudo en donde todos los elementos y acontecimientos vividos o imaginados partan de él o hacia él confluyan. Decide que el lugar más adecuado para guardarlo es el de su alma. De esa manera el novelista se ha

¹⁶ *Los monederos falsos*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 190.

¹⁷ Edouard así lo expresará: «Mi novelista querrá apartarse [de la realidad] pero yo lo llevaré a ella sin cesar. En puridad ese será el asunto: la lucha entre los hechos propuestos por la realidad y la realidad ideal», p. 191.

¹⁸ *El novelista*, p. 287.





ido colocando como figura centrada, en ese fondo del abismo¹⁹, en actitud creativa y reflexiva, pues, al tiempo que va mostrando una representación de la vida y del mundo, reflexiona sobre el diverso y vasto proceso de su creación literaria y comenta los modos artísticos en que deben formularse. Irá describiendo el funcionamiento novelístico en el que se hallan involucradas vida y literatura, realidad e invención, y todo ello con el propósito de consumir una novela en la que ha ido juntando experiencias tanto tomadas de la vida real como obtenidas por la vía de la imaginación. Y de ese modo nos va relatando los pasos y estrategias que conforman una novela. Tal es el asunto, como diría Unamuno en 1925: «Escribir contando cómo se hace una novela es hacerla»²⁰. Una creación cuya estructura y estrategia formal conviene a la revelación de una nueva realidad vital.

Existen infinitas posibilidades de comienzos pero una vez comenzada la novela, el novelista debe conducirla hacia el logro de una representación total de la vida y del mundo. De ahí la diversidad de asuntos, de personajes, de espacios y de tiempos, de realidades verificables y de sucesos insólitos. Tantos, que será imposible contener tamaña totalidad en una novela; no hay historia que la pueda representar. Son inabarcables los hechos que la constituyen; son limitados el tiempo del novelista y el de la novela. De ahí que surja la convicción de que un auténtico novelista necesita encontrar las distintas perspectivas de una cosa para, así, emplazarse en distintos lugares²¹. El espacio elegido, el punto de vista apropiado determinan la visión y hasta la forma en que se han de novelar los temas. Tantos puntos de vista desde tantísimos espacios determinan que «el índice de sus novelas podía desplegarse hasta el infinito»²².

El novelista ha debido seleccionar trozos de vida que deben ajustarse a la inexorable ley de que todo lo que comienza tiene un final. La vida del novelista se halla subordinada a su función: escribir novelas; él existe en cuanto productor de escritura y de mundos narrados. Andrés Castilla queda bajo el signo del mito de Sísifo: está condenado a comenzar, levantar, ultimar y recomenzar su tarea. Se halla atado al quehacer productivo. Le debe la vida a sus personajes y a sus historias; en cuanto ellas se consuman, se consumará su razón de existir.

Pero, tal como sentencia en una de sus novelas, no se puede curar la vida cuando esta se halla abrazada de manera indisoluble a la muerte²³. En *El novelista* ha operado el principio de que una obra que persigue la totalidad solo puede forjarse de acuerdo con un movimiento continuo. Se está atento al mundo para captar las

¹⁹ Se tiene en consideración el término de *mise en abyme*, inventado por A. Gide (*Diario*, traducción de Laura Freixas, Barcelona, Alba Editorial, 1999), como referido al punto o parte central de un escudo heráldico. Así se indica en la acepción 5 del *DRAE*.

²⁰ En 1925 Unamuno ha concluido *Cómo se hace una novela*, Madrid, Guadarrama, 1977, p. 54.

²¹ «El novelista necesita encontrar las perspectivas desde distintos sitios, llegando a ser de ese modo distinto novelista y distinto personaje del arte de novelar en distintos cuartuchos», *op. cit.*, 43.

²² *El novelista*, *op. cit.*, 107.

²³ *El doctor inverosímil*, Buenos Aires, Losada, 1961, p. 13.



insólitas relaciones de los variados elementos que lo pueblan y obtener así, con la representación del anchuroso universo, la revelación del espíritu. Pero únicamente puede revelarse el sentido de la vida en el pleno acontecimiento del vivir. Pero el tiempo corre en su contra, y ha fracasado, pues un solo novelista no puede abarcar la totalidad. Su vida ha sido la muestra de «la intrascendencia del hombre»²⁴.

En la novela está muy presente, desde la primera página, el tema del tiempo que corre o que permanece; el tiempo abre y cierra, respectivamente, el primer y el último capítulo de la novela. En el del comienzo, un reloj de pared y otro de bolsillo le sirven al novelista como toque de reflexión sobre el modo en que transcurre cronométricamente el tiempo: pausado, pesado y tan lento, el uno, que parece retardar la vejez; y, en contra, el otro tiempo, el del reloj del bolsillo, tiempo rápido que le envejecerá pronto. Entre esos dos tiempos alternándose se va describiendo la duración de un ser humano constituido de elementos diferentes²⁵ que configuran una existencia enmarañada que se asoma con imágenes de pretensiones existenciales y metafísicas y que portan un sentido que va más allá de la habitual realidad.

En el último capítulo (XLVII), después de haber publicado sus obras completas, el novelista se retira a un espacio reguardado entre montañas y, en frente, el inmenso mar. Ha llevado hasta allí todos sus libros y ha clavado y fijado para siempre los relojes. Se siente preservado en un espacio y permanece impasible en el tiempo mientras las novelas y los conflictos del mundo se apiñan ante la casa. El novelista, retirado del mundo, guarda silencio. Porque no hay novela sin vida; cuando se retira esta, aquella se vuelve silencio. Al novelista ya no le es posible continuar el relato en medio de una realidad que se muestra como un mar infinito y deshabitado. El lenguaje del novelista se vuelve puro monólogo; no alcanza a escribirse en la página. El punto final es inevitable en toda novela. Llega cuando el novelista decide que no hay más palabras que escribir. Y será entonces cuando «el mundo [que] morirá de un apagón»²⁶.

El novelista tiene conciencia del inevitable destino del ser humano: está abocado a un final. Como expresara en *Automoribundia*, un libro es la historia de cómo ha ido muriendo un escritor al que se le va la vida por estar escribiendo las aventuras del mundo²⁷. La escritura compulsiva e incesante del novelista podría haber sido el modo de sofocar la angustia originada por la sombra de la muerte que acecha en el inevitable final. Un final referido tanto a su quehacer literario como también, de trasfondo, a su ya casi consumada existencia. Siempre la idea de un final se impone. No hay elusión posible. Y se retira a una vida vacía para llevar a escena su desalentada muerte interior, preludio de la auténtica.

Recibido: abril de 2015; aceptado: julio de 2015.

²⁴ *El novelista*, op. cit., 287.

²⁵ Vid. «Prólogo a las novelas de la nebulosa», en *El hombre perdido*, Madrid, Espasa-Calpe, 1962.

²⁶ Palabras finales de *El novelista*, op. cit., p. 287.

²⁷ *Automoribundia (1888-1948)*, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 24.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- GIDE, André (1984): *Los monederos falsos*, traducción de Julio Gómez de la Serna, Barcelona: Seix Barral.
- (1999): *Diario*, traducción de Laura Freixas, Barcelona: Alba Editorial.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1961): *El doctor inverosímil*, Buenos Aires, Losada.
- (1962): *El hombre perdido*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1973): *El novelista*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1974a): *Automoribundia*, Madrid: Guadarrama.
- (1974b): *¡Rebeca!*, Madrid: Espasa-Calpe.
- (1975): *Ismos*, Madrid: Guadarrama.
- (1988): *Una teoría personal del arte*, ed. de Ana Martínez Collado, Madrid: Tecnos.
- (2010): *El incongruente*, Barcelona: Blackie Books.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1981): *El tema de nuestro tiempo*, Madrid: Alianza.
- (1984): *La deshumanización del arte*, Madrid: Alianza Editorial.
- UNAMUNO, Miguel de (1977): *Cómo se hace una novela*, Madrid: Guadarrama.

