

ECOS RAMONIANOS EN LA NARRATIVA DE JUAN JOSÉ MILLÁS

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI

Escribe Juan José Millás, en un artículo publicado en *El País* en 2003:

Las grandes obras, como las grandes jaquecas, se anuncian con un aura. El aura es lo mejor de la jaqueca. En su transcurso, la realidad sufre las fluctuaciones de una mancha de humedad sobre la pared. [...] Todo lo que en mí precedió al conocimiento de la obra de Ramón Gómez de la Serna tuvo también las características de un aura: ligeros cambios en la percepción del entorno, desplazamientos en el significado de los objetos cotidianos, pequeñas distorsiones de lo real¹.

Lo que se expresa en estas pocas líneas de Millás es un importante punto de partida para profundizar sobre una relación, nunca precisada, pero sí evidente – al menos para aquellos que tienen cierta familiaridad con los temas y las formas de escritura del novelista valenciano – con el universo narrativo, tan poliédrico y sugestivo, de Gómez de la Serna. Los tres puntos que Juan José identifica como efectos suscitados por el descubrimiento de la obra ramoniana están relacionados, todos ellos, con el concepto de espacio literario como “otro” de lo real y desde aquí un largo discurso metanarrativo que engloba el papel de la escritura en la construcción de

¹ J. J. Millás, *El sabor de los húsares*, en “El País”, 17 de octubre de 2003, en https://elpais.com/diario/2003/10/17/cultura/1066341610_850215.html

la identidad del *yo*, de la fluctuante frontera entre lo real y lo imaginario, de los objetos que adquieren un valor revelador y epifánico en la realidad otra de la escritura, y el papel del escritor como *faber* de lo real.

De hecho, la obra de Gómez de la Serna resulta tan impregnada por toda una compleja red de sugerencias y de cuestiones sobre lo real y la realidad que le es especular – la de la literatura –, que me parece casi una simpleza reconocer en este autor, tan excéntrico y fuera de los cánones con los que estamos acostumbrados a leer la evolución diacrónica de las letras hispanas, una referencia específica a una serie de obras de la más actual contemporaneidad, como si un largo hilo de continuidad se hubiese desplegado a través de los tortuosos acontecimientos históricos que caracterizaron los últimos setenta años del siglo XX, y hubiese reemergido en un contexto diferente, el de la Transición española, cuando todas las referencias a ese pre-mundo, al que pertenece Ramón, habían desaparecido, definitivamente, tras las trágicas experiencias de la Guerra Civil y de la Segunda Guerra Mundial. Queda por verificar la modalidad con que el ejemplo ramoniano fue acogido o si fue acogido realmente por las generaciones que siguieron, si su obra entró a formar parte de una especie de canon no oficial, sobre el que se basó la formación de los jóvenes intelectuales españoles durante los cuarenta años franquistas – canon que de algún modo fue heredado por las generaciones sucesivas –, si fue considerado como una de las lecturas necesarias, junto con los novelistas norteamericanos o los experimentadores de las nuevas formas de narrar francesas; dicho de otro modo, si se introdujo también a Gómez de la Serna entre las divinidades del panteón generacional de quienes, en la España franquista, intentaron permanecer anclados en el discurso cultural que se seguía desarrollando más allá de los ámbitos autárquicos de la nación misma. Es probable que estudios sobre este tema abunden, y la falta de claridad al respecto se debe al hecho de que me he acercado a la obra de Ramón como neófito y muchos aspectos de la cuestión todavía se me escapan; de todos modos, en mi opinión, el discurso metanarrativo que desarrolla el autor – tanto desde un punto de vista teórico, en sus reflexiones, como en la práctica, en su narrativa – se mantiene

actual e, insisto, esencial para comprender los nuevos acontecimientos en el contexto contemporáneo y postmoderno.

José Carlos Mainer, al enmarcar históricamente la obra narrativa de Gómez de la Serna, es decir, al esclarecer la modalidad con que se acogió y se propuso en la época de su publicación, escribe:

Por un criterio que fue de editores avisados más que de autores, Ramón y sus continuadores recibieron el epíteto de novelistas de humor. [...] La editorial Espasa-Calpe publicó desde su fundación en 1919 una colección que bajo el título “Los Humoristas” acogió a Chejov, Courteline, Pierre Veber, Eugenio Heltai y, entre los españoles, a Ramón Gómez de la Serna y Julio Camba. Biblioteca Nueva, editorial también madrileña, nacida en 1917, publicó a partir de 1928 su colección de Grandes Novelas Humorísticas, reservada a escritores españoles: en ella nació un género cuyo padre fue Ramón Gómez de la Serna [...]².

Sin duda, estos datos de carácter histórico ofrecen al estudioso, de inmediato, la oportunidad de poner de relieve cuánto resulte extremadamente banalizada la obra ramoniana por la etiqueta que le pusieron los jefes de producto de la época, y esto fue, sin duda, un arma de doble filo, ya que por un lado, promovió la difusión popular de su narrativa, apaciguando al público lector y suavizando la indudable carga perturbadora de sus novelas; pero, por otro lado, relegó definitivamente – al menos en la percepción de las masas – al autor y a las obras al margen de la “alta” literatura. Lo que se acaba de mencionar corresponde a la verdad, como lo demuestran estas líneas del mismo artículo de Millás con el que comencé mi intervención y que propongo a continuación:

Ya de mayor, comentando con un amigo lo importante que habían sido para mi formación las *Greguerías* de Gómez de la Serna, me miró con expresión de suficiencia, como si hubiera enaltecido una obra menor.

² J. C. Mainer, *Las novelas de Ramón Gómez de la Serna*, en *La edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 238.

– Nunca he sido capaz de leer más de dos páginas seguidas de ese libro – dijo³.

En este sentido, Ramón nos ofrece un primer elemento de semejanza con Juan José, en el sentido de que la narrativa de ambos da la posibilidad de ser leída en varios niveles de significación, dependiendo de si se privilegia el aspecto lúdico de una escritura agradable y vivaz, un continuo fuego artificial de *boutade* y giros inesperados, o lo que se advierte más allá, un atisbo diferente, una huella de lo *perturbante* – queriendo utilizar un término mediado por el psicoanálisis freudiano, aspecto también sondeado por la escritura de nuestros dos autores, siempre de manera heterodoxa – que presagia una lectura más compleja.

Creo que se puede ver también en Gómez de la Serna esa instancia de la modernidad que, imperiosa, pide respuestas a la angustiante cuestión del valor del arte en un mundo donde ni siquiera las certezas más basilares de la existencia son ya tales, un mundo en el que la palabra “yo”, el primero y único posible actante en la relación entre el individuo y el mundo pensado y, por lo tanto, real, ya no tiene un significado unívoco y se teme profundamente que no tenga ninguno. Ioana Zlotescu habla de Ramón como del más grande escritor de la “yoidad”⁴ y creo que no hay duda de ello, pero ¿de qué “yo”? Creo que este aspecto puede hacer la diferencia, e introduce la totalidad de la obra de Gómez de la Serna en el ámbito de un flujo de búsqueda continua del sentido último de la escritura en el contexto de lo real, que nace del desmoronamiento de las certezas en las que se había fundado hasta entonces el pensamiento occidental, flujo en el que se encuentran la ‘nivola’ unamuniana, la heteronomía de Machado, ‘las novelas de la nebulosa’ de Ramón, ‘las personas del verbo’ de Gil de Biedma, hasta los ‘nombres desordenados’ de los personajes millasianos. Desde el momento en que se ha puesto en discusión el primer término de la relación dialógica entre el

³ J. J. Millás, *El sabor de los húsares*, cit.

⁴ I. Zlotescu, *Prefacio*, a R. Gómez de la Serna, *Obras Completas, IX tomo, Novellismo I*, I. Zlotescu (ed.), Galaxia Gutenberg, Círculos de Lectores, Barcelona, 1997, p. 272.

individuo y la realidad, necesariamente, también el segundo está condenado a ser reexaminado para poder volver a revelar su sentido último. ¿Pero dónde? En la realidad ficticia de la escritura. Y ya es modernidad, no importa si pre o post o más allá: la modernidad en su *continuum*.

Gil de Biedma, no por casualidad, encabeza su colección con una cita machadiana que es también una premisa para entender la escritura como un lugar, un nuevo *locus amoenus*, la realidad ‘otra’, gratuita e innecesaria, y en este espacio libre y liberado, único, aún es posible la búsqueda insensata del yo de sí mismo:

Sabe esperar, aguarda que la barca fluya
– así en la costa un barco – sin que el partir te inquiete.
Todo el que aguarda sabe que la victoria es suya;
porque la vida es larga y el arte es un juguete.
Y si la vida es corta
y no llega la mar a tu galera,
aguarda sin partir y siempre espera,
que el arte es largo y, además, no importa⁵.

La completa ‘inutilidad’, gratuidad, de la literatura, como arte, hace que sea terreno fértil para esa búsqueda ilusoria del sentido del sujeto pensante, como afirma Ramón precisamente al principio de su trabajo más abiertamente programático, como es el *Prólogo a las novelas de la nebulosa*:

La vida y la novela son una ilusión, la ilusión de encontrarse uno a sí mismo. [...] Mezclado a esas ilusiones vagas y ciertas lo subconsciente *de la vida* que no es lo subconsciente *del hombre* que llega a ser monótono. [...] Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral⁶.

⁵ J. G. de Biedma, *Las personas del verbo*, Seix-Barral, Barcelona, 1982. La cita viene de la poesía de Antonio Machado, *Consejos*, presente en la colección *Campos de Castilla*, de 1912.

⁶ R. Gómez de la Serna, *Prólogo a las novelas de la nebulosa*, en R. Gómez de la Serna, *Obras Completas*, vol. XIV, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, p. 51.

La realidad en la escritura es una realidad ‘otra’, lateral, el inconsciente de lo real. Y el del escritor es un oficio necesario, cuyo mandato Ramón nos lo ofrece solo unas pocas páginas más adelante: “Nuestra misión es de escultores que plastifican lo que de sueño de la realidad hay en la realidad”⁷.

Aquí ya está presente todo el discurso que Gómez de la Serna pondrá en práctica en sus *novelas nebulosas* – *El incongruente*, *El novelista*, *El hombre perdido*, sobre todo – hasta la ‘deriva’ autobiográfica de *Automoribundia*, en la que es el personaje Ramón quien se explicita. Novelas que Ramón escribe en un período de veinticinco años.

El poder de la escritura para revelar el aspecto de lo real que se oculta a los ojos del sujeto, ese inconsciente de la vida que es mucho más interesante que el inconsciente del individuo, ¿no es un aspecto que subyace en tantas novelas escritas por Millás, desde los años 80 hasta la actualidad y que culmina, no de casualidad, con *El Mundo*, su *novela* más alusivamente autobiográfica? ¿Cómo podemos llamar a la realidad descrita por el niño protagonista de *El orden alfabético*, en brazos de la fiebre, sino una *realidad lateral*? ¿Y qué valor adquieren los objetos inanimados en el mundo millasiano, puertas espacio-temporales que conducen a la percepción de un real subterráneo – pienso también en *No mires debajo de la cama* –, a modo de acumulación caótica de cosas en una obra como *El rastro*, en la que Elide Pittarello mostró admirablemente los rastros de la desintegración de las certezas ontológico-existenciales del mundo donde le tocó vivir a Gómez de la Serna⁸? Y aún más, ¿por qué a partir de un cierto momento el protagonista de las novelas de Millás es un escritor que, sin embargo, en la mayoría de los casos, es incapaz de escribir? ¿Por qué crea personajes que ante su imposibilidad de *detectar* la realidad – al no lograr crearla – pierden su propio sentido profundo y, con la vana esperanza de recuperarlo, o llegan al asesinato con el fin de ‘existir’ como autores – véase *Papel mojado* – o intentan, desespera-

⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁸ Cfr. E. Pittarello, *Ramón Gómez de la Serna: «El Rastro» o le novità del rigattiere*, en *Dai Modernismi alle Avanguardie*, C. Prestigiacomo, M. C. Ruta (eds.), Flaccovio, Palermo, pp. 85-99.

damente, convertirse en personajes-héroes de historias inventadas por otros – l'Olegario di *Tonto, muerto...* –?

Esta doble búsqueda, del *yo* y de la realidad *lateral*, conduce a la interpolación de una historia en la otra, *mise en abyme* infinita de realidades que se reflejan hasta formar realidades caleidoscópicas y 'yoes' aún más perdidos en su falta de esencialidad y, por lo tanto, intercambiables. Hasta llegar al desorden total, que permite al escritor aventurarse a un juego extremo con su propio personaje y derribar el último bastión del sentido de la identidad, el confín entre creador y criatura: utilizar la autobiografía como última mistificación. Un primer intento de confundir la realidad y la escritura lo encontramos también en la ambigua equivalencia del *nombre de pila* de Millás que se escinde en Juan y José, protagonistas gemelos de *Volver a casa*; después, en *El Mundo*, la definitiva fusión de los planos.

De ahí también el uso parodiado de las formas canónicas de las historias, como lo hace Ramón en *El novelista*, que en Millás ya es decálogo de la postmodernidad: en un mundo donde las fronteras entre lo real y lo imaginario, el *yo* y la nada, los hombres y las cosas, son rediseñados o esfumados. ¿Cómo podrían las categorías del discurso y, como consecuencia, los géneros literarios, no tener la misma suerte? ¿Tal vez Juan José no nos ofrece una amplia gama de parodias de género? ¿Tal vez *La soledad...* no es también una parodia de la novela feminista, *Papel mojado* de la policíaca, *No mires...* de la novela didáctico-alegórica?

Espero haber sido capaz de resaltar – en los límites, por supuesto, del espacio que se me ha concedido aquí – cuántas sugerencias, según mi parecer, ha proporcionado la obra de Ramón a las jóvenes generaciones de escritores que se publicaban a principios del redescubrimiento de la democracia y, en concreto, a la construcción del propio universo narrativo en Millás; pero, al mismo tiempo, considero que la contemporaneidad ha llevado a sus extremas consecuencias esa duda, ya moderna, sobre el efectivo papel de la escritura en la construcción de la identidad del *yo* y, por lo tanto, del valor de la escritura misma como una alternativa a lo real. Parafraseando el título de una novela de Gómez de la Serna que me parece apropiado para lo que se ha sostenido hasta ahora sobre el sentido de la narra-

tiva millasiana, con la pérdida de su papel de personaje – escritor, ya no *El novelista* que crea demiúrgicamente historias y personajes: Millás decreta la pérdida definitiva de la fuerza salvífica de la escritura, proponiéndonos un *escritor que no escribe* o que se apropia de las novelas de otros, convirtiéndose, así, en un *yo* fluctuante e intercambiable, en un *Escritor inverosímil*.