

***El novelista* di Ramón Gómez de la Serna: aspetti metanarrativi**

GAIA BIFFI

gaia.biffi.6@gmail.com

A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, è andato affermandosi, nell'ambito della critica e della teoria letteraria, il concetto di "metanarrazione", con l'obiettivo di categorizzare un eterogeneo insieme di opere il cui tema centrale coincide con la creazione letteraria stessa: in esse, la scrittura assume una caratterizzazione autoriflessiva e, nel riferirsi a se stessa, mette in evidenza il processo di elaborazione dell'opera, facendo emergere una serie di interrogativi circa il rapporto che sussiste tra finzione narrativa e realtà tangibile¹.

Nonostante il fenomeno non sia nuovo, basti pensare al *Don Chisciotte* o al *Tristram Shandy*, non sono pochi i critici che vincolano tale tendenza letteraria al Postmodernismo: alcuni dei nomi più noti sono Linda Hutcheon, Gérard Genette, Ihab Hassan e Brian McHale². È proprio questa la prospettiva teorica messa in discussione da studiosi quali Francisco Orejas, Antonio Sobejano-Morán e Domingo Ródenas de Moya: quest'ultimo chiarisce che l'autoriflessione è da considerarsi come l'elemento chiave di tutta la letteratura del XX secolo in quanto sarebbe specchio del relativismo esistenziale, dell'insicurezza legata all'impossibilità di conoscere il mondo nella sua totalità e del crollo di certezze universali, fattori che permeano il paradigma culturale occidentale di inizio Novecento e che si estremizzano nella seconda metà del secolo lasciando un'impronta evidente in tutte le manifestazioni del pensiero contemporaneo³.

¹ Pastor Platero, Emilio, «Modernidad y metaficción: a propósito de "El novelista" de Ramón Gómez de la Serna», in Fernández Roca, José Angel - Gómez Blanco, Carlos J. - Paz Gago, José María (coord.), *Semiótica y modernidad*, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, Asociación Española de Semiótica, 1992, p. 221.

² In particolare, Hassan considera la metanarrazione come una delle caratteristiche che permettono di distinguere un'opera modernista da una postmodernista, mentre McHale afferma che le narrazioni postmoderne sono assimilabili a discorsi che riflettono sui mondi discorsivi stessi (cfr. Orejas, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003, p. 149).

³ Ecco dunque che le strategie letterarie autoriflessive, afferenti al concetto di metanarrazione, non sono da considerarsi come esclusive dell'epoca postmoderna; più ragionevolmente, in quest'ultima fase sono entrate a far parte della narrativa europea in modo più sistematico, esplicito e consapevole (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Península, 1998, p. 87).

Ancora più interessanti però, sono le considerazioni di Ródenas de Moya in merito alla specificità della storia letteraria spagnola, in special modo per ciò che concerne la narrativa proposta dalle avanguardie storiche: da un'analisi globale dello sviluppo della letteratura europea tra Modernismo e Postmodernismo si evince che, nell'ambito della prosa modernista, la preoccupazione per i meccanismi di costruzione del testo letterario rimane perlopiù a un livello implicito, permettendo di rispettare le regioni ontologiche dell'opera⁴. Tuttavia, nella narrativa d'avanguardia spagnola è piuttosto comune che tale riflessione assuma un carattere esplicito interferendo nella struttura logico-semantica del testo: gli autori iberici perciò, superano l'interrogativo epistemologico, assimilato dalla letteratura modernista europea, arrivando alla consapevolezza della vita come una finzione⁵. Nel momento in cui realtà e simulacro narrativo cessano di essere considerati poli dicotomici e vengono coscientemente mescolati in un unico piano discorsivo, lo scrittore non può che lasciare allo scoperto la natura artificiosa dell'opera letteraria, ovvero la modalità scelta per rappresentare il reale⁶.

La prosa delle avanguardie storiche spagnole però, è stata molto spesso oggetto di scarsa considerazione e, al di là di contate eccezioni, raramente sono state rilevate le particolarità appena citate. È ancora Ródenas de Moya a insistere sulla diffusa ignoranza in merito al Modernismo spagnolo da parte soprattutto degli studiosi anglosassoni che, nella migliore delle ipotesi, riconoscono il carattere metanarrativo di opere quali *Niebla* (1916) e *Cómo se hace una novela* (1925) di Miguel de Unamuno, nonché la modernità dei testi di José Ortega y Gasset ma, troppo spesso, trascurano le significative novità proposte da importanti rappresentanti delle avanguardie spagnole come Pedro Salinas, Francisco Ayala e Ramón Gómez de la Serna⁷. Quest'ultimo, secondo Emilio Pastor Platero, è stato uno degli autori maggiormente penalizzati:

Hay una obra metaficcional [...] 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*⁸.

A questo proposito, Antonio del Rey Briones aggiunge che la letteratura di Gómez de la Serna è stata frequentemente oggetto di incomprensione, in parte attribuibile al carattere

⁴ *Ivi*, p. 109.

⁵ Ródenas de Moya sottolinea che la peculiare conformazione delle avanguardie storiche spagnole si deve alla confluenza di Modernismo, Modernità ed eredità artistico-letteraria autoctona: rispetto a quest'ultima, va ricordato lo spirito barocco latente nella storia culturale spagnola secondo cui il mondo si scopre come apparenza o inganno. La spinta a livellare o addirittura a confondere la dimensione vitale con quella immaginaria prende progressivamente piede in tutta Europa, ma non arriva mai a permeare nessun'altra tradizione letteraria tanto quanto quella spagnola che, di conseguenza, anticipa la dominante ontologica che caratterizzerà il romanzo postmoderno (cfr. *Ivi*, p. 110).

⁶ A supporto di tali argomentazioni interviene anche Luis García Montero che definisce la narrativa avanguardista come una «literatura de interrogación a la literatura» (cfr. Castro Hernández, Olalla, *Entre lugares de la modernidad*, Granada, Siglo XXI, 2017, p. 270).

⁷ Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 108.

⁸ Pastor Platero, *op. cit.*, p. 222.

estremamente personale della sua prosa, fattore che la rende difficile da incasellare secondo categorie narrative predefinite⁹. Conseguentemente, si è spesso fatto ricorso a una superficiale operazione di semplificazione, riducendo la complessità e l'eterogeneità della sua opera all'invenzione della *greguería* che monopolizza l'attenzione di molti studiosi¹⁰.

Tuttavia, un'opera come la sopracitata *El novelista* (1923) è molto più di un insieme di *greguerías* o di un curioso esercizio stilistico realizzato da un autore fuori dagli schemi: il suo principale motivo d'interesse si deve al fatto che la realtà testuale rappresentata coincide con il processo di elaborazione dell'opera stessa; quest'ultima si configura come l'asse portante della struttura del romanzo, l'elemento al centro della finzione narrativa. In *El novelista*, dunque, la scrittura segue un percorso che si snoda lungo una serie di procedimenti autocoscienti e autoriflessivi, esplorando e problematizzando il rapporto tra l'universo di finzione immaginato dallo scrittore e la realtà empirica¹¹.

John McCulloch parte da questo presupposto per affermare che, nel caso del romanzo di Gómez de la Serna, le strategie metanarrative vengono sfruttate al fine di mettere in discussione le convenzioni del romanzo tradizionale: «In *El novelista*, normal narrative conventions are subverted through a departure from traditional plot devices, in a deliberate attempt to break with naturalistic organicity»¹². A questo scopo, l'autore si serve di quella che Ródenas de Moya definisce «metaficción diegética»¹³, in quanto si fa riferimento a un protagonista-scrittore, Andrés Castilla, che riflette sulla sua occupazione.

L'opera, perciò, si articola su due livelli: in primo luogo, un racconto-cornice che racconta le azioni compiute dal personaggio principale, tutte afferenti all'ambito letterario. È presente poi un racconto di secondo livello, più precisamente definito come metadiegetico, che include i diversi romanzi attribuiti ad Andrés Castilla. La connessione stabilita tra il racconto-cornice e i vari frammenti metadiegetici risponde alla cosiddetta funzione riflessiva, dal momento che consente alla voce narrante di sviluppare una serie di meditazioni teoriche e pratiche in merito all'attività di scrittura e di mettere in evidenza l'evoluzione della traiettoria del protagonista: l'opera di Gómez de la Serna, infatti, procede

⁹ Del Rey Briones, Antonio, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Verbum, 1992, p. 9.

¹⁰ Secondo Del Rey Briones occorre ricordare che l'estraneità della narrativa ramoniana alle problematiche politiche e sociali della sua epoca ha influito negativamente sulle valutazioni di ampi settori della critica (cfr. *Ivi*, p. 10). Manuel Durán avanza ipotesi simili: «la obra de Ramón está todavía mal estudiada: el apagón del franquismo privó a nuestro autor por largos años de su público español [...]. El impacto brutal de la guerra civil española, seguida de una guerra mundial que multiplicaba la violencia y la crueldad de la contienda hispana, hacía que los experimentos de la vanguardia fueran vistos como frívolos, inoportunos» (Durán, Manuel, «Orígen y función de la greguería», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988, p. 118). Anche Ródenas de Moya sottolinea la condizione minoritaria della produzione letteraria di Gómez de la Serna soffermandosi sulla sua singolarità rispetto al paradigma estetico dominante: «Hoy podemos afirmar que la narrativa de Gómez de la Serna es [...] un deliberado proyecto literario que, por su alejamiento de los gustos del gran público, fue y sigue siendo minoritario» (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2008, p. 33).

¹¹ Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 221.

¹² McCulloch, John A., *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Peter Lang, 2007, p. 89.

¹³ In questo caso, la voce del narratore non sconvolge l'illusione data dalla finzione narrativa ma induce, tropologicamente, a un'interpretazione autoreferenziale dell'opera, ad esempio inserendo un protagonista-scrittore che riflette sulla propria attività (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 15).

seguido il ritmo del processo di sviluppo artistico di Andrés Castilla, dagli esordi, poi durante la fase della piena maturità creativa, sino al ritiro a vita isolata nel capitolo finale¹⁴.

Un primo esempio significativo è riscontrabile già nelle pagine iniziali, dove il protagonista è intento a correggere le bozze della seconda edizione di un suo romanzo di grande successo, *La apasionada*, considerato da lui stesso come un totale fallimento:

El novelista, ya tranquilo, se puso a corregir la segunda edición de *La apasionada*, que quería aumentar y mejorar. Había escrito aquella novela hacía cinco años, en momentos de entusiasmo por una mujer, que después había descubierto que no era apasionada ni leal. La novela era una novela de amor y *La apasionada* le había mentido más que ninguna mujer; pero ¿cómo corregir en pruebas toda la novela, que tanto había gustado al público? ¿Cómo variar todo el sentido de la obra y echar patas arriba la composición? Andrés tenía repugnancia de hacer eso; pero al mismo tiempo tenía un gran deseo de ser sincero, apabullante, vengativo¹⁵.

In questo frammento affiora una questione fondamentale per lo sviluppo della personalità letteraria del protagonista-scrittore: si tratta di confrontarsi con l'inevitabile vincolo imposto dal testo narrativo, ossia, la necessità di adattare una realtà dinamica e cambiante a un romanzo, che è un oggetto verbale fisso. Ecco che, dinnanzi all'impossibilità di cristallizzare il reale in un ritratto definitivo, Andrés Castilla si interroga su quali percorsi di scrittura intraprendere, soffermandosi in particolare sul rapporto con il pubblico di lettori e sul valore dei parametri di verità e finzione:

–El caso es– pensaba –que el público espera ya mi personaje, tal como fue concebido, y que nadie me perdonaría la modificación de su carácter... Tal vez entonces perdiese todo lo que he ganado como novelista a través del tiempo... [...] Asunción, la heroína de la novela, era completamente falsa. Estaba él engañado y engañó a los lectores cuando escribió. ¿Cómo permitir que en una edición de algunos miles de ejemplares apareciese de nuevo, haciendo más víctimas, preparándose para provocar nuevas pasiones, pues ya habían entrado en la malicia de la vida nuevas generaciones que no conocían su *Apasionada*¹⁶.

Il primo nodo da sciogliere, quindi, riguarda il concetto di opera letteraria come canale di comunicazione con il lettore e trasmissione di un contenuto: la domanda implicitamente veicolata dalla frase «El caso es [...] que el público espera ya mi personaje, tal como fue concebido, y que nadie me perdonaría la modificación de su carácter» fa riferimento a quale aspetto sia da privilegiare tra l'attenersi alle aspettative e al gusto dei potenziali lettori, costruendo il testo in modo da favorirne la ricezione e la diffusione, oppure seguire il flusso dell'ispirazione o delle proprie percezioni e sensazioni. Tale riflessione è correlata ad altre importanti considerazioni: innanzitutto, il riferimento alle «víctimas» provocate dalla circolazione del romanzo, oggetto in grado di generare «nuevas pasiones», richiama l'idea di una letteratura che influisce e modifica la realtà intervenendo in maniera incisiva a cambiare l'esistenza di coloro che leggono. Inoltre, va segnalato come Andrés Castilla

¹⁴ Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 223.

¹⁵ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (1924), p. 12.

¹⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

espliciti il carattere fittizio della protagonista del suo romanzo, facendo emergere la questione del presunto inganno che tutto ciò presupporrebbe verso i lettori.

I due passaggi sopra riportati, consentono di notare lo statuto labile della verità, e di conseguenza della finzione, sottesa alla creazione letteraria del *novelista* in quanto cambia con lo scorrere del tempo e si modifica a seconda del punto di vista. Come si può notare, la persona che aveva ispirato il personaggio di *La apasionada* rappresentava, agli occhi del suo autore, l'archetipo della donna ideale e, in effetti, nell'ambito dello spazio testuale, era stata modellata seguendo esattamente e fedelmente quel profilo umano; tuttavia, il passare del tempo e il cambiamento di prospettive del protagonista-scrittore finiranno per smascherare la mancata corrispondenza tra il personaggio del romanzo e l'individuo reale. Sul piano letterario, quello che sembrava essere un ritratto veritiero di una donna esistente, si rivela una proiezione immaginata, la trasposizione di un'identità in personaggio filtrato dalla percezione dello scrittore e rielaborato dalla sua fantasia. Una volta scoperto l'inganno, i dubbi che affollano la mente del *novelista* riguardano l'eventuale necessità di modificare un personaggio, rivelatosi privo di caratterizzazioni documentabili e oggettive, rimandando al rapporto tra realtà osservabile e universo letterario: che tipo di relazione sussiste tra i due? La letteratura ha il dovere di imitare il reale o si tratta di uno spazio libero e indipendente da quest'ultimo? Nel caso di un testo esplicitamente e consapevolmente costruito su una serie di dati falsi, si può parlare di inganno moralmente inaccettabile nei confronti dei lettori? Oppure la letteratura ha una propria etica interna indipendente dal mondo extratestuale? Queste sono alcune delle domande ricavabili dalle meditazioni metanarrative di Andrés Castilla che, dopo diversi tentativi di adattare il suo romanzo ai cambiamenti della realtà esterna, abbandona l'ossessione della fedeltà mimetica e si rende conto che il valore artistico e la qualità letteraria della sua scrittura risiedono proprio nella sua natura fittizia:

El novelista se contuvo. Iba a estropear la novela; no podía denigrar a *La apasionada*. Su éxito había sido precisamente el del engaño; y todos los lectores se casaron con ella, y todos se casarían de nuevo con ella, y si no se casaban por las notas de desengaño que tuviese la novela, tirarían la segunda edición por los balcones de las casas y por las ventanillas de los trenes¹⁷.

Le elucubrazioni del *novelista* vanno dunque a toccare anche il metodo utilizzato da quest'ultimo per creare i personaggi: la manifestazione più curiosa di tale procedimento però, coincide con un passaggio successivo in cui viene riportato il confronto tra lo stesso Andrés Castilla e il protagonista di una delle sue opere, *Resina*, mediante un meccanismo di «metaficción metaléptica»¹⁸:

Tanto insistía aquel hombre a la puerta del novelista, que Andrés salió para saber quién se podía creer con tanto derecho de verla [...] –¿Qué deseaba?– le preguntó el novelista. –Yo soy...– –Pase..., pase... –Y le señaló la puerta de su despacho. No era cosa de que en la antesala se pusiese a declarar aquel hombre el secreto de su pretensión. El novelista, como hombre que acepta la imagina-

¹⁷ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁸ Questa tipologia metanarrativa si caratterizza per la frattura della linea di frontiera tra i vari livelli ontologici del testo, effetto ottenuto mediante l'irruzione del narratore extradiegetico, o dell'autore esplicito, nel mondo dei personaggi o viceversa (cfr. Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 15).

ción, sabía que aquel hombre podía estar unido a él por vínculos profundos, aunque insospechables... Por eso no se atrevió a preguntar, por no hacer una pregunta impertinente. Se le quedó mirando, y el hombre aquel dijo por fin: –No me conoce, aunque me debería conocer... Yo soy Alfredo, el personaje de su novela *La resina*... –¿Alfredo?– –Sí, Alfredo, aunque no me llame así; por más que también estoy en la A, pues, yo soy Alberto...¹⁹

In un confuso e ambiguo intreccio tra vita reale e immaginazione, il personaggio elaborato da Andrés Castilla arriva persino a cercare di scavalcare l'autorità dell'autore, avanzando richieste ben precise in merito al proprio destino, come se fosse dotato di una dimensione e di uno spessore umano che trascendono il limite della pagina. Una simile strategia metanarrativa contribuisce ulteriormente a sfumare i confini tra realtà e finzione, ormai impossibili da distinguere:

–¿Y a qué viene usted aquí?– –¿A qué? A que usted me coloque... Yo he dejado la Resinera, he dejado a mi esposa, he dejado todo lo que no era mío; usted me lo ha enseñado, y ya no tengo nada... Esa obra le ha dado a usted, según sé, mucho dinero; justo es que se acuerde de mí, y o me dé algo de dinero o me coloque en algún destino...– –Lo pensaré... Déjeme sus señas... Voy a hacer todo lo que pueda...– –Dicen que ésa es su mejor obra... Por lo tanto, yo soy su mejor personaje... No me puede tratar como a un cualquiera...– El personaje de su vieja novela, al que no podía convencer de su inexistencia real anterior al libro, le dio las señas, y después de un rato de conversación, se fue²⁰.

La narrazione arriva poi a sfiorare il paradossale nel momento in cui il *novelista* si vede costretto a prendere provvedimenti per fronteggiare le minacce dei suoi personaggi. L'universo letterario creato dalla fantasia dello scrittore si sovrappone alla dimensione esistenziale di quest'ultimo, dando la sensazione che il suo destino sia inscindibile da quello dei protagonisti delle sue opere²¹:

Iba a tener que huir al extranjero para escapar a la venganza y a las peticiones de dinero a que iban a someterle sus personajes. [...] Por de pronto tenía que pensar en colocar a Alfredo utilizando sus influencias. Había regenerado a un hombre, le había convencido, pero tenía que ayudarlo a vivir²².

Come si diceva, il romanzo di Gómez de la Serna è interamente focalizzato sulla traiettoria letteraria del protagonista: la trama infatti, oltre a svelare i retroscena della finzione

¹⁹ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 26.

²⁰ *Ivi*, pp. 27-28.

²¹ Si tratta di un procedimento assimilabile alla denominata funzione autocosciente: quest'ultima si materializza proprio quando i personaggi del mondo narrativo riconoscono esplicitamente la loro identità fittizia o, in altri casi, quando la voce narrante o il lettore immaginario riflettono apertamente sul loro ruolo all'interno del testo letterario. Lo scopo implicito è quello di appellare al lettore in modo da fargli comprendere che la sua stessa esistenza altro non è che un'ulteriore finzione. L'indeterminatezza del confine tra simulacro narrativo e realtà osservabile spinge a mettere in discussione lo statuto di quest'ultima e quello degli individui che la abitano, trasportando tale riflessione sul piano del genere narrativo (cfr. Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Barcelona/Kassel, Reichenberger, 2003, p. 23).

²² Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 28.

narrativa, mette in luce i presupposti fondamentali della poetica di Andrés Castilla, nonché i passaggi determinanti della sua formazione come scrittore; quest'ultima disegna una chiara parabola evolutiva dispiegandosi in un percorso interiore che segue la scia dell'innovazione costante e dell'esplorazione continua, in direzione di un'estetica moderna e, in senso più ampio, di un inesauribile progresso culturale e crescita intellettuale. In effetti, Pastor Platero sottolinea l'instancabile tentativo del protagonista di dare vita a una narrativa nuova, operazione che confluirà nella composizione dell'opera *Pueblo de Adobes* che costituisce un punto di inflessione nell'ambito della sua produzione letteraria, come suggerisce il preambolo che precede tale romanzo²³:

Su visión sin pesadez, arbitraria como la vida y aferrada en vez de una realidad simbólica y resabiada, a todas las realidades que pululan alrededor de su suceso, no satisfacía a los críticos que necesitaban la coordinación cortés, la fórmula urbana. El novelista era discutido frente a sus últimas novelas como frente a las primeras. [...] Los armachismes vivían en derredor de su corazón impenitente, siempre mozo, siempre creyendo que la literatura es la ciencia mayor. En vista de que se volvía sobre él con el mismo escepticismo de siempre, pensó escribir aquella novela en que debía vivir un pueblo castellano mazonado, enterizo, con escalofrío de siglos, los pasados y los futuros, en crespito entrechoque. Lo titularía *Pueblo de Adobes*²⁴.

Questa nuova prospettiva è riflessa, nel racconto-cornice, attraverso due incontri con altrettanti scrittori, significativamente stranieri²⁵: in primo luogo con l'inglese Ardith Colmer, che Andrés Castilla ammira fino al punto da recarsi a Londra per rubargli i segreti del mestiere, mentre ancora più importante è l'incontro con il francese Remy Valey che si rivelerà fonte di numerosi stimoli per l'indagine metaletteraria del protagonista. La ricerca di una nuova scrittura, inoltre, viene espressa mediante la *mise en abyme*²⁶ e concretizzata durante il soggiorno del *novelista* a Lisbona, «la ciudad novelística»²⁷: quest'indagine si rispecchia nella metadiegesi, più specificatamente, nella ricerca condotta da Rivas Ericson, protagonista di *El inencontrable*, romanzo che Castilla sta scrivendo proprio nella capitale portoghese, per trovare William Belly, un altro personaggio dell'opera. L'incontro tra Ericson e Belly, nel livello costituito dal metaromanzo, coincide con l'identificazione, da parte di Andrés Castilla, di un'estetica letteraria completamente rinnovata e con la sua conseguente partenza da Lisbona²⁸.

Tuttavia, l'essenza della personalità del *novelista* si trova nella sua concezione della realtà in termini di trasposizione narrativa e rielaborazione immaginativa, nonché nella sua ricerca di percorsi di senso alternativi a quelli offerti dai dati oggettivi: tutto ciò che osserva nel mondo empirico, dunque, acquisisce significato solo in quanto potenziale materiale letterario. Per il personaggio creato da Gómez de la Serna, infatti, «Todo es

²³ Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 224.

²⁴ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 128.

²⁵ Cfr. Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 224.

²⁶ Lucien Dällenbach descrive la *mise en abyme* come una sorta di riflesso, uno specchio interno al testo che porta alla luce il significato e gli aspetti formali dell'opera; in molti casi, dunque, tale procedimento viene utilizzato per rivelare l'estetica dell'autore e consentire una lettura più completa del testo (cfr. Sobejano-Morán, Antonio, *op. cit.*, pp. 20-21). Tale obiettivo sembra coincidere con quello di Gómez de la Serna.

²⁷ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 195.

²⁸ Cfr. Pastor Platero, Emilio, *op. cit.*, p. 224.

tema de novela, porque todo vive con presencia que caza las miradas y la sensibilidad»²⁹. Tale processo è connotato da una componente febbrile, quasi ossessiva, fino al punto che anche le interazioni con gli altri, oltre ad avere lo scopo di captarne atteggiamenti e peculiarità, si trasformano nel pretesto necessario a costruire un personaggio da romanzo. A questo proposito, occorre fare riferimento a un capitolo di *El novelista* intitolato proprio *En busca de personaje* che mostra come una simile ricerca diventi una questione di vitale importanza, spingendo Andrés Castilla a inventarsi le strategie più stravaganti:

Subía y bajaba las escaleras en pos de un personaje. No quería atenerse sólo a los que el destino acercaba a su vida o que se encontró una vez en una visita, o que eran sus parientes o eran los amigos de sus amigos. Quería más vasto y variado programa y por eso buscaba sus personajes en los sitios más estratégicos. [...] Todo lo aprovechaba Andrés, y los domingos iba al Hospital General para presenciar la hora de dar la comunión a los enfermos, puesto que es el momento de fisgar bien la vida y de sorprender sus deseos, y ese vago anhelo de cosas que hay en el fondo del alma del hombre. Era un gran visitador de la cárcel, de los colegios de sordomudos y de los asilos de huérfanos. Usaba todos los procedimientos posibles para cazar los personajes de sus novelas³⁰.

La pervasività dell'attività letteraria del protagonista, dunque, consente di inquadrarlo soprattutto come uno scrittore, occupazione che arriva ad assorbire quasi completamente la sua dimensione esistenziale o, perlomeno, ci restituisce un individuo in cui vita e letteratura coesistono in totale simbiosi, in un rapporto di influenza mutua; da qui il fatto che Carolyn Richmond ritenga che, per il *novelista*, «vida y literatura se entrelazan inextricablemente»³¹. Tutto ciò trova un evidente riscontro nel passaggio in cui vengono descritte le conseguenze che la scrittura genera sullo stato d'animo di Andrés Castilla: quest'ultimo «vive» la propria letteratura nel senso vero e proprio del termine, stabilendo con essa un legame emozionale che va a invadere la sua interiorità, assicurandogli quella pienezza vitale, quell'intensità di sentimenti, quella sconfinata libertà che non trova nella vita reale: «El novelista estaba excitado, triste, dolido al acabar ese capítulo y también para curarse de la espantosa certeza de su protagonista se lanzó a la noche fría que convertía en mendigo abandonado al que transitaba por ella»³². È emblematico il riferimento a «los días que no son novelables»³³, in cui il protagonista dell'opera di Gómez de la Serna si limita a sopravvivere quasi con difficoltà, perso nella mediocrità e nella monotonia di una routine quotidiana insignificante e prevedibile:

Cuando el novelista veía el día con clarividencia, ya no era novelista. «¡Hoy no soy un novelista! ¡Hoy no puedo ser novelista!», se decía Andrés, y se paseaba

²⁹ Camón Aznar, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 334.

³⁰ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., pp. 63-64.

³¹ Richmond, Carolyn, *Ramón Gómez de la Serna, novelador del novelista*, «Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989», 1992, p. 210 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ramon-gomez-de-la-serna-novelador-de-el-novelista/>> (data consultazione: 05/10/2020).

³² Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 108.

³³ *Ivi*, p. 88.

por en medio de las gentes sin novela, que pasaban por el día generalmente limpio y sin novelas, estornudando de monotonía y de mediocridad [...]»³⁴.

Sono giorni in cui la carenza di immaginazione e di ispirazione creativa non provoca solamente il cosiddetto “blocco dello scrittore”, bensì arriva a spegnere l’entusiasmo e l’energia di Andrés Castilla:

Los días no novelables [...] eran por lo visto los días para ver todo lo superficial, los días en que las miradas no pasan de verjas al pasar junto a los jardines. El mundo quedaba convertido los días no novelables en un mundo en que se vive y se muere, nada más, escuetamente sólo eso. Necesitaba Andrés balones de oxígeno para poder pasar el día y cerraba todas las puertas con violencia sin querer y sentía frío en todas las habitaciones. Los días no novelables eran días sin correo, días en que se acordaban de él acreedores que tenían las cuentas dormidas hacía mucho tiempo, días en que encontraba el olor a humedad que tenía el lavabo y en que pensaba que debía tener comprado un nicho para cuando se muriese³⁵.

Si potrebbe affermare che la scrittura costituisce una delle funzioni vitali del protagonista di *El novelista*, ciò che scandisce il ritmo dei suoi giorni e lo fa sentire in sintonia con la vita: in altre parole, per Andrés Castilla, la letteratura è l’unico autentico orizzonte di significazione esistenziale. Tale concezione trova una delle sue più compiute elaborazioni nel saggio *Novelismo*, incluso nella raccolta *Ismos* (1931), che, al contempo, costituisce una chiara dichiarazione di poetica dello stesso Gómez de la Serna:

Yo cuando vivo plenamente es en las novelas, en su vida suelta, por sus caminos libres [...]. En mis novelas vamos a las afueras más respirables del vivir. La novela debe ser el sitio ideal en que unos cuantos sintamos la libertad. Se han de encontrar en las novelas reafirmaciones de la vida, palabras que se esperan, situaciones en que a uno le hubiera gustado estar, ingenuidades abrumadoras, combinaciones y conflictos en los que el creador no ha caído en su tejer los destinos; lo que verdaderamente falta en el tapiz del mundo³⁶.

La letteratura, dunque, è il filtro attraverso cui l’autore madrilenno, e di riflesso Andrés Castilla, percepiscono, interpretano e rielaborano il mondo, «para que del dibujo resultante se desprenda la realidad más secreta y verdadera, que es la menos obvia»³⁷. Il processo di rappresentazione della realtà, tuttavia, risulta inevitabilmente guidato e orientato da un’importante presa di consapevolezza, ovvero, l’impossibilità di rappresentare la totalità del mondo e degli individui che lo abitano attraverso la scrittura: tale prospettiva viene assimilata ed esplicitata dal *novelista* che decide di distruggere il suo romanzo, intitolato significativamente *Todos*, proprio per la sua ambizione di raccontare la realtà nella sua interezza restituendone un ritratto definitivo e immutabile:

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ivi*, p. 89.

³⁶ Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas. Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, ed. Fernando Rodríguez Lafuente, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2005, XVI, p. 614.

³⁷ Ródenas de Moya, Domingo, «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, cit., p. 11.

En esta cuartilla se detuvo... No, no podía ser... 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. El novelista rompió las cuartillas de *Todos*, novela vana, hija del deseo estéril de la universalidad y de la totalidad³⁸.

Come nota Noël M. Valis, da questo passaggio si evince la visione di Gómez de la Serna in merito al romanzo come un corpo testuale dai contorni e dai limiti sfumati: «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»³⁹. Il romanzo, perciò, non è un oggetto finito ma un processo in perenne sviluppo ed evoluzione; da un punto di vista stilistico-formale, tale concezione si traduce nel ricorso a una struttura narrativa aperta, data, in primo luogo, dal principio di discontinuità che sottende l'andamento della trama⁴⁰: il protagonista di *El novelista*, infatti, passa dalla stesura di un testo a quella di un altro seguendo il filo della propria ispirazione e della propria creatività più che un principio logico-razionale di ordine consequenziale⁴¹. Inoltre, frammenti di testo attribuiti ad Andrés Castilla vengono mescolati a episodi che hanno a che vedere con la sua dimensione esistenziale, alle riflessioni metanarrative e agli incontri con una serie di soggetti che ruotano intorno all'universo della creazione letteraria.

Il carattere discontinuo e frammentario di *El novelista* viene analizzato anche da McCulloch che, basandosi sulle teorie di Frank Kermode, lo definisce come uno dei tratti peculiari del romanzo moderno. Nota inoltre l'influenza di un movimento d'avanguardia, il cubismo:

Cubism had shown the world that the work of art is more important for the sum of its parts than for the whole; and this is precisely what *El novelista* sets out to do. [...] It is worth bearing in mind that cubism not only broke down the unitary viewpoint from which to observe an object, but it is also showed that «all entities or factors in the universe are essentially relevant to each other's existence, as every entity involves an infinite array of perspectives». It is by presenting the reader with an array of perspectives, a variety of plots and

³⁸ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 124.

³⁹ Valis, Noël M., «*El novelista*», *por Ramón Gómez de la Serna, o la novela en busca de sí misma*, «Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986, 1989», vol. II, p. 423 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-novelista-por-ramon-gomez-de-la-sema-o-la-novela-en-busca-de-si-misma/>> (data consultazione: 06/10/2020).

⁴⁰ A proposito del carattere discontinuo della prosa ramoniana, Ródenas de Moya chiarisce che il principio compositivo dello scrittore madrilenico coincide con «escribir sin plan, sin cesar y sin mirar atrás, “seguido y al azar, recorriendo los caminos más diversos”, agregando episodios, acotaciones, personajes, reverberaciones de los sucesos a una línea temática central que sufre apenas cambios» (Ródenas de Moya, Domingo, «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, cit., pp. 34-35). Anche Manuel Durán si sofferma su questo aspetto, spiegando che «Uno de sus críticos, Gaspar Gómez de la Serna, afirma que la construcción de la novela ramoniana es “discontinua por esencia” [...] y que “su método novelesco consiste en ir provocando a lo largo del hilo narrativo una serie de explosiones atomizadoras y reveladoras de toda realidad que coge de camino”» (Durán, Manuel, *op. cit.*, p. 118). A conclusione delle sue argomentazioni, lo stesso Durán aggiunge significativamente che «Gómez de la Serna nos ofrece una serie de diapositivas proyectadas rápidamente y sin continuidad» (*Ivi*, pp. 118-119).

⁴¹ Valis, Noël M., *op. cit.*, pp. 420-421.

settings that Gómez de la Serna experiments with generic conventions of the novel⁴².

La mancanza di un impianto narrativo organico impedisce la formulazione di un finale risolutivo e prevede uno sviluppo della trama molto limitato⁴³. Alla base di simili concezioni, ci sono le profonde trasformazioni che interessano il paradigma culturale occidentale all'inizio del XX secolo, in cui radica un generale senso di indeterminazione epistemologica dovuto a numerose novità tecniche – il cinema, la radio, il telefono –, oltre che alle importanti scoperte scientifiche e filosofiche – la teoria della relatività, la teoria quantistica, la psicoanalisi, la filosofia di Nietzsche⁴⁴–: l'idea di una percezione onnicomprensiva del reale, dunque, lascia il posto a singoli frammenti isolati e dispersi. Ecco che «Implicit in *El novelista* is the view that reality or history are provisional: no longer a world of eternal verities but a series of constructions, artifices, impermanent structures»⁴⁵.

Il dinamismo e la rapidità della vita moderna⁴⁶, perciò, alimentano la prospettiva di una verità che non può che essere provvisoria e dal valore relativo. Ed è proprio la consapevolezza della natura precaria e parziale sottesa alla rappresentazione del mondo elaborata attraverso il linguaggio che fomenta, come suggerisce Camón Aznar, «el anhelo incesante de crear»⁴⁷ di Gómez de la Serna che, attraverso *El novelista*, «nos muestra un mundo que no acaba. Que no puede encerrarse en un libro»⁴⁸.

Non è un caso che Andrés Castilla venga rappresentato in uno stato di permanente ricerca estetica:

⁴² McCulloch, John A., *op. cit.*, pp. 90-91. César Nicolás riprende questa prospettiva teorica ampliando lo spettro d'analisi all'influenza esercitata dal cinema e dalle arti visive d'avanguardia sulla narrativa degli anni Venti: quest'ultima avrebbe trasportato la frammentarietà percettiva introdotta dai pittori e dai cineasti più avanzati del momento sul piano linguistico e a livello della struttura testuale: «toda la literatura de vanguardia fue un poco a remolque de los descubrimientos y experimentaciones en el cine y las artes plásticas: Eisenstein, Griffith, Lang, Chaplin, Keaton, Picasso, Braque, Duchamp, Ernst, Chirico, Miró, Dalí, Solana y un largo etcétera. Unos y otros prestaron a los artistas verbales nuevos ojos con que apreciar la realidad contemporánea» (Nicolás, César, «Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1988, p. 145).

⁴³ Valis offre una convincente chiave di lettura, asserendo che uno degli obiettivi di Gómez de la Serna era quello di togliere al romanzo la sua tradizionale caratterizzazione di oggetto trascendentale in grado di dare un senso ultimo alla condizione umana veicolando verità assolute e universalmente condivise; da qui la scelta di adottare una struttura incoerente che lascia il lettore in preda all'incertezza, dato che si trova di fronte a una serie di percorsi narrativi diversificati e frammentari e che, per giunta, non sembrano andare in nessuna direzione precisa. D'altra parte, «Lo que busca Gómez de la Serna no es acción ni verosimilitud, sino la novela misma» (Valis, Noël M., *op. cit.*, p. 419).

⁴⁴ Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, cit., p. 17.

⁴⁵ McCulloch, John A., *op. cit.*, p. 90.

⁴⁶ È utile ricollegarsi al già citato saggio *Novelismo* in cui Gómez de la Serna sostiene che «Sin la trivialidad del detectivismo, debe seguir la novela la ruta de lo inesperado [...]. En esa condición de la novela actual está su primera condición de más respirable y conllevable en medio de la discontinua vida moderna, entremezcladora de imágenes y cosas, con grandes claros, a lo mejor, en su circulación, con altas y bajas frecuencias subitáneas» (Gómez de la Serna, Ramón, *Obras completas volumen. Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, cit., pp. 612-613).

⁴⁷ Camón Aznar, José, *op. cit.*, p. 338.

⁴⁸ *Ivi*, p. 339.

Andrés veía tantas novelas nuevas, entraba en dramas tan interesantes, veía ambientes tan inexplorados, que seguía arduosamente hacia nuevos desenlaces, estudiando cada día nuevas vecindades de personajes, nuevos ensañamientos, nuevas incomprendiones, nuevos enfermos⁴⁹.

Il senso di indeterminatezza vincolato all'elaborazione dell'opera letteraria trova un'ulteriore conferma nelle percezioni del protagonista che, quando termina un romanzo, non sperimenta una sensazione di pienezza, non raggiunge una visione completa della storia che sta raccontando ma, piuttosto, sente il vuoto, il significato sfuggente, il frammento di realtà che ancora non è stato rappresentato e si apre così a innumerevoli e sorprendenti sviluppi:

Los novelistas deben ser muchos, distintos, entrecruzados, pues hay mil aspectos de lo real en sus mareas movidas por lo fantástico que hay que perpetuar. Todas la combinaciones del mundo son necesarias para que éste acabe bien desenlazado, y si inspira a la vida una ley de necesidad, se podría decir que está bien que existan todas la novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables⁵⁰.

Paradossalmente, la conclusione di *El novelista* annuncia una nuova fase creativa, un nuovo percorso di esplorazione per Andrés Castilla e, per estensione, per lo stesso Gómez de la Serna: «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»⁵¹. Dunque, riprendendo le considerazioni di Richmond, «No hay, pues, final en la novela de la vida, que es, no obstante nuestra mortalidad individual, tan infinita como el mundo»⁵².

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Camón Aznar, José, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Castro Hernández, Olalla, *Entre lugares de la modernidad*, Granada, Siglo XXI, 2017.
Durán, Manuel, «Orígen y función de la greguería», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 113-127.
Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 (1924).
—, *Obras completas. Ensayos, Efigies, Ismos (1912-1961)*, ed. Fernando Rodríguez Lafuente, Barcelona, Galaxia Gutemnberg, 2005, vol. XVI.
—, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2008.
McCulloch, John A., *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*, New York, Peter Lang, 2007.

⁴⁹ Gómez de la Serna, Ramón, *El novelista*, cit., p. 90.

⁵⁰ *Ivi*, p. 287.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Richmond, C., *op. cit.*, p. 214.

- Nicolás, César, «Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna», in Dennis, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 129-151.
- Orejas, Francisco G., *La metaficción en la novela española contemporánea*, Madrid, Arco Libros, 2003.
- Pastor Platero, Emilio, «Modernidad y metaficción: a propósito de “El novelista” de Ramón Gómez de la Serna», in Fernández Roca, José Angel - Gómez Blanco, Carlos J. - Paz Gago, José María (coord.), *Semiótica y modernidad*, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, La Coruña, Asociación Española de Semiótica, 1992, pp. 221-228.
- Rey Briones, Antonio del, *La novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Editorial Verbum, 1992.
- Richmond, Carolyn, *Ramón Gómez de la Serna, novelador del novelista*, «Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989», 1992, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/ramon-gomez-de-la-serna-novelador-de-el-novelista/>> (data consultazione: 05/10/2020).
- Ródenas de Moya, Domingo, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*, Barcelona, Ediciones Península, 1998.
- , «Introducción», in Gómez de la Serna, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2008.
- Sobejano-Morán, Antonio, *Metaficción española en la postmodernidad*, Barcelona/Kassel, Reichenberger, 2003.
- Valis, Noël M., «El novelista», por Ramón Gómez de la Serna, o la novela en busca de sí misma», «Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Vol. II», 1989, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-novelista-por-ramon-gomez-de-la-serna-o-la-novela-en-busca-de-si-misma/>> (data consultazione: 06/10/2020).