

***LA NARRATIVA BREVE DE  
RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA***

**Thèse présentée à la Faculte des Lettres et Sciences Humaines  
Institut de Langues et Littératures Hispaniques  
Université de Neuchâtel**

**pour l'obtention du grade de docteur ès lettres**

**Par**

**Antonio Rivas**

**Accepté sur proposition du jury :**

**Prof. Irene Andres-Suárez, Université de Neuchâtel, directrice de thèse**

**Prof. Luis López-Molina, Université de Genève, rapporteur**

**Prof. Domingo Ródenas, Université Pompeu Fabra, rapporteur**

**Prof. Eloy Navarro Domínguez, Université de Huelva, rapporteur**

**Soutenue le 13 décembre 2008**

**Université de Neuchâtel**

**2009**



Faculté des lettres et  
sciences humaines

La doyenne

- Espace Louis-Agassiz 1
- CH-2000 Neuchâtel

## IMPRIMATUR

La Faculté des lettres et sciences humaines de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de Mme Irene Andres Suárez, directrice de thèse, professeur ordinaire de langues et littératures hispaniques à l'Université de Neuchâtel ; M. Eloy Navarro Dominguez, profesor titular, departamento de Filología Española y sus Didácticas, Facultad de Humanidades, Huelva; M. Domingo Ródenas, profesor titular, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona; M. Lopez-Molina Luis, professeur honoraire, Genève, autorise l'impression de la thèse présentée par M. Antonio Rivas Bonillo, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 13 décembre 2008



La doyenne  
Ellen Hertz

## Résumé :

L'objet de ce travail est l'étude et la délimitation des formes littéraires brèves en prose dans l'œuvre de Ramón Gómez de la Serna. Il s'agit concrètement de celles qui apparaissent dans ses miscellanées dont la première publication coïncide avec *Greguerías* (1917). Dans cet ensemble d'œuvres, Gómez de la Serna explore différents types de prose dont la singularité dérive d'une conception avant-gardiste de la littérature et de l'art.

A partir des nomenclatures créées par l'auteur lui-même, et en tenant compte des apports de nos prédécesseurs (Nicolás, López Molina, etc), nous délimitons deux formes de base : les « caprichos », que nous associons à la fiction narrative, et les « gollerías », qui s'apparentent à l'essai. Nous laissons ainsi de côté la « greguería » qui a déjà été l'objet de nombreuses études.

Nous entendons par « capricho » une forme narrative qui tend à la brièveté et qui, par conséquence, peut s'assimiler soit au « micro-récit » (récit bref), soit à la nouvelle. S'agissant d'une forme narrative expérimentale, nous considérons le « capricho » comme une des manières à travers lesquelles Ramón Gómez de la Serna véhicule sa rénovation esthétique de la narration.

D'autre part, les particularités structurelles du « capricho » le distinguent clairement d'autres formes narratives : la caractéristique distinctive fondamentale est la brièveté, extrême dans certains cas, que l'auteur emploie délibérément afin de « désautomatiser » le récit traditionnel. De même, ces narrations en prose possèdent d'autres éléments qui peuvent rendre difficile leur assignation générique, d'autant plus lorsque celles-ci tendent à escamoter la narrativité du texte, d'où le fait que souvent, ces textes s'assimilent à une « anecdote ».

Sous toute cette casuistique structurelle, le « capricho » maintient une poétique basée sur l'anti-réalisme et l'absurde par laquelle le monde est représenté au travers d'un prisme systématiquement déformateur. Ainsi, dans ces micro-récits ramoniens, prédominent l'hyperbole, la chosification de l'individu, les motifs tels que le rêve et le miroir, ou encore les effets humoristiques ou de surprise, parvenant de surcroît à concentrer dans un espace restreint les questions sémantiques récurrentes de l'œuvre ramonienne (la mort ou l'érotisme).

D'autres caractéristiques telles que la « littérisation » et l'exotisme de certains personnages ou situations, l'inversion parodique de quelques sous-genres littéraires ou encore les trames métaphictives accentuent le caractère artificiel du monde représenté et renvoient ainsi au processus créatif.

La « gollería » quant à elle constitue un autre type de récits en prose qui s'inscrit dans la ligne générique de l'essai. La particulière argumentation accumulative et arbitraire du « ramonisme » et l'hybridité de la « gollería », où se mêlent les formes discursives du journalisme (la chronique, l'article de presse), la biographie (le portrait), l'autobiographie ou l'élucubration pseudo-scientifique en sont les principales caractéristiques. Afin de compléter le profil de cette forme, il faut encore mentionner la tendance à la brièveté, cependant moins marquée que dans le « capricho » ou dans la « greguería », le dialogue avec les illustrations et, enfin, la fréquente référence à l'instance énonciative.

En conclusion, l'ensemble de ces éléments nous amène à affirmer que les « gollerías » et les « caprichos » constituent l'un comme l'autre des groupes différenciés dans le cadre de la prose brève de Ramón Gómez de la Serna, tout en étant le fruit d'une même esthétique rénovatrice.

**Mots clés français :** Littérature d'Avant-garde, prose et récit bref, essai, Ramón Gómez de la Serna

**Mots clés anglais :** Avant-garde Literature, Prose, Short-Story, Essay, Ramón Gómez de la Serna

## ÍNDICE

<b>1.</b>	<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>8</b>
<b>2.</b>	<b>BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN.....</b>	<b>14</b>
<b>3.</b>	<b>LA ESTÉTICA DEL RAMONISMO: ESCRITURA Y LIBROS NUEVOS.....</b>	<b>33</b>
3.1	LAS RAÍCES DEL “RAMONISMO”: ESCRITURA SUBJETIVISTA DE JUVENTUD Y EL CONCEPTO DE ARTISTA EN RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.....	37
	3.1.1 La escritura subjetivista de juventud.....	38
	3.1.2 El concepto de artista en Ramón Gómez de la Serna.....	42
3.2	EL “RAMONISMO”, ESTÉTICA DE MADUREZ DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.....	51
	3.2.1 “Ramonismo” y libros nuevos.....	52
	3.2.2 Los géneros nuevos del “ramonismo”: greguerías, “gollerías” y “caprichos”.....	64
<b>4.</b>	<b>LOS “CAPRICHOS”.....</b>	<b>70</b>
4.0	LOS “CAPRICHOS” Y LA NARRATIVA DE RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA.....	71
4.1	CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LOS “CAPRICHOS”. BREVEDAD Y GRADOS DE NARRATIVIDAD Y FICCIONALIDAD.....	107
	4.1.1 Brevedad textual.....	109
	4.1.2 Grados de narratividad: microrrelatos, anécdotas y otros esbozos narrativos.....	121
	4.1.3 Grados de ficcionalidad.....	131
4.2	POÉTICA DEL “CAPRICHOS”: ANTIRREALISMO Y ABSURDO.....	136
	4.2.1 Antirrealismo y absurdo.....	138
	4.2.2 Fuentes: Goya y Poe.....	143
	4.2.3 Motivos del antirrealismo: el sueño y los espejos.....	153
	4.2.4 Construcción antirrealista: las hipérboles y la cosificación de los personajes.....	159
	4.2.5 Efectos: distanciamiento y humorismo.....	164
4.3	LITERATURIZACIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y METALITERATURA: EL JUEGO CON LAS REALIDADES “FALSAS” EN LOS “CAPRICHOS”.....	169
	4.3.1 Exotismo y medievalismo: el mundo literaturizado de los “caprichos”.....	172

4.3.2	Juegos intertextuales: parodia de subgéneros.....	182
4.3.3	Tematización de la falsedad y dimensión metaliteraria en los “caprichos” .....	190
4.4	EROTISMO Y MUERTE: TEMÁTICA Y VISIÓN DEL MUNDO EN LOS “CAPRICHOS”.....	194
4.4.1	Constantes temáticas: la muerte.....	196
4.4.2	Constantes temáticas: el erotismo.....	208
4.4.3	La tematización de la muerte y el erotismo en los “caprichos”.....	214
<b>5.</b>	<b>LAS “GOLLERÍAS” .....</b>	<b>227</b>
5.1	DEFINICIÓN DEL TÉRMINO: DE LA GREGUERÍA A LA “GOLLERÍA”.....	231
5.2	LA “ESCRITURA DEL YO” Y EL ENSAYISMO EN LA MONOGRAFÍA RAMONIANA.....	240
5.3	LA “GOLLERÍA” COMO MONOGRAFÍA BREVE.....	252
5.4	TIPOS DE “GOLLERÍA”.....	259
5.4.1	Articulismo, costumbrismo y “gollería”.....	259
5.4.2	Ensayismo y “gollería”.....	268
5.4.3	El anecdotario ramoniano y la “gollería”.....	275
<b>6.</b>	<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>282</b>
	<b><i>BIBLIOGRAFÍA.....</i></b>	<b>288</b>
1	Obras de Ramón Gómez de la Serna.....	288
2	Bibliografía secundaria sobre Ramón Gómez de la Serna .....	298
3	Historia literaria.....	333
4	Teoría literaria.....	341

# **1. INTRODUCCIÓN**

El objetivo de este trabajo es el estudio y deslinde de las formas prosísticas breves en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Concretamente, aquéllas que aparecen en los libros misceláneos cuya primera recopilación se encuentra en *Greguerías* (1917). A este volumen le siguen, entre otros, *Muestrario* (1918), *Libro Nuevo* (1920), *Disparates* (1921), *Variaciones 1ª serie* (1922), *El alba y otras cosas* (1923), *Ramonismo* (1923), *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926), *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935), *Gollerías* (1946), *Trampantojos* (1947) y *Caprichos* (1956). En esta parte de su obra, Gómez de la Serna ensayó diferentes tipos de prosa cuya singularidad estriba en el asentamiento de una concepción vanguardista de la literatura y el arte.

A partir de las nomenclaturas creadas por el propio autor, y teniendo en cuenta las aportaciones que nos han precedido, hemos establecido dos formas básicas: los “caprichos”, que asociamos a la ficción narrativa, y las “gollerías”, que vinculamos al ensayo, con lo cual dejamos de lado la greguería, estructura ya suficientemente estudiada.

Estas fórmulas prosísticas comparten espacio editorial en el libro de 1917 y en las publicaciones en prensa de Ramón Gómez de la Serna entre 1915 y 1920. Su eclosión conjunta coincide con la publicación de los primeros escritos de madurez del escritor madrileño, de manera que cabe entenderlos como fruto de un mismo impulso artístico. Es por ello que reservamos un primer apartado para presentar la formación del discurso literario de Ramón Gómez de la Serna, lo que aquí denominamos “estética del ramonismo”. Así, en primer lugar se estudia la configuración de un ideario estético en torno a las ideas de originalidad o “personalismo” cuyo fundamento reside en la apropiación biográfico-literaria que Gómez de la Serna hace de algunos autores, aspecto que se puede rastrear desde sus primeros ensayos y textos literarios. Por otra parte, dicho ideario se mezcla con el programa intelectual de su obra de juventud, ya estudiado por la crítica. Todo ello desembocará unos años más tarde en lo que conocemos como “ramonismo”. Con esta denominación, retomamos

un marco que funciona dentro de la obra del autor gracias al cual podemos subsumir las diversas formas de su prosa breve.

Su agrupación responde, pues, a dos razones fundamentales: su nacimiento como “géneros nuevos”, en tanto en cuanto no se ajustan a ninguna convención literaria canónica; y la brevedad como primera característica fundamental. Ésta se manifiesta como una forma de fragmentar y concentrar la prosa que repercute en el nivel temático, al propiciar, entre otros fenómenos, la arbitrariedad, el absurdo o la importancia de lo sorprendente. En definitiva, estos textos constituyen una apuesta ramoniana que pretende superar la retórica al uso en la que se manifiesta la infiltración de un nuevo pensamiento estético.

No obstante, estas composiciones se diferencian entre sí por su mayor o menor adscripción a determinadas modalidades textuales. Así, por un lado, el que denominamos “capricho” se puede asociar con la narración, mientras que la “gollería” combina aspectos ensayísticos y otros descriptivos. El tercer tipo, la greguería, arranca también de la estética del “ramonismo”, pero hemos decidido dejarla al margen, habida cuenta de la enorme atención que ha recibido dentro de los estudios consagrados a la obra de Ramón Gómez de la Serna.

En consecuencia, una vez establecidas las características del “ramonismo”, nuestro estudio se ocupa del “capricho”. Por “capricho” entendemos una forma narrativa que tiende a la brevedad y que, por tanto, puede asimilarse bien con el microrrelato, bien con el cuento literario. Al tratarse de una forma narrativa experimental, hemos considerado el “capricho” como uno de los modos mediante los cuales Ramón Gómez de la Serna elabora su proyecto de renovación de la narrativa; de ahí que hayamos puesto en relación dicha variante textual con el resto de sus cuentos y novelas. Sin embargo, las características estructurales del “capricho” lo distinguen claramente de su narrativa más extensa. El rasgo distintivo fundamental es la mencionada brevedad, en ocasiones extrema, que podemos entender como una estrategia deliberada para desautomatizar el relato tradicional. A este rasgo hay que

añadir otros aspectos de tipo formal que derivan del anterior, como la trama esquemática, el desarrollo argumental escaso o el final sorpresivo, elementos que también contribuyen a distinguirlo de la narrativa “larga”.

Por otra parte, “el capricho” contiene otras características que, en ocasiones, dificultan su adscripción genérica, sobre todo cuando éstas tienden a escamotear la narratividad del texto; por ejemplo las moralejas y digresiones del narrador o la preponderancia de lo descriptivo sobre lo narrativo. De ahí que, a menudo, estos textos se asimilen a un “caso” o una “anécdota”. Además, la ambigüedad genérica se extrema cuando la instancia enunciativa disfraza el texto de apunte periodístico o de anécdota apócrifa. En tales casos, se desdibuja el límite entre “gollería” y “capricho” en tanto en cuanto no se establece un contrato ficcional inequívoco con el lector.

Con todo, bajo esta casuística estructural el “capricho” mantiene una misma poética basada en el antirrealismo y el absurdo, mediante la cual se representa el mundo a través de un prisma sistemáticamente deformador. Tal prisma amalgama distintas tradiciones antimiméticas, que Gómez de la Serna asume gracias a la influencia de artistas señeros como Goya o Poe. Por esta razón, en estos microrrelatos ramonianos se hacen predominantes la hipérbole, la cosificación del individuo, los motivos del sueño y los espejos, o los efectos humorísticos y sorpresivos. Todo ello, empero, logra concentrar en un corto espacio las cuestiones semánticas recurrentes de la literatura ramoniana, como la muerte o el erotismo.

Además, el antirrealismo sistemático se combina con otros aspectos que menudean entre estos relatos -como la literaturización y exotismo de personajes y situaciones, la inversión paródica de subgéneros literarios- que acentúan la artificialidad del mundo representado, su naturaleza “falsa”. El texto subraya así su autonomía, evidenciando su propio proceso creativo y la figura que está detrás del mismo.

La “gollería”, por su parte, conforma otro conjunto de prosas cuya naturaleza se aproxima al género del ensayo. La peculiar argumentación acumulativa y arbitraria del “ramonismo” y la hibridez de la “gollería” -en la que se mezclan las formas discursivas del periodismo (la crónica, la nota de actualidad), la biografía (el retrato), la autobiografía, o la elucubración pseudocientífica- caracterizan esta fórmula prosística. A ello hay que añadir la mezcla de materiales diversos como el costumbrismo castizo, la actualidad, la estética de lo mínimo, así como la asociación incongruente y sorpresiva, típica de la greguería. Para completar la naturaleza de esta variante, hay que mencionar la tendencia a la brevedad, aunque aquí sea menos acusada, el diálogo con las ilustraciones del propio autor y, por último, la referencia frecuente a la figura de la instancia enunciativa, que aparece como un omnívoro “mirador”.

En este trabajo se ha adoptado una metodología fundamentalmente descriptiva con el objeto de dar cuenta de las características recurrentes de estas prosas que, además, toma en consideración los estudios sobre las propuestas literarias vanguardistas y la crítica especializada en la obra de Gómez de la Serna. Por otra parte, para establecer el lugar que ocupan estas composiciones dentro de su obra, hemos acudido al resto de su producción literaria cuando ha sido pertinente; lo que también nos ha obligado a contrastar nuestras propias conclusiones con los textos teóricos del propio Gómez de la Serna para, de este modo, situar la elaboración de las unidades que constituyen su prosa breve dentro de un proyecto literario general. Naturalmente, hemos tenido en cuenta la bibliografía sobre la obra de Gómez de la Serna en general pero especialmente los trabajos en relación a los aspectos que aquí nos interesan.

Para el deslinde y caracterización de las formas prosísticas, nos hemos servido de algunas herramientas de análisis de orden estructural con el fin de establecer las afinidades genéricas de estos textos. Por esta razón, hemos traído a colación con frecuencia trabajos teóricos relacionados con la teoría del cuento, del microrrelato o de la “escritura del yo”. Por otra parte, la naturaleza diversa de estos textos nos ha obligado a acudir a otras fuentes metodológicas, como, por ejemplo, las relativas a la intertextualidad y la parodia o la tematología.

## **2. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN**

La bibliografía en torno a Ramón Gómez de la Serna alcanza ya las proporciones de su obra. Con justicia, este autor se ha convertido en uno de los nombres inevitables de la literatura española (y quizá también debiera serlo de la europea) del siglo XX. Y dentro de ese tiempo, su nombre ha quedado estrechamente unido al de las vanguardias, cuya fortuna en la historiografía literaria ha compartido. Esto último y su tardío franquismo han sido los motivos aducidos para explicar el largo período de ostracismo que ha padecido su literatura.

Un segundo factor que ha afectado considerablemente el estudio en torno a su obra es la importancia del propio personaje. De hecho, pocos autores han logrado ligar la recepción crítica a la proyección de su propia figura como Ramón Gómez de la Serna. La personalidad emanada del individuo se ha ido haciendo indisoluble de su estética, al establecerse una ecuación entre la extravagancia de su conducta y la originalidad de sus creaciones. A ello no fue nunca ajena la voluntad del propio escritor, quien, justo es reconocerlo, hizo de la búsqueda de nuevos horizontes artísticos uno de los ejes fundamentales de su quehacer literario. Las novedades que aporta su obra y la constante reivindicación de sus méritos e independencia han llevado a la crítica al establecimiento del paradigma de la unipersonalidad, rótulo que ha servido para acomodar a Gómez de la Serna entre las generaciones literarias del 98 y el 27 y que, por otra parte, ha propiciado una explicación un tanto megalómana de sus textos, cuyas claves se han ido a buscar en las extravagancias del individuo.

La presencia de este paradigma se puede rastrear en los años que preceden el apogeo de su celebridad, por ejemplo entre las entrevistas y semblanzas que el propio autor autor recogerá en *Libro Nuevo*. No obstante, ya en 1912, nos encontramos con un artículo en *La Tribuna* firmado por un periodista denominado Avendaño, quien arroja un comentario ambiguo acerca de la obra y la persona de Gómez de la Serna:<sup>1</sup>

Es un hombre extraordinario. El hombre más original de Europa. Yo lo admiro profundamente. Pero confieso que la mitad de su obra, por lo menos, no la entiendo (...) La prosa se le resiste, sin duda.

---

<sup>1</sup> Avendaño, “Ramón Gómez de la Serna”, *La Tribuna*, 13-IX-1912.

No puede ser de otro modo: este hombre que, a veces, ¿lo digo?, tiene cosas de genio, a ratos parece un hombre vulgar.

Esta ecuación, entre las humoradas del “hombre” y su literatura, pervivirá a lo largo de monografías, artículos y retratos. Entre las semblanzas que se intercalan en *Libro Nuevo*, merece destacarse la de Alfonso Reyes, pues en ella se sintetiza el juicio ambiguo que rodea su obra al tiempo que adelanta muchos de los lugares comunes a los que se asociará la producción de Ramón Gómez de la Serna. Así, el autor mejicano empieza por adjudicarle la condición de *rara avis* en el panorama literario español (“Ramón sólo se representa a sí mismo”)<sup>2</sup> para luego recorrer los elementos que conforman el personaje y su literatura, como la tertulia sabatina de Pombo o su extravagante despacho. A ello cabe añadirle la cifra del universo literario ramoniano: el Rastro, imagen de un mundo caótico, en que se alteran órdenes y jerarquías y, a su vez, de la literatura ramoniana. Si el Rastro es el tema que dominará en adelante su obra, la greguería constituye la piedra angular en la que se sustenta su escritura como “unidad de su pensamiento”. Su creación por antonomasia, por otra parte, lleva aparejada la concepción de una obra dominada por la fragmentación y la brevedad, ya que “si el escritor se alarga, si quiere soldar una idea con otra, entonces todo se pone mal y todo se lo lleva al diablo. Sus obras perfectas no duran más allá de las siete líneas. La línea número ocho es el punto crítico de disgregación. Más allá, la máquina se resiste o se para.”<sup>3</sup>

Estas opiniones las comparte también Rafael Cansinos-Assens, para quien el autor madrileño: “[s]iempre se caracterizó (...) por esta efusión desordenadora, por este desinterés de todo argumento y de todo nexo lógico. Pero en las greguerías es donde este anhelo de las palabras de justificarse por sí mismas, logra su triunfo más completo”.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> *Libro Nuevo* [1920], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 1999, p. 63.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 61.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 248. En *Poetas y prosistas del novecientos* (1919), Cansinos ya establece su visión de la literatura ramoniana, que reproduce con un comentario sobre las novelas en su libro posterior: “Gómez de la Serna”, *La Nueva Literatura* (IV). Madrid, Editorial Páez, 1927. Ahí encomia las características paraliterarias del arte ramoniano (su parentesco con la caricatura, el circo, la presencia del humor, en suma, una obra ilusionista que

El humorismo es otra de las señas de identidad recogidas entre los comentaristas de la obra ramoniana que aparecen en *Libro Nuevo*. Carmen de Burgos, por ejemplo, usa el término “charlotismo” para designar las peculiaridades de la obra de Gómez de la Serna. Con ello, alude a la “audacia” y a la “fantasía” de sus páginas.<sup>5</sup>

En general, todos estos textos destacan la originalidad de Gómez de la Serna, que queda así desligado de influencias y contexto, y colocan la greguería en el centro de su creación. Esta última idea, sin duda también suscitada por la propia facundia con la que acometió su descubrimiento literario, se va a asentar como otro de los tópicos con los que se abordará la abundante literatura ramoniana. Por otra parte, al insertar todos estos comentarios en su libro, el mismo Gómez de la Serna colabora en el establecimiento del paradigma de la unipersonalidad, cuya fijación definitiva llegará tres años más tarde de la mano de Melchor Fernández Almagro, padre del marbete “generación unipersonal”. El argumento de Fernández Almagro estriba en la distancia que separa la obra de Gómez de la Serna de aquellos con los cuales compartió sus primeras veladas literarias, mucho menos ambiciosos.<sup>6</sup>

Esta condición ageneracional y su posición preeminente dentro del vanguardismo en España vienen también reforzadas por la repercusión de su obra sobre la generación siguiente, toda vez que la botillería de Pombo se convirtió en lugar de obligada parada para los que se iniciaban en el mundo literario cuando la literatura de Ramón ejercía una determinante influencia. Este extremo lo confirman años más tarde autores como Cernuda,<sup>7</sup> Salinas<sup>8</sup> o

---

carece de *pathos*). Por otra parte, Cansinos destaca el proceder ramoniano “madrepórico”, que aborda un aspecto de la realidad hasta agotarlo mediante la greguería, herramienta disgregadora de la prosa y la realidad. En el apéndice de 1927 viene a negar la condición de novelista de Gómez de la Serna, quien, a su entender, fía demasiado su arte a la greguería: “En todas ellas es siempre la greguería la que confiere calidad al estilo e impone su técnica atomizada, su cabrilleo de cristales rotos, acaso con demasiada saña.”

<sup>5</sup> “Ramón Gómez de la Serna”, por Perico el de los Palotes, *op. cit.*, p. 361.

<sup>6</sup> “El tiempo sólo ha servido para extremar la divergencia que ya podía notarse en tal sazón. Porque mientras el grueso de colaboradores de *Prometeo* no se esforzaba gran cosa en el tanteo de nuevos rumbos, Ramón se obstinaba en crear nuevas metas. Su estilo era ya el de hoy. Los de hoy también, sus anhelos e inquietudes: su afán de dislocación e independencia.” Melchor Fernández-Almagro “La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna”, *España*, núm. 362, 24-III-1923, pp. 10-11. En Juan Manuel Bonet (ed.), *Ramón en cuatro entregas*. Tomo I. Madrid, Museo Municipal, 1980, pp. 73-77 (p. 74).

<sup>7</sup> Luis Cernuda, “Gómez de la Serna y la generación poética del 1925”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957, pp. 126-136.

Espina.<sup>9</sup> Para este último, la vanguardia supuso el clima ideal para el desarrollo de la literatura de Gómez de la Serna, “propicia para la ilusión creadora”.<sup>10</sup>

El esquema rígido de las generaciones literarias y las singulares propiedades de la literatura de Gómez de la Serna pudieron favorecer a la fortuna de la acuñación de Melchor Fernández-Almagro, cuya fórmula solventaba la quimérica contextualización de la obra ramoniana. Así, ante la dificultad para encasillar su obra, la crítica tendió a preconizar el adanismo, explicándolo todo a partir de la originalidad del autor. En contadas ocasiones, los estudiosos han intentado trazar los paralelismos con las vanguardias europeas, cuando no filiaciones más o menos directas. Ahora bien, su posición de precursor de la literatura de vanguardia ha permanecido indiscutida.

Tras la Guerra Civil se abre un hiato en la crítica en torno a la literatura de Ramón Gómez de la Serna, que se prolongará durante los últimos lustros de la vida del autor. Hasta llegar a la fecha de su deceso, la literatura de Gómez de la Serna pasó por unos años de relativo olvido. Sin duda, su tardío franquismo y los cambios en las tendencias literarias dominantes, que acarrearón un progresivo desgaste del vanguardismo hasta llegar a su completa pérdida de vigencia, mermaron la posición de nuestro autor dentro del panorama literario español.

---

<sup>8</sup> Pedro Salinas, “Escorzo de Ramón” en *Literatura española siglo XX*, México, 1949. (Madrid, Alianza, 1970, pp. 153-158).

En nota se indica como fecha de primera publicación marzo de 1935, quizá en *Índice Literario*.

“Ramón es un caso aislado en nuestras letras, es uno de esos casos de escritores «adánicos», conforme a la significación que da a esta palabra Ortega y Gasset. Demasiado joven para contarse en las filas del «98», demasiado temprana su producción para unirla a la de otros grupos que como tales se han definido posteriormente, Ramón se alza él solo, envuelto en sus caprichos y genialidades de temperamento, con inequívoca silueta. No depende inmediatamente de ninguna obra anterior; no crea una tendencia literaria en pos suyo, aunque su influencia difusa haya sido muy grande.” (p. 153)

<sup>9</sup> “Ramón, genio y figura”, *Revista de Occidente*, núm. 1, abril de 1963, pp. 54-64.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 57. Espina, además, no obvia los lugares comunes de la semblanza literaria de Ramón, como son la concepción de la greguería como clave de la escritura ramoniana o la dicotomía madrileñismo / universalismo de su obra, aunque, al igual que Jarnés, descubre en la greguería un agente renovador de los géneros y nunca un obstáculo en el que siempre se detienen las probaturas narrativas de Gómez de la Serna. Muy distinta es la opinión de Chabás, quien en un artículo bastante negativo sobre la obra de Gómez de la Serna, despacha las novelas como un simple conglomerado de “greguerías más o menos abultadas”, *Literatura española contemporánea (1898-1950)* [1950]. J. Pérez Bazo (ed.), Madrid, Verbum, 2001, p. 378, pp. 382 y 383. En estos juicios resuena un claro ajuste de cuentas por el posicionamiento ideológico de Gómez de la Serna, patente en los comentarios políticos incluidos en las reediciones ramonianas. No obstante, ello no impide que Chabás le reconozca a Gómez de la Serna su condición de renovador de las letras españolas (p. 379).

El proceso de recuperación se inaugura con el trabajo de Rodolfo Cardona,<sup>11</sup> cuya obra significa un punto de inflexión fundamental por lo que hace a la fortuna literaria del autor madrileño. Cardona concibe la literatura de Ramón como descendiente de la generación del 98, aunque no establece una vinculación directa entre nuestro autor y ese grupo de escritores. Además, menciona al excéntrico Silverio Lanza como el mentor principal de Ramón Gómez de la Serna. Por otra parte, la comunión con los movimientos de vanguardia se establece por paralelismos puntuales, al modo de Guillermo de Torre,<sup>12</sup> entre Gómez de la Serna y el cubismo, Max Jacob o la novela *Nadja* de Breton. En fin, Cardona fundamenta la peculiaridad de su obra en tres aspectos decisivos: el españolismo, el humor y la relación con los objetos.

Publicada seis años más tarde, la obra de Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón (obra y vida)*,<sup>13</sup> ha permanecido durante mucho tiempo como la principal fuente de documentación bibliográfica de y sobre Ramón Gómez de la Serna. En ella se combina el recorrido por la biografía del autor con la visión de conjunto sobre su obra y trayectoria literarias. Si bien un tanto apologético, en este ensayo se halla un primer intento por cifrar de manera general la evolución de la obra de Gómez de la Serna. Para este crítico, el giro decisivo es producto del contacto con los movimientos de vanguardia, con cuyos precursores (Marinetti, Apollinaire) Gaspar Gómez de la Serna documenta relaciones, lo cual le lleva a concebir la obra de Ramón como una de sus “ondas expansivas”<sup>14</sup> y el “ramonismo” como el movimiento que engendraría el propio autor, en otra derivación del paradigma de la generación unipersonal. Por esta razón, Gaspar Gómez de la Serna trata de delimitar las deudas y el vínculo del autor

---

<sup>11</sup> *Ramón. A study of Gómez de la Serna and his works*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1957. No hemos podido consultar el estudio de W.M. Bonnermann, *Ramón Gómez de la Serna and the greguería*. Tesis de la Universidad de Nueva York, 1955.

<sup>12</sup> Guillermo de Torre, “Paralelismo entre Picasso y Ramón”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, pp. 1 y 6. Recogido en *Ínsula* núms. 499-500, Madrid junio-julio-agosto 1988.

<sup>13</sup> Madrid, Taurus, 1963.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 108. Esta idea aparece tratada en otro artículo del mismo autor: “El «ismo» del Ramonismo”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p. 5.

con los ismos, en especial con el cubismo, aunque sin extraer de ahí ninguna influencia de este movimiento pictórico en la obra de Gómez de la Serna. Se limita a asociar los nombres de Apollinaire y Max Jacob, más por su afinidad estética o por su amistad que por una posible filiación literaria. De hecho, detecta ya en el “pre-ramón” los rasgos que caracterizan la Vanguardia: capacidad subversiva; arbitrario informalismo; autonomía de la obra artística respecto de la realidad; utilización de vías distintas de la inteligencia discursiva; la dinamicidad expresionista; y la instantaneidad espontánea. A esto hay que unirle la posterior eclosión de la capacidad creadora, la orientación humorística y la invención de la greguería.<sup>15</sup>

La disconformidad con el mundo exterior está, apunta Gaspar Gómez de la Serna, en el origen de la literatura ramoniana, y tiene como resultado la “irisación de la realidad”<sup>16</sup> y una necesidad de “deshacer la maraña de la vieja literatura”, esto es, las formas de la retórica antigua, su tono declamatorio. El arte de Gómez de la Serna se resume, pues, en “hacer y deshacer”, en la emoción destructora y constructora. Un referente se ve potenciado por “una trasfiguración expresionista” en la que colabora el uso de la ironía y el lirismo. Esto está mediado por el humorismo, finalidad del arte de Vanguardia (de acuerdo con Guillermo de Torre u Ortega y Gasset).

El estudio de Granjel<sup>17</sup> combina también la semblanza y el estudio crítico con una documentación similar. Dividido en dos partes, presenta en términos generales la figura del autor para luego proceder a la clasificación y análisis de los principales géneros cultivados por Ramón Gómez de la Serna. Tras una síntesis biográfica y artística del personaje en los dos primeros capítulos, Granjel ensaya una síntesis del ideario y la literatura de Ramón (capítulos III y IV).<sup>18</sup> Caracteriza el primer aspecto a través del “torremarfilismo” y el nihilismo del autor, determinante para el distanciamiento y la actitud iconoclasta del autor. En la

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>17</sup> *Retrato de Ramón*. Madrid, Guadarrama, 1963.

<sup>18</sup> Véase pp. 83-110 y 111-138, respectivamente.

categorización de su literatura, Granjel vuelva a caer en la tautología, al igual que Gaspar Gómez de la Serna, al definir la obra de Ramón como el ensayo de una nueva forma de escribir que podría rotularse como “ramonismo”. Precisamente, llega a esta conclusión tras repasar las posibles coordenadas con las que contextualizar la obra de Gómez de la Serna. A este respecto, Granjel propone una combinación de fuentes españolas (que contribuirían al barroquismo y al humorismo de su escritura) y de un conglomerado de autores franceses de la segunda mitad del XIX, siguiendo así la opinión de De Nora. También anota algunos paralelismos entre el escritor madrileño y los autores de la vanguardia europea (Picasso, Apollinaire o el futurismo marinettiano), sin que tales semejanzas contradigan la radical singularidad de la obra de Ramón, lo que le conduce a concluir el capítulo de manera circular, reafirmando el aserto que servía de premisa: “la obra de Ramón es, ante todo, expresión literaria de su intimidad, y por serlo resulta acertado titularla, según he dicho, de ‘ramonismo’ ”.<sup>19</sup>

Camón Aznar, por su parte, prácticamente obvia esta problemática. Así, su ensayo consta de dos partes: la primera pretende presentar de manera general la estética de Gómez de la Serna, mientras que la segunda estudia la producción literaria, que separa por géneros, a excepción de la obra de juventud, que le merece un capítulo aparte. El esfuerzo que le supone la segunda-pues en ella dedica un análisis para cada una de las obras de Ramón-queda descompensada por el impresionismo de la primera, en la que Camón se limita a extremar los tópicos en torno a la escritura ramoniana. En consecuencia, su síntesis se apoya únicamente en el genio singular de autor, retomando de este modo las teorías sobre el adanismo ramoniano.<sup>20</sup>

Mazzatti Gardiol, en cambio, recorre las distintas parcelas de la obra de Gómez de la Serna, que de acuerdo con esta autora está atravesada por la preocupación por la muerte, el

---

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 128.

<sup>20</sup> Véase José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, especialmente pp. 71 y 73.

tratamiento de las cosas y un estilo marcado por la greguería. Y, como viene siendo habitual, frente a una endeble contextualización (limitada a la posible influencia de Azorín y Silverio Lanza), destaca aquellos aspectos que singularizan sus trabajos literarios: “Freshness of vision and almost magical powers of imagination and association, his appreciation of plastic arts forms and his unique sense of humor”.<sup>21</sup>

Tres años antes, Ronald Daus<sup>22</sup> lleva a cabo una monografía que tiene como principal objetivo definir el vanguardismo de Ramón. Entiende que éste parte de un posicionamiento artístico heredado del Romanticismo y el simbolismo, por el cual el artista se sitúa en oposición a la concepción burguesa de la sociedad y el arte y que se manifiesta durante la primera etapa de su carrera literaria (“Pre-Ramón”) mediante su inconformismo literario y social.<sup>23</sup> El rechazo de la literatura precedente desemboca en una doble vía que Ramón explora desde bien temprano, la crítico-social y la decadentista. Para Daus, Ramón estaba familiarizado con esa literatura desde su época en *Prometeo* y de ahí surgirían las *Pantomimas* o *Morbideces*.<sup>24</sup>

La obra fundamental que, en opinión de Daus, representa un punto de inflexión en la carrera literaria de Gómez de la Serna es *El Rastro*.<sup>25</sup> No obstante, no es hasta 1918 cuando la literatura de Ramón asimila el concepto de “lo nuevo”. Tras el hallazgo de la greguería el vanguardismo ramoniano se amplía gracias al contacto con los movimientos europeos.<sup>26</sup> Con todo, el mayor mérito del trabajo de Daus quizá estribe en su intención explícita por

---

<sup>21</sup> Rita Mazzatti Gardiol, *Ramón Gómez de la Serna*. Nueva York, Twayne Publishers, 1974, p. 15.

<sup>22</sup> Ronald Daus, *Der Avantgardismus Ramon Gomez de la Sernas*, Frankfurt Am Main, Vittorio Klostermann, 1971.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 24-50.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 54-55.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 59. “Nur von ungefähr ähneln ihm die Suche nach nicht-bourgeois Bundesgenossen und die Entdeckung des Proletariats; denn mit dem Rastro erfindet Ramón, unbeirrt im Widerspruch oder Nicht-Korrespondenz zu seinen gleichzeitig vertretenen politischen und sozialen Auffassungen, Eigenes und damit mehr als nur die Möglichkeit der Verbindung zwischen mehreren bereits existierenden Ideen und Positionen.”

<sup>26</sup> A través de la experiencia parisina de 1910-1911, determinante a juicio de Daus: “Sicher ist, dass die *Gesamtheit* all dieser Erfahrungen, dass die Pariser avantgardistische Atmosphäre den Ausschlag dafür gab, dass Ramón nach seiner Rückkehr nach Madrid nicht unter anderem auch Avantgardist war, sondern nur noch *avantgardistisch* schrieb”. *Op. cit.*, p. 93.

establecer las características específicamente vanguardistas de Gómez de la Serna. De ahí que, tras llevar a cabo un análisis de las formas (genéricas) por las que Gómez de la Serna ensaya su literatura de vanguardia (“greguería”, “ramonismo” y novelas), Daus presenta los rasgos generales, estéticos, que atravesarían dichas formas. En primer lugar, menciona la actualización en temas y motivos de la literatura, que considera herencia futurista; seguidamente habla del infantilismo, como método de aprehensión libre de la realidad y de construcción de la misma en texto, a lo que vincula la presencia de dimensiones macabras, maravillosas o absurdizantes.<sup>27</sup> A estos añade la literatura como realización del deseo (“Wunscherfüllung durch literatur”), con lo que postula la presencia de una moralidad distinta en sus obras, ligada las más de las veces a la conducta sexual de los personajes, por la cual la literatura deviene un vehículo de liberación. La representación de lo anómalo, afinidad que comparte con dadaístas y surrealistas, sería el tercer rasgo. El último correspondería al humor,<sup>28</sup> que Daus define como algo más que una manifestación artística, pues alcanzaría a “la actitud” (*Haltung*). Al humor se vincula la desrealización que contiene la escritura ramoniana (yuxtaposición de realidades separadas, quiebra de las categorías lógicas, etc.). Además, recoge la doble naturaleza que a este fenómeno le da Gómez de la Serna, pues en él se conjuga una dimensión lúdica, la que suscita la sonrisa en el receptor, y la inducción al relativismo, difícil de detectar por el lector, pero que dota de una mayor profundidad y dificultad a la actitud humorística.

El texto de Umbral<sup>29</sup> se presenta como el fruto del aprendizaje prolongado de un escritor que ha asediado durante toda su carrera literaria la obra del autor madrileño. Los capítulos en los que se divide este ensayo abordan aspectos parciales, que, en general, se corresponden con las cuestiones asociadas a Ramón Gómez de la Serna: Pombo, lo cursi, los muertos, Madrid o los ismos. Este ensayo, que combina el retrato con una crítica un tanto

---

<sup>27</sup> *Op. cit.*, pp. 149-153.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, pp. 179-188.

<sup>29</sup> Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias* Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

impresionista (salpicada de juicios categóricos en ocasiones un tanto arbitrarios), ofrece, no obstante, algunas observaciones reveladoras sobre el conjunto de la escritura de Ramón Gómez de la Serna. Entre las más valoradas por los estudiosos posteriores se encuentra la relación de Ramón con los géneros. Por ejemplo, cuando se ocupa de la producción novelística, lo hace desde una concepción decimonónica del género que le conduce a negar la condición de novelista a Gómez de la Serna,<sup>30</sup> porque sus novelas indica, son “novelas fingidas”, ya que “[h]ay una fundamental disociación entre él y el género novelesco”.<sup>31</sup> Para Umbral, toda incursión de Gómez de la Serna en un género determinado desemboca en un intento fingido, fruto de la personalidad de un escritor incapaz de salir de su propia circunferencia, esto es, de la magia de su prosa y de su originalidad.<sup>32</sup>

Así pues, la obra de Ramón a principios de los ochenta empieza a concitar el interés de la crítica que, retomando el ejemplo pionero de Cardona, toma conciencia de la necesidad de documentación y análisis pormenorizado que demanda la descomunal literatura ramoniana. No obstante, la imagen de los testimonios de la época, filtrada por los primeros trabajos académicos, ha permanecido en cierta medida hasta esa fecha. Buena prueba de ello son los artículos de García de la Concha, que ofrecen, respectivamente, una visión global de la figura literaria de este autor y un estado de la cuestión.<sup>33</sup> Aunque siete años separan uno y otro trabajo, ambos textos derivan del paradigma de la unipersonalidad que, al tiempo que reserva un espacio único para Ramón en la periodización literaria, hacen de su figura la bisagra entre

---

<sup>30</sup> “Ramón no puede ser novelista porque no cree en los conflictos humanos, en la charcutería psicologista, y sin duda le cansa y le aburre la monotonía del corazón humano, que es el más reiterativo de todos los relojes. (...) La novela ha sido tradicionalmente un género que, en el fondo, se ha limitado a estudiar la lucha del hombre con las instituciones.” *Op. cit.*, p. 48.

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>32</sup> “El planteamiento de la monografía ramoniana es en cierto modo nuevo y en todo caso fascinante. Acota un tema, lo encierra en una circunferencia y empieza a darle vueltas, a pasear por él, a recorrer la circunferencia. Es el reino de la libertad absoluta. El escritor escribiendo a pierna suelta, sin el convencionalismo de los géneros (que al fin y al cabo son eso, una convención burguesa, puritana y represiva, la necesidad de ponerle puertas al campo de la imaginación).” *Op. cit.*, p. 85.

<sup>33</sup> Víctor García de la Concha, “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. 3, núms. 1-2, 1977, pp. 63-86; y “Ramón y la vanguardia” *Historia y crítica de la literatura española*, volumen VII (Época contemporánea, 1914-1939). Barcelona, Crítica, 1984, pp. 205-218.

las generaciones del 98 y del 27. El rígido esquema generacional le reserva a Gómez de la Serna un espacio atípico de la historia literaria. Ello quizá explique el por qué García de la Concha limita las relaciones de Ramón con la vanguardia a los contactos puntuales con el futurismo y el cubismo. Tras un repaso de la trayectoria de la revista *Prometeo*, que probaría la “gestación de la vanguardia española en ese magma de pansexualismo y romanticismo desromantizado del último modernismo”,<sup>34</sup> el crítico salta a las vanguardias sin casi solución de continuidad, para presentarnos la figura de un Ramón ya inmerso en el Arte Nuevo. Tampoco se observa unas determinadas concomitancias estéticas entre este fenómeno estético y la obra de Gómez de la Serna. La solución es hacer al autor generador de su propio ismo, tal y como hacían Granjel o Gaspar Gómez de la Serna, basado en el humor, la imagen novedosa y la fragmentación.

Paralelamente, con la década de los ochenta se inicia un proceso de recuperación de la obra de Ramón Gómez de la Serna, cuyos primeros síntomas son sendos homenajes de 1980, por parte del Museo Municipal de Madrid<sup>35</sup> y el Centro Georges Pompidou.<sup>36</sup> Tanto uno como otro vuelven a poner de actualidad la obra literaria de Ramón, rechazan los tópicos manidos en torno a su figura y reivindican el auténtico lugar que le corresponde en la historia literaria española. De ahí que las publicaciones que de estos homenajes se derivan recojan, junto a los textos de los especialistas, algunas semblanzas de escritores como Octavio Paz, Pablo Neruda o Jorge Luis Borges, contemporáneos o no, coterráneos o no, quienes, en todo caso, muestran la universalidad de la obra y su radical renovación del concepto de la escritura.

Otros síntomas de cambio van apareciendo durante estos años. Un ejemplo significativo son las ediciones que sirven como punto de partida en la indagación de la

---

<sup>34</sup> García de la Concha, “La generación unipersonal...”, *art. cit.*, p. 79.

<sup>35</sup> Éste homenaje dará lugar a la recopilación editada por Juan Manuel Bonet: *Ramón en cuatro entregas*. Madrid, Museo Municipal, 1980.

<sup>36</sup> *Revue parlée, Hommage à Ramón Gómez de la Serna*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983.

laberíntica historia, a veces fantástica, de la bibliografía de Gómez de la Serna.<sup>37</sup> Por otra parte, este proceso coincide con una revisión de la propia historiografía literaria española, que comienza a cuestionar el esquema generacional y a recuperar la literatura de vanguardia, aspecto que afectó necesariamente la percepción de la obra de Ramón Gómez de la Serna.

La culminación llegaría con el centenario de su nacimiento (1988), que se conmemora con números consagrados de algunas revistas especializadas e incluso en la prensa escrita.<sup>38</sup> Al margen de la obvia revalorización del escritor, el centenario coincide con dos acontecimientos que, iniciados años antes, culminan en torno a esa fecha. Por un lado, la publicación de una monografía que sistematiza la creación primigenia de Ramón, la greguería. Nos referimos al trabajo de Nicolás, que supera los distintos acercamientos que se habían hecho hasta entonces. Por otro lado, se prosigue la reivindicación del Ramón narrador y, más específicamente, del Ramón novelista, que culminaría en el ensayo de Del Rey Briones.<sup>39</sup> Además, las que se habían tenido por dos formas literarias mutuamente excluyentes, la novela y la greguería, empiezan a conciliarse en un término más general que determina el quehacer ramoniano superando la barrera habitual de los géneros: la prosa. En sendos artículos, tanto Del Rey como Nicolás<sup>40</sup> consideran la presencia de la greguería en las narraciones ramonianas como una forma de renovar la novelística que no consiste tanto en destruir la habitual estructura

---

<sup>37</sup> Así, aparecieron novelas desconocidas entre los materiales inéditos de Gómez de la Serna, como *Museo de Reproducciones* Barcelona, Destino, 1980 o *El hombre de alambre* descubierta por Herlinda Charpentier, publicada en London, Tamesis Books, 1994 y reproducida, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV. Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 557-597.

<sup>38</sup> AA.VV., *Studies on Ramón Gómez de la Serna*. Nigel Dennis (ed.), Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, núm. 2, 1988; *Cuadernos Hispanoamericanos*, “Centenario Ramón Gómez de la Serna”, núm. 461, noviembre 1988, pp. 7-4; *Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 7-100; *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988. A ello cabe añadir la publicación de los ensayos de César Nicolás, *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988 (publicación que recoge parcialmente el texto de su tesis doctoral, defendida en 1983) y Fidel López Criado *El erotismo en la novela ramoniana*. Fundamentos, Madrid, 1988.

<sup>39</sup> Antonio Del Rey Briones *La novela de Ramón Gómez de la Serna* Madrid, Verbum, 1992. Cabe recordar aquí la edición pionera de José-Carlos Mainer, quien reeditó nada menos que *El Incongruente* (Madrid, Picazo, 1972), y en cuya introducción se sintetiza la novelística ramoniana mediante una clasificación que Antonio Del Rey Briones conserva sustancialmente. Otros trabajos que recuperan el Ramón narrador son *A labyrinth of imaginery: Ramón Gómez de la Serna's novelas de la nebulosa* (Londres, Tamesis Books Limited, 1986) de Miguel González-Gerth, y *Las Nouvelle de Ramón Gómez de la Serna* (Londres, Tamesis Books, 1990), de Herlinda Charpentier.

<sup>40</sup> En “Ramón o lo indecible: Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, pp. 11-18, y “Greguería y novela en Ramón Gómez de la Serna”, *Epos. Revista de Filología*, núm. 2, 1986, pp. 281-297, respectivamente.

argumental, cuanto en la superposición de núcleos significativos de la historia que avanzan a través de las digresiones del narrador.

De este modo, al tiempo que los estudiosos se abren camino entre el frondoso bosque de la obra ramoniana, se cobra conciencia de la anomalía en torno a la figura de Ramón, que expresa certeramente Nigel Dennis: “his immense prestige before 1936 conflicts alarmingly with the oblivion in which he has subsequently languished.”<sup>41</sup> En definitiva, el centenario prepara el terreno para la puesta al día de la historiografía española respecto a la literatura de Ramón Gómez de la Serna.

Así, durante la década de los noventa, el estado de los estudios y la obra de Ramón se acerca al lugar que ocupa en la historia literaria. Uno de los avances más significativos lo representa el inicio de la publicación de las *Obras completas*.<sup>42</sup> Sin duda, esta edición, si bien dilatada durante más diez años, ha constituido un salto adelante de considerable importancia para los estudios de la obra ramoniana. La evidente operación de rescate, de obras confinadas en primeras ediciones inencontrables o inaccesibles, se ve completada por un excelente trabajo por lo que hace al tratamiento de los textos de Gómez de la Serna. De este modo, la compleja historia editorial de la bibliografía ramoniana ha sido expuesta y en gran medida desentrañada por el equipo editorial que dirige Ioana Zlotescu, que ha corregido errores en cuanto a la datación, y ha consignado los cambios, traslados o expurgaciones que ejecutó el autor en las sucesivas ediciones de una misma obra, consignados todos ellos en unos utilísimos apéndices que incorporan dichas modificaciones así como las fichas bibliográficas de las distintas ediciones cotejadas.<sup>43</sup> A ello cabe añadir la fijación de un texto cuidado-con

---

<sup>41</sup> En “Introduction. Ramón at the Centenary: The Parts of the Whole”, en *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>42</sup> Empresa que se inició en 1996 de la mano del Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg y que, a estas alturas, tiene pendiente únicamente la publicación de dos tomos.

<sup>43</sup> Las cuestiones relativas a los avatares de la historia editorial de los textos de Ramón Gómez de la Serna pueden encontrarse en sendos artículos de una de las editoras, Pura Fernández: “En torno a la bibliografía de

puntuación moderna-, la recuperación de algunos textos perdidos en las revistas de la época y un ensayo de clasificación de la obra necesaria para esta publicación y, a su vez, acorde con la relación de la estética del autor con los géneros literarios.

La conjunción de todos estos factores, entre los noventa y los primeros años del nuevo milenio, ha favorecido el conocimiento de otras parcelas de la obra de Ramón Gómez de la Serna. Por ejemplo, los géneros biográficos y autobiográficos,<sup>44</sup> o el teatro, con los estudios de Martínez Expósito y Rubio Jiménez,<sup>45</sup> que se unen al trabajo pionero de Yviricu (1977).<sup>46</sup> También recibe un nuevo impulso la obra de juventud, que había sido visitada puntualmente por autores como Zlotescu o Hoddie.<sup>47</sup> Siguiendo la estela de autores como Granjel o Gaspar Gómez de la Serna, la crítica observa en la obra de juventud no sólo una primera época de tanteo literario sino también un periodo en el que las teorías que determinarán el cariz de su obra se manifiestan de manera embrionaria. Es por ello que los numerosos artículos que han surgido en torno a las obras de juventud vienen a concebir esta época como un primer paso inevitable en los distintos aspectos que conciernen la literatura ramoniana. Hasta llegar a la sistematización de estos primeros trabajos por parte de Eloy Navarro Domínguez,<sup>48</sup> muchos

---

Ramón Gómez de la Serna”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*. Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 49-79, y “Vísperas y epifanías ramonianas: Las *Obras completas* de Ramón Gómez de la Serna”, *Per Abbat*, núm. 4, septiembre de 2007, pp. 99-105.

<sup>44</sup> Jacqueline Heuer, *La escritura (auto) biográfica en Ramón Gómez de la Serna*. Ginebra, Slatkine, 2004. Esta obra supone una ampliación considerable de los estudios dedicados al cultivo ramoniano de estos géneros, especialmente del trabajo de Elpidio Laguna, *Las biografías y los retratos de Ramón Gómez de la Serna*. Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa, 1974.

<sup>45</sup> Véase Agustín Muñoz Alonso-López, *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993. Alfredo Martínez Expósito, *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994. A estos estudios debe añadirse la valiosa introducción de Jesús Rubio Jiménez y el propio Agustín Muñoz Alonso-López en su edición coetánea de los textos teatrales primerizos de Ramón Gómez de la Serna. Véase *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 9-135.

<sup>46</sup> *Del vanguardismo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna*. Michigan, University of Iowa, 1977. Estudio que no hemos podido consultar.

<sup>47</sup> Ioana Zlotescu, “*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *L'autobiographie en Espagne*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 149-164. “*El libro mudo*, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna”, en Ramón Gómez de la Serna *El libro mudo (Secretos)* [1911]. Madrid, Fondo de Cultura Económica 1987, pp. 13-67. Vuelve a ocuparse de los libros de esta época en “El ciclo de Tristán”, Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen I, *ed.cit.*, pp. 381-414. Por otra parte, James H. Hoddie había publicado “El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de literatura*, vol. XLI, núm. 82, Madrid, 1979, pp. 131-148.

<sup>48</sup> *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

artículos se habían ocupado de algunos aspectos relacionados con ese período, y, sobre todo, de la revista literaria *Prometeo*. A los ya lejanos textos al respecto de Granjel,<sup>49</sup> cabe añadir los trabajos más recientes acerca de la relación de la revista con la literatura francesa de Andrew A. Anderson o Luis López Molina.<sup>50</sup> El vaciado que efectúa Mainer<sup>51</sup> viene a confirmar cómo los planteamientos que darán lugar a lo que luego conoceremos como vanguardia o Arte Nuevo, se mezclan con los nombres y las estéticas del panorama finisecular. De ahí que todos estos indicios nos deban llevar a recontextualizar la estética ramoniana en un periodo de crisis del arte y la literatura que tendría su raíz en décadas anteriores.

A este respecto, la figura de este autor, encajada entre dos momentos de la historiografía literaria española bien delimitados, se ha resentido de esa visión periodológica excesivamente rígida; de ahí que la crítica se haya acogido a menudo al paradigma de la “unipersonalidad” para explicar el surgimiento de su literatura. Sin negar su relación con las vanguardias históricas, pues es obvio que su obra allanó el terreno para la presencia de las literaturas más rupturistas en España, es necesario reinsertar sus planteamientos estéticos dentro de un movimiento más amplio que supere los estrechos márgenes de este concepto y que se adecue a la trayectoria literaria de Ramón Gómez de la Serna. Es conveniente, como ha sido notado ya por José-Carlos Mainer y Domingo Ródenas,<sup>52</sup> acudir al término Modernismo, de acuerdo con la acepción anglosajona. Este concepto traza el advenimiento de la

---

<sup>49</sup> Luis S. Granjel “Prometeo I. Biografía de Prometeo”, *Ínsula*, núm. 195, 1963, pp. 6 y 10 y “Prometeo II. Ramón en Prometeo”, *Ínsula*, núm. 196, 1963, pp. 3 y 10.

<sup>50</sup> Andrew A. Anderson “Decadentes y jóvenes “interpolados”: Ramón y sus criterios de selección para Prometeo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XX, núm. 2, invierno 1996, reproducido en *Boletín RAMÓN* núm. 4, primavera de 2002, pp. 3-16; Luis López Jiménez, “Ramón Gómez de la Serna, crítico de literatura (francesa)”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núms. 6-7, 1988, pp. 203-210.; y Luis López Molina “La literatura francesa en Prometeo” en Elvezio Canonica y Ernst Rudin (eds.), *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez*. Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 185-201; reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 4, primavera de 2002, pp. 52-63.

<sup>51</sup> José-Carlos Mainer, “Ramón en *Prometeo*”, Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, Ioana Zlotescu (ed.), *ed. cit.*, pp. 99-138.

<sup>52</sup> Véase José-Carlos Mainer, “El espejo inquietante: Ramón y el cine” en Carmen Peña Ardid (ed.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Turolenses, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, p. 110, y Domingo Ródenas, “Ramón en la era del vacío”, *Quimera*, núm. 235, octubre 2003, p. 34. Es innegable la inspiración que Gómez de la Serna encuentra en el parnaso finisecular, como se puede extraer del censo de autores traducidos y citados en *Prometeo*, de los protagonistas que Ramón escoge para sus efigies, y, de la ascendencia de autores como Maeterlinck o Óscar Wilde en su teatro, tal y como recogen Muñoz-Alonso y Rubio Jiménez, *art. cit.*, pp. 41-55.

Modernidad estética, cuyo punto de partida se sitúa entre el Romanticismo y el Simbolismo. El arco temporal que abarca este periodo supera e incluye el intervalo de las vanguardias históricas, circunscrito entre finales de la primera década del siglo veinte y los estertores de la tercera. De esta opinión son Bradbury y McFarlane, quienes conciben el Modernismo como un periodo durante el cual tiene lugar un fenómeno cultural de raíz que se manifiesta en sucesivos movimientos que replantean las formas artísticas y literarias, entre los que cabría incluir la vanguardia. A un nivel puramente estético, estos autores asocian el Modernismo con el predominio de un arte en el que se cuestiona la unicidad del sujeto y las nociones en las que se asienta nuestro conocimiento de la realidad así como del lenguaje, la autoconciencia estética y el rechazo de la representación realista (“non-representationalism”).<sup>53</sup> De este modo las vanguardias se conciben como una vuelta de tuerca en el interior de este periodo, solventándose así las posibles coincidencias entre uno y otro periodo y conservándose su operatividad.

Nuestro estudio arranca de la etapa juvenil de Gómez de la Serna, inmediatamente anterior a la llegada de las vanguardias en España para ocuparse de un aspecto que ha ido ocupando espacio recientemente dentro de la historiografía literaria española. En primer lugar, la prosa vanguardista, cuyas particularidades han concitado en las últimas décadas una mayor atención.<sup>54</sup> Y dentro de ellas el fenómeno que Salinas en su día llamó “quintaesencismo”, y

---

<sup>53</sup> Malcolm Bradbury y James McFarlane [1976] *Modernism, 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1991. Astradur Eysteinnsson también niega la ruptura entre uno y otro fenómeno, al entender la vanguardia como el momento más radical del Modernismo, aunque ello no quiere decir que algunas de las manifestaciones literarias del Modernismo compartan la radicalidad de las vanguardias, pues concibe ambos de manera no homogénea: “The avant-garde as / or Modernism” *The concept of Modernism*, Ithaca, Cornell UP, 1990. En esta misma línea, Ródenas de Moya repasa las teorías en torno al Modernismo y la Vanguardia como fenómenos relacionados dentro de la Modernidad Estética. En “El lugar de la vanguardia”, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Península, Barcelona, 1998, pp. 55-71.

<sup>54</sup> A la obra colectiva editada por Fernando Burgos, *Prosa hispánica de vanguardia*. Madrid, Orígenes, 1986 y la antología de R. Buckley y J. Crispin, *Los vanguardistas españoles* (Madrid, Alianza, 1973), hay que añadir los trabajos concernientes a la prosa vanguardista de Domingo Ródenas de Moya, véase “Introducción”, *Prosa del 27. Antología*. Madrid, Espasa-Calpe, 2000, pp. 11-131 y “Las prosas de la generación del 27”, dentro del número coordinado por él mismo en Ródenas de Moya, Domingo (coord.), “Contra el olvido: las prosas del 27”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, pp. 3-6.

que Domingo Ródenas<sup>55</sup> ha denominado “estética de la brevedad”. Se trata de la tendencia acusada durante los años de las vanguardias en España por reducir el cuerpo textual como vía para la renovación literaria y que ha propiciado el cultivo durante esa época de microrrelatos, microensayos, aforismos o retratos brevísimos.<sup>56</sup> Dentro de la crítica ramoniana la atención a las formas breves ha recaído sobre todo en la greguería, cuya naturaleza así como su relación dentro de los géneros literarios ya se ha establecido.<sup>57</sup> Así, las otras dos formas, la “gollería” y el “capricho”, han recibido una menor atención y han sido a menudo consideradas como desarrollos narrativos o descriptivos de la greguería. Ambas modalidades prosísticas ocupan un espacio en lo que se conoce como “ramonismo”, término que acuñó en su día el autor y cuyo significado ha ido siendo progresivamente restringido por la crítica.<sup>58</sup> Pese a las páginas consagradas,<sup>59</sup> quedaba pendiente un estudio sistemático de estas dos formas que diera cuenta

---

<sup>55</sup> “La mejor prosa, la menor prosa”, en “Introducción”, *op. cit.*, pp. 48-59, y “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en Andres-Suárez, Irene y Rivas, Antonio (eds.), *La era de la brevedad. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción* (Université de Neuchâtel, 2006). Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 77-121.

<sup>56</sup> Nigel Dennis, “En torno a la prosa breve en la joven literatura”, en Ródenas de Moya, Domingo (coord.), “Contra el olvido: las prosas del 27”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, pp. 15-18 y Francisco Javier Díez de Revenga, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia*. Madrid, Devenir, 2005.

<sup>57</sup> Sobre todo a partir de los estudios citados de César Nicolás y Luis López Molina.

<sup>58</sup> Así, de las acepciones excesivamente generales de Granjel o Gaspar Gómez de la Serna, autores como Ioana Zlotescu o Luis López Molina prefieren conservar la especificidad de este término, reservándolo para las obras de más difícil categorización genérica, esto es, la prosa breve. Véase Luis López-Molina, “El ramonismo: género y subterfugio”, en Andres-Suárez, Irene (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum 1998, pp. 37-47; o Ioana Zlotescu “Ramonismo: entre la ficción y la realidad” en *Ramón Gómez de la Serna*; Évelyne Martin-Hernández (ed.), Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre des Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, pp. 9-18. Por otra parte, son imprescindibles otros trabajos en torno a los fenómenos de la prosa en general de Ramón Gómez de la Serna, por ejemplo el de Ignacio Soldevila-Durante, “El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)”, *Revista de Occidente*, núm. 80, 1988, pp. 31-62 o los de César Nicolás, “Lo fantástico “nuevo” en Ramón Gómez de la Serna”, *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. 7, 1984, pp. 281-297; e “Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna”, en *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, *op. cit.*, pp. 129-151.

<sup>59</sup> A los artículos mencionados de López-Molina, Zlotescu, Ródenas o Díez de Revenga, hay que añadir las páginas que en el prólogo de los respectivos volúmenes de las obras completas dedican Alfredo Arias, Rafael Conte o la propia Ioana Zlotescu. Véase respectivamente, “Prólogo”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen VII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 11-59; “El triunfo de la greguería” en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen V, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 11-43; y “Preámbulo al espacio literario del Ramonismo”, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen III, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, pp. 13-33. Otro trabajo parcial es el que José Alcina Franch escribe como introducción a su edición de *Gollerías* [1946], Barcelona, Bruguera, 1968, pp. 9-29.

de las particularidades intrínsecas de estos textos y, a su vez, que relacionara su naturaleza con la aparición del concepto conocido como “ramonismo”.

### **3. LA ESTÉTICA DEL RAMONISMO: ESCRITURA Y LIBROS NUEVOS**

### 3. La estética del “ramonismo”: escritura y libros nuevos

La formación de las variantes de la prosa breve ramoniana coincide con un periodo crucial de su literatura, el que se inaugura con la publicación de *El Rastro* (1914). Se forja entonces la escritura paradigmática de Gómez de la Serna, es decir, aquellos textos con los que irremisiblemente se ha identificado su pluma. Se trata, en definitiva, del conjunto de obras que se han conocido con el marbete de “ramonismo”. En esta categoría se incluyen, por un lado, la serie de volúmenes monotemáticos, cuya última muestra corresponde a *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935) y, por el otro, aquellos tomos misceláneos, que van desde *Greguerías* (1917) hasta *Caprichos* (1956), pues en ellos se manifiestan unos mismos principios estéticos que dan lugar a las variantes de la prosa breve ramoniana: las greguerías, las “gollerías” y los “caprichos”.

El “ramonismo” constituye, pues, un ensayo de renovación literaria que pasa por la creación de una prosa nueva, que supere las convenciones genéricas rutinarias y vehicule la expresión de una visión inusitada del mundo. La fórmula hallada por Gómez de la Serna consiste en un discurso quebrado en fragmentos unitarios breves, y en ocasiones temáticamente discontinuos, por los cuales circula un pensamiento sustentado en el absurdo y el humorismo. En consecuencia, las formas heredadas de la tradición literaria o las convenciones lógicas para estructurar el pensamiento se suplantán por un ingenio que exhibe su potencial libre y arbitrariamente. Ello está vinculado con la estética general de Ramón Gómez de la Serna, de acuerdo con la cual el artista debe hacer lo posible por “personalizar” su creación. Este subjetivismo de base recorre toda su obra pero encuentra su mejor expresión entre las prosas del “ramonismo”, donde es más evidente la personalización del texto.

Por otra parte, en los libros nuevos el “personalismo” se ve refrendado por otras estrategias que tienden a subrayar la presencia del autor. Las referencias al lenguaje y la

realidad propias de estos libros sirven para representar *in actu* la empresa del “ramonismo”, lo que, además, crea una sensación de inmediatez entre la lectura del texto y su ejecución. Además, en estas piezas abundan las menciones a su propia persona, anécdotas puntuales, escuetos autorretratos o alusiones autobiográficas, mediante los cuales el autor pretende hacer indisoluble la proyección de su figura y su estética. Los llamados “libros nuevos”, en definitiva, configuran el marco general apropiado para escenificar el espectáculo de una literatura “personalista” (obvio significado del término “ramonismo”), cuyo producto textual concreto serían las fórmulas prosísticas breves de clasificación quimérica.

Dentro de la tradición crítica ramoniana, la greguería constituye el aspecto que mayor atención ha originado, mientras que las otras dos formas, más extensas, han sido tratadas en algún estudio aislado y, en muchas ocasiones, concebidas como derivación del aforismo ramoniano. Comparten una tendencia hacia la brevedad, más acusada en la greguería, y también en el “capricho”, y muy relativa en la “gollería”, cuya escritura está en relación estrecha con el marco enunciativo que compone las prosas monotemáticas. Por otra parte, “el capricho” se distingue de los otros dos tipos por su naturaleza narrativa y ficcional, lo que nos lleva a asociarlo con géneros narrativos breves como el cuento y, especialmente, con una de sus derivaciones contemporáneas: el microrrelato.

Si bien hemos situado la primera manifestación en 1914, la escritura de “ramonismo” se desata hacia 1917, cuando aparecen *Senos*, *Greguerías* y *El circo*, inaugurando un amplio surtido de libros que llegará hasta la publicación de *Gollerías*, en 1926, periodo durante el cual se fijan las características de la prosa del “ramonismo”. Estos volúmenes recogen el fruto del trabajo denodado de Gómez de la Serna para la prensa periódica y las revistas culturales, muchas de cuyas colaboraciones tendrán como destino final los “libros nuevos”. A partir de 1935, con la publicación de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, los libros

aparecerán de una manera más espaciada, y, pasarán a dividirse en las tres líneas prosísticas antes señaladas, a cada una de las cuales les corresponderá un espacio editorial propio. Las composiciones que en estas últimas entregas recoge Gómez de la Serna no difieren significativamente de las anteriores manifestaciones, cuando no son simples reproducciones de antiguos “caprichos” o “gollerías”.

La eclosión del “ramonismo” tiene su origen en dos aspectos de la obra ramoniana que analizamos a continuación. En primer lugar, el subjetivismo de la primera época, que muestra cómo la formación literaria e ideológica de Gómez de la Serna se asentó desde un inicio y, además, contribuyó decisivamente en la aparición del “ramonismo”. Por otra parte, éste también deriva de un concepto del artista que Gómez de la Serna fue forjando a través de la lectura de una determinada pléyade de autores de talante rupturista. Todos ellos son los que, habiendo sido mencionados como ejemplo en su obra de juventud, serán objeto de efigies y biografías posteriormente. En uno y otro corpus, se infiere una misma lección que define el posicionamiento del autor -frente a las convenciones artísticas y sociales y en relación a su obra- durante esa primera época, aspectos fundamentales para la configuración del “ramonismo”.

### **3.1 Las raíces del “ramonismo”: escritura subjetivista de juventud y concepto de artista en Ramón Gómez de la Serna**

#### **Introducción**

La creación del conjunto de obras y expresiones prosísticas que conforman el “ramonismo” es resultado de un replanteamiento estético cuyo objetivo es la búsqueda de una forma literaria más cercana a lo que se entiende por “vida”, esto es, una escritura que actualice la literatura respecto a un nuevo pensamiento filosófico y científico. Al mismo tiempo, dicho replanteamiento incorpora una determinada visión del artista frente a la sociedad. El origen cabe buscarlo, en primer lugar, en la fase conocida como “Pre-ramón”; de ahí que hayamos realizado un breve estado de la cuestión en torno a la obra ramoniana de juventud, ya que es durante esa época cuando se asienta en el pensamiento de Gómez de la Serna un subjetivismo que permanecerá constante durante toda su trayectoria literaria.

Por otra parte, otro de los fundamentos del “ramonismo” estriba en la relación que, a juicio de Gómez de la Serna, se debe establecer entre obra y artista. Hemos recorrido esta dialéctica a través de los distintos retratos, semblanzas o apuntes varios consagrados a figuras relevantes del panorama literario; la cual, si bien se empieza a manifestar entre los escritos de juventud, tiene su plasmación definitiva entre los numerosos textos biográficos elaborados durante la madurez artística de Ramón Gómez de la Serna.

### 3.1.1 La escritura subjetivista de juventud

Si hubo una idea que pervivió a lo largo de la trayectoria literaria de Ramón Gómez de la Serna, ésta fue la de que el empeño del literato debe cifrarse en una nueva mirada sobre el mundo mediante la elaboración de una escritura novedosa.

Semejante premisa se arraigó ya al inicio de su carrera, pues aparecen aquí y allá entre los textos pertenecientes a la etapa que se ha conocido como “Pre-ramón”, término que utilizamos aquí no con el ánimo de dividir la obra de Gómez de la Serna en dos compartimentos estancos, en el que la primera fuera un paso intermedio necesario hasta el punto de llegada definitivo, el de la auténtica obra ramoniana. Tal pudo ser la intención de Gaspar Gómez de la Serna, quien en su día acuñó esta nomenclatura para referirse a un periodo creativo todavía no suficientemente maduro, y que llegaría hasta 1913, fecha de la primera aparición de las greguerías (*Tapices*, 1913).<sup>60</sup> Con todo, el corpus que va desde *Entrando en fuego* (1905) hasta *Tristán* (1913) contiene un indudable interés, por cuanto en él se revelan algunas características que se mantendrán en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Principalmente las que se encuentran entre algunos de sus primeros documentos programáticos, como “El concepto de la nueva literatura” (1909), “Mis siete palabras (pastoral)” (1910), “Palabras en la rueda” (1913) o “Tristán, propaganda al libro *Tapices*” (1913). En todos ellos se manifiesta un mismo antiposatismo a ultranza, donde novedad equivale a individualismo y libertad creativa. A este planteamiento parecen responder dos obras de carácter autobiográfico: *Morbideces* (1908) y *El Libro mudo* (1911)<sup>61</sup> donde, de

---

<sup>60</sup> Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón (obra y vida)*. Madrid, Taurus, 1963, pp. 33-79. Para Ignacio Soldevila-Durante, bajo esta consideración -como un mero desahogo adolescente, excusa, por tanto, de un análisis poco detenido- se escondía la intención solapada de tergiversar la imagen del creador. Véase Ignacio Soldevila-Durante, “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Gómez de la Serna)” en *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Ottawa Hispanic Revue, núm. 2, 1988, pp. 23-45.

<sup>61</sup> Madrid, Imprenta El Trabajo, 1908. Reproducido en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 457-534 y pp. 536-766.

maneras distintas, asistimos a la afirmación de un sujeto sobre las formas sociales (y, por tanto, también las artísticas) a través de la escritura.

En las últimas décadas, la crítica ha coincidido en señalar la síntesis de autorreivindicación personal y literaria imbricada en estas obras. Así Ioana Zlotescu<sup>62</sup> ha llamado la atención sobre el carácter de “autorretrato” en *Morbideces*, donde se escenificaría la escisión del individuo entre el yo social (adaptado) y el yo íntimo, mientras que considera *El Libro Mudo* como un ejercicio de autoinspección. Jacqueline Heuer,<sup>63</sup> por su parte, también destaca la representación conflictiva del sujeto en estos textos; de ahí que haya incluido un apartado consagrado a estas obras en su estudio sobre la autobiografía ramoniana. James H. Hoddie<sup>64</sup> estima que en la primera fase de la trayectoria literaria germina un proyecto estético solipsista.

Eloy Navarro Domínguez, en un reciente estudio,<sup>65</sup> ha llevado a cabo una revisión exhaustiva acerca de la obra de juventud de Ramón Gómez de la Serna, al trazar la evolución ideológica y literaria de nuestro autor, aspectos que presenta estrechamente unidos. De acuerdo con lo que se establece en su monografía, el contexto político que anima la empresa de *Prometeo* y la serie de lecturas desordenadas del joven Ramón son determinantes para el surgimiento de *Morbideces* (1908), que es resultado de la evolución hacia el vitalismo, en el que “la aparición de una concepción de la vida fundamentalmente física y activa (...) se manifestará en la proliferación en sus textos de imágenes relativas al cuerpo”.<sup>66</sup> En consecuencia, el “informalismo” de *Morbideces* es producto de un concepto de la literatura

---

<sup>62</sup> Ioana Zlotescu, “*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *L'autobiographie en Espagne*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 149-164; “*El libro mudo*, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna” introducción a Gómez de la Serna, Ramón *El libro mudo (Secretos)* [1911], Madrid, Fondo de Cultura Económica 1987, pp. 13-67; “Preámbulo al espacio literario de «Prometeo»” Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen I, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 79-99. En este mismo volumen, “El ciclo de Tristán”, pp. 381-414.

<sup>63</sup> *La escritura (auto) biográfica en Ramón Gómez de la Serna*. Ginebra, Slatkine, 2004, pp. 133-137.

<sup>64</sup> “El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de literatura*, XLI, núm. 82, Madrid, 1979, pp. 131-148.

<sup>65</sup> Eloy Navarro Domínguez *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna: 1905-1912*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 51.

como sublimación y prolongación del cuerpo, de modo que “ésta habrá de retener necesariamente un carácter corporal y orgánico en correspondencia con su origen”.<sup>67</sup> La vida, cifrada en el interior del individuo, ha sido, de acuerdo con lo que Ramón proclama en “El concepto de la nueva literatura”, apartada del arte y la literatura; de ahí que, según Navarro Domínguez, formas y estilos del pasado se conciban como coerciones a la libertad del sujeto, y, por otra parte, se obligue a la nueva literatura a abandonar dichos cauces y buscar caminos creativos más auténticos, que reproduzcan de una forma más fidedigna la vida. Para ello, “el estilo debe mimetizar el desorden, la estructura caótica de la vida, y, por otra parte, debe reorientarse hacia lo cotidiano, abandonando los temas ya anquilosados.”<sup>68</sup> En *El Libro Mudo* el vitalismo y la teoría del monismo psicofísico cristalizan en un discurso literario que, al tiempo que rebate estructuras de pensamiento, funda un nuevo tipo de escritura fundamentada en el irracionalismo y la subjetividad conflictiva:

[L]a idea de la identidad sustancial de todo lo existente, en la que se apoyará para cuestionar las diferenciaciones en las que se basan las jerarquías (conceptuales, ideológicas, sociales, etc.) que constituyen los cimientos de la sociedad burguesa, y, después, la idea de la animación de la materia, que le permitirá imaginar un universo arbitrariamente divisible en elementos que, sea cual sea su forma o extensión, aparecen siempre dotados de sentido, permitiéndole de ese modo, subvertir las jerarquías de significado consagradas por la sociedad burguesa, y, en definitiva, dar voz a las cosas (...) atomismo que legitima el fragmentarismo y que, por ello mismo, acabará constituyendo una de las bases fundamentales de la teoría de la greguería.<sup>69</sup>

Así, pues, Navarro Domínguez descubre los fundamentos que determinarán la literatura posterior de Ramón Gómez de la Serna: el fragmentarismo textual y la visión absurda; de ahí que el alcance de la formación intelectual temprana supere, a juicio de este autor, las primeras obras literarias del autor madrileño.

En efecto, la integración de esas dos características reaparece en el prólogo a *Greguerías* (1917) como aspecto determinante para la configuración del texto literario en prosa. Estas notas preliminares, que Gómez de la Serna recuperará cuarenta y ocho años

---

<sup>67</sup>*Ibidem*, p. 114.

<sup>68</sup>*Ibidem*, p. 172.

<sup>69</sup>*Ibidem*, p. 241.

después para elaborar el prólogo a su *Total de Greguerías*,<sup>70</sup> establecen las líneas básicas de lo que va a ser su discurso literario de madurez, que cristaliza en una invención literaria original: la greguería. Este nuevo género surge como fruto del desencanto y el relativismo, pues, según el autor, nació un día “de escepticismo y cansancio”.<sup>71</sup> De este modo, la disolución que plantea esta nueva forma de escritura atenta, en primer lugar, contra el modo de pensar que establece verdades inamovibles; no en vano, el propio autor postula que “las cosas apelmazadas y trascendentales deben desaparecer, comprendida entre ellas la Máxima, dura como una piedra”. La mención de esta forma no es baladí, al guardar evidentes similitudes con la greguería (por ser un género breve y encerrar un pensamiento) y, al mismo tiempo, tener un fin completamente contrapuesto, toda vez que la greguería supone lo opuesto desde un punto de vista filosófico, al encarnar valores relativistas.

Por otro lado, la greguería se postula en este texto como un género más auténtico o cercano a la vida, que imita los procesos de disolución que caracterizan a ésta: “Hay que dar una breve periodicidad a la vida, hay que darla su instantaneidad, su breve autenticidad”.<sup>72</sup> Esto se extrapola a la escritura en general, pues ahora la prosa, con su aspecto sincopado e inconexo, imita desde su propia forma la visión atomizada de la realidad:

Todo eso se ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, las ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico, porque el pensamiento del hombre es ante todo en la creación, una cosa estrambótica, y eso es lo que hay que cargar de razón y de sinrazón.<sup>73</sup>

Este pensamiento subversivo, que se instala en el pensamiento de Ramón Gómez de la Serna desde la obra de juventud para socavar los principios de la sociedad, suscitará un replanteamiento del arte y la literatura. En virtud de éste, no hay ley o convención formal necesaria que deba determinar la escritura. De esta manera, se va definiendo la obra literaria

---

<sup>70</sup> Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 21-80.

<sup>71</sup> *Greguerías* [1917], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IV, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, p. 41.

<sup>72</sup> *Greguerías* [1917], *op. cit.*, p. 42.

<sup>73</sup> *Ibidem*.

como un espacio autónomo regido por la subjetividad del individuo, lo que, andando el tiempo, el propio escritor definirá como “personalismo”.<sup>74</sup>

### 3.1.2 El concepto de artista en Ramón Gómez de la Serna

El espacio que ocupa Ramón Gómez de la Serna dentro de la periodización literaria como bisagra unipersonal y aislada entre el modernismo hispánico o la generación del 14 y la vanguardia se ha matizado recientemente como resultado de un replanteamiento de la propia historiografía de la literatura española<sup>75</sup> por el cual la figura del autor madrileño se inserta dentro de un fenómeno epocal más amplio, el que, desde mediados del siglo XIX, configura lo que entendemos como Modernidad estética. En este período se redefine el concepto del artista y la obra en relación a lo social, aspecto fundamental en el “ramonismo”. En Gómez de la Serna se puede apreciar la formación de esta idea a partir de la interpretación que ofrece de los principales autores del siglo XIX. La galería de figuras literarias que desfilan por la obra ramoniana dibujan un recorrido que se iniciaría con algunos románticos, aunque fundamentalmente el centro de interés recae en el parnaso finisecular francés.

La repercusión de estos autores en la estética ramoniana se detecta por primera vez entre las colaboraciones de Gómez de la Serna en *Prometeo*, donde, además, se trasladaron numerosas obras de esos escritores, comentadas además en reseñas y artículos monográficos.

---

<sup>74</sup> Véase “Prólogo”, en *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, pp. 7-18.

<sup>75</sup> Y que empezaría con la aplicación en el marco hispánico del concepto anglosajón de *Modernism*, concepto que englobaría las sucesivas “tradiciones de la ruptura” iniciadas hacia mediados del siglo XIX y que, por ende, incluirían las manifestaciones artísticas y literarias desde el Romanticismo hasta las Vanguardias, pasando por simbolismo y demás corrientes finiseculares, en virtud de su contribución al establecimiento de la “Modernidad estética”. Véase Malcolm Bradbury y James McFarlane (eds.) [1976], *Modernism, 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1991; Astradur Eysteinnsson, *Modernism. The concept of modernism*, Ithaca, Cornell UP, 1990; Domingo Ródenas de Moya “Un anillo hermenéutico: Modernismo y vanguardia”, *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península, 1998, pp. 23-113; o Nil Santiáñez-Tió “Modernismo y Modernismos”, en *Investigaciones literarias. Modernidad, historia literaria y modernismos*. Barcelona, Crítica, 2002, pp. 87-135.

Así, los números de la revista de don Javier participan en la recepción de un determinado tipo de literatura en España que, por otra parte, supone una influencia determinante en la obra de Ramón Gómez de la Serna. Por otra parte, este acervo literario nutre la profusa prole de retratos, efigies, prólogos y otros textos biográficos que nuestro autor trazó a lo largo de su carrera literaria. Tales documentos muestran una lectura en su obra de madurez.

Los textos de una y otra etapa, no obstante, apuntan hacia un mismo interés estético: el rupturismo y un cierto subjetivismo, que facilitará la favorable acogida posterior de las vanguardias, y la elaboración de su particular ideario artístico. Por esta razón, nuestro objeto de estudio se ha ceñido a aquellos autores que pudieran aportar distintas características susceptibles de haber redundado en el “rupturismo” ramoniano.

La mayor parte de estos nombres proceden, como indicábamos más arriba, de la literatura francesa. En ello contribuyó de manera decisiva la impronta dejada por el *Mercure de France*, revista cuya factura fue modelo de *Prometeo*, en la que aparecen citados con frecuencia algunos colaboradores de la publicación francesa.<sup>76</sup> Otra fuente nutricia de las efigies puede residir en los viajes del propio autor, ya que París se convirtió muy tempranamente en el destino del joven Ramón. Gómez de la Serna, quien aprovechó esos desplazamientos para conocer el mundo artístico parisino:<sup>77</sup> los nombres inevitables, los lugares emblemáticos, así como todo aquello que se cocía en cenáculos y demás palestras literarias,<sup>78</sup> de la que salió impregnada la megalomanía estética ramoniana. De hecho, Gómez

---

<sup>76</sup> José-Carlos Mainer, “Ramón en *Prometeo*”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen I, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 99-138.

<sup>77</sup> En el capítulo XXVII de *Automoribundia*, Gómez de la Serna habla de su primer viaje a París, que Gaspar Gómez de la Serna sitúa en 1903 (*Ramón, obra y vida*. Madrid, Guadarrama, 1963, p. 39). Pero el viaje determinante lo emprende en 1909, como secretario de la Junta de Pensiones. Abunda en este aspecto Ioana Zlotescu en “El ciclo de Tristán”, en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, p. 381.

<sup>78</sup> Esto se atestigua en *Morbideces*: “En París o en otra gran población de bambalinas vagorosas y fantásticas, bajo el trueno de su importancia, transido por su espíritu, me hubiera anegado en su artificio.

Quizá la cosmópolis no permita un pensamiento evasivo y rebelde...

La ciudad explica muchas cosas difíciles. En la ciudad y solo en la ciudad, opresos en ella, desviados de sí, sin un criterio campesino con que contrastar sus alucinaciones, se comprende a M. Phocas, D’Annunzio, Demailly, Barrès, Beyle, Hoffmann y a tantos otros...”, en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 489-490.

de la Serna llevará siempre consigo la memoria vital pero sobre todo literaria de su paso por la capital francesa. Buena prueba de ello son las imágenes y las fotografías que se pueden encontrar en los restos de su despacho, en el que destacan algunos de los retratos de los autores fetiche de Ramón Gómez de la Serna, como Baudelaire o Poe. Por otra parte, muchos de sus libros conservan un recordatorio de sus viajes y sus recorridos literarios; en *La sagrada cripta de Pombo*, por ejemplo, menudean las imágenes de los cenáculos franceses, especialmente el de Verlaine o el de *Le Chat Noir*.

No obstante, el primer eco de la repercusión literaria de los autores antiguos en la obra ramoniana hay que rastrearla en los distintos artículos de *Prometeo*. En los números de esta revista se recuperan textos de diferentes autores del fin de siglo, lo que muestra el inicio de la asociación de Gómez de la Serna con la recepción en España de estos nombres. A este respecto, cabe señalar la relación constante que mantuvo Gómez de la Serna con diferentes traductores. Al primer caso de Ricardo Baeza, cabe añadir el de uno sus más tempranos valedores, el políglota Rafael Cansinos-Assens, con quien llevó a cabo la publicación de algún que otro volumen, como por ejemplo, *El poeta asesinado* de Apollinaire, para el que Gómez de la Serna compuso un prólogo. Y, por último, tampoco hay que olvidar la figura de Julio Gómez de la Serna, su hermano, otro notable traductor que siguió de cerca la carrera literaria de su hermano.<sup>79</sup> Este interés perduró en el tiempo, como lo prueba la traducción de *La Eva Futura*, de Villiers de l'Isle-Adam que, unos años más tarde, Ramón encargaría a Mauricio Bacarisse.<sup>80</sup>

No es de extrañar, por tanto, que algunos críticos hayan prestado atención al papel de las traducciones en *Prometeo*, pues éstas nos ayudan a contextualizar debidamente las notas

---

<sup>79</sup> De la mano de este último, se publicó una traducción de Edgar Allan Poe, que nos llevaría a plantear si, en verdad, fue Julio, y no Ramón, el autor del traslado de los cuentos de Poe que aparecen en 1918 en la editorial Mathieu.

<sup>80</sup> Véase Jordi Gracia "Mauricio Bacarisse o el arte de la reticencia", en Mauricio Bacarisse, *Obras*. Madrid, FSCH, 2004, p. XLVI.

en torno a los autores franceses predilectos de Gómez de la Serna.<sup>81</sup> Desde los artículos publicados en *La Región Extremeña* o *Prometeo*, sus textos programáticos, como “El concepto de la nueva literatura” (1909), hasta sus primeros libros monográficos, *Morbideces* (1908) y *El Libro Mudo* (1911), se acumulan referencias que aluden a Gautier, Gourmont o Aloysius Bertrand. Si bien muchos de los nombres se amontonan en una larga ristra de autoridades que Gómez de la Serna asocia a un volandero pensamiento literario o artístico, predomina la nota acerca de autores pertenecientes a corrientes claramente renovadoras.

En efecto, la empresa de *Prometeo* y las alusiones ramonianas colaboran en el acomodamiento en España de la figura y obra de estos autores.<sup>82</sup> No obstante, es difícil sistematizar la lectura que de ellos hace Ramón. De hecho, las interpretaciones o recontextualizaciones de estos personajes y sus trabajos pueden variar de una alusión a otra, con lo cual no parece viable encontrar principios estéticos que nos ayuden a sistematizar la recepción ramoniana.

De existir unos principios generales que ordenaran su acercamiento, éstos deberían limitarse a los conceptos de originalidad y novedad, esto es, las aportaciones artísticas de los autores con las que el joven Ramón identifica el porvenir artístico. A ello cabe añadir una actitud subversiva respecto de la sociedad, mediante la cual se concibe la obra literaria como la proyección biográfica del escritor, lo que supone, además, la liberación del individuo.

Prueba del asentamiento de un ideario de renovación literaria radical son las obras *Morbideces* (1908) o “El concepto de la nueva literatura” (1909), donde Gómez de la Serna

---

<sup>81</sup>Véase Andrew A. Anderson, “Decadentes y jóvenes “interpolados”: Ramón y sus criterios de selección para *Prometeo*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol.XX, 2, invierno 1996, reproducido en *Boletín RAMÓN* núm. 4, primavera de 2002, pp. 3-16. Luis López Molina, “La literatura francesa en *Prometeo*” en Elvezio Canonica y Ernst Rudin (eds.), *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez. Kassel*, Reichenberger, 1993, pp. 185-201; reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 4, primavera de 2002, pp. 52-63; y Luis López Jiménez, “Ramón Gómez de la Serna, crítico de literatura (francesa)”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núms. 6-7, 1988, pp. 203-210.

<sup>82</sup> Así, José-Carlos Mainer sitúa la revista en “el incruento campo de batalla que enlaza el declinante impulso romántico, la fiebre remitente del modernismo hispánico y el primer atisbo de la vanguardia”. Véase “Ramón en *Prometeo*” en *Obras completas*, volumen I, *art. cit.*, p.108.

hace prácticamente *tabula rasa* de todo autor que le haya precedido, especialmente de los que pertenecen al mundo literario español, a los que ataca con especial virulencia.

Dos figuras sirven como contrapartida, al reunir renovación, nihilismo y amoralidad: Théophile Gautier y Rémy de Gourmont. Del primero, Gómez de la Serna aprovecha el lema “Nada importa nada” ya como epígrafe en *Morbideces*,<sup>83</sup> pero, por otro lado, su figura le sirve como ejemplo de fusión de arte y amoralidad:

Todo él ha adquirido mayor capacidad, se ha ductilizado desusadamente. ¿Por qué no decirlo? Después de todo Gautier echaba a los hombres en cara no haber creado un nuevo vicio. El estilo de la nueva literatura los ha procesado prolíficamente y si la otra, la anticuada, la academicista, tenía las siete virtudes -¡pecata!- la nueva literatura tiene algunas más y su gran surtido de vicios, que se virtualizan inestimablemente al influjo de lo que se les hace decir.<sup>84</sup>

El artista, por tanto, debe inocular vitalismo en el pensamiento, para lo que la figura de Rémy de Gourmont le vale como ilustración, tal como señala en “El concepto de la nueva literatura” (1909), donde éste aparece asociado a otros autores como Anatole France, Hauptmann, Mirbeau o Shaw por la forma en la que plantearon los problemas sociales.<sup>85</sup> En *Morbideces*, reaparece el ejemplo del “obispo perverso” como muestra del tipo de pensamiento paradójico que encomia Gómez de la Serna. En este volumen el anticerebralismo se concibe como una liberación artística e individual a un tiempo, que pasa, como hemos señalado más arriba, por un cuestionamiento de la moral burguesa, sobre todo en lo que se refiere al sexo, razón añadida para encumbrar al autor francés junto a aquellos escritores que propalan a través de sus obras un erotismo provocador:

Acostumbrando a los seres a su propia integralidad, sobreponiéndoles a las falsedades de los moralistas de la hoja de parra, Willy, Pierre Louÿs, Hervieu, France, Gourmont y Gorki, que dan a sus personajes un insólito aspecto viril, no prescinden del sexo en sus modelados quizá convencidos de que es el punto cardinal de sus psicologías.<sup>86</sup>

Pero el autor que encarna más fielmente la figura artística ideal es el inglés Óscar Wilde, cuyo anecdotario se une a la configuración artificiosa de la obra para cuajar un proyecto cercano al ideal ramoniano. En dichos logros literarios Gómez de la Serna funde el

---

<sup>83</sup> *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, p. 455.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 477.

infortunio del autor inglés. Así, apostilla que “Su belleza fataliza su deshonra y es en resumen una victoria sobre todas las susceptibilidades, una gran sustitución, que conseguida por el hombre le hace íntegro y heterodoxo” (“Óscar Wilde”, *Prometeo*, núm. 26, 1911).<sup>87</sup> En este texto, Gómez de la Serna trata el conocido destino de Wilde para establecer un paralelismo entre la lucha literaria y la persecución social. La nota final apunta a su vez al personalismo ramoniano del género biográfico, ya en tan temprana fecha:

Y ha llegado la anécdota inédita, la anécdota *más*, la anécdota original a que está obligado todo biógrafo para justificarse. Óscar Wilde está en el umbral de la muerte, y como en el famoso banquete Wilde se retrasó una hora, ante la muerte se piensa retrasar una eternidad. Otra cosa sería de mal tono. Aún no ha asistido a su recepción. Además, Wilde está en el secreto de que en la muerte, como en la vida, todo está en el recipiendario sea o no dominador, y haya o no reservado parte de su genio para la muerte y en el éxito y en la hilaridad de la muerte le turbe o no.<sup>88</sup>

Es evidente, por tanto, que la práctica del retrato o la biografía germina en la obra de juventud que, como es sabido, daría lugar a una profusa producción biográfica que se encuentra distribuida entre el volumen *Efigies* (1929);<sup>89</sup> y proseguiría con las series de retratos y los innumerables prólogos que firmó Gómez de la Serna. De la obra biográfica de Ramón se ha destacado la originalidad en el manejo de las convenciones de este género.<sup>90</sup> Para el autor madrileño la reconstrucción histórica fidedigna de la trayectoria personal de un personaje no constituye el principal objetivo de su obra, de ahí que ni la erudición, ni el rigor histórico, ni la construcción cronológica formen parte del retrato ramoniano.<sup>91</sup> Las distintas etapas de una

---

<sup>87</sup> *Ibidem*, pp. 324-331.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>89</sup> Este volumen agavilla una serie de ensayos, que, en el caso de “*Ruskin el apasionado*” tienen la temprana fecha de 1912. El texto dedicado a Baudelaire procede de la selección de su prosa, escogida y traducida por Julio Gómez de la Serna, publicada en 1921; el texto a Barbey d’Aureville también tiene su origen en una publicación anterior, en este caso el prólogo que acompañaba la traducción a cargo de Rafael Cansinos-Assens de *El amor imposible*, publicada en 1920. El texto sobre Villiers se adjuntó a la versión de *La Eva Futura* de Mauricio Bacarisse (1919), mientras que el dedicado a Nerval apareció originariamente en el volumen que incluía el traslado al español de Carmen de Burgos de *Las hijas del fuego*, en 1921. Recogemos todos estos datos de las “Notas a la edición” procedentes de Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 1193-1201.

<sup>90</sup> Elpidio Laguna, *Las biografías y los retratos de Ramón Gómez de la Serna*. Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa, 1974; Jacqueline Heuer, *op. cit.*, pp. 133-155; Ioana Zlotescu “Preámbulo” en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen XVI, Ioana Zlotescu (ed.), *op. cit.*, pp. 11-26; y José Enrique Serrano Asenjo, “Ramón”, en *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, pp. 93-107.

<sup>91</sup> Lo indica explícitamente el propio Gómez de la Serna, a propósito de Villiers de l’Isle Adam:

vida o las fechas que marcan los principales hitos forman el simple marco en el que engastar la recreación literaria del personaje. Así, contrasta con este manejo arbitrario de los datos históricos la profusión del anecdótico y la versión libre y caricaturesca del físico y la personalidad del individuo, pese a que esta descripción artística acabe adquiriendo proporciones fantásticas, como en el caso de la pérdida del brazo de Ramón del Valle-Inclán,<sup>92</sup> en tanto en cuanto tal proceder es coherente con la refundición artística de una personalidad, objetivo principal del retrato de Gómez de la Serna.

La recreación libre del retratado se aviene con otra de las características señaladas por los estudiosos que han atendido a esta parcela de la obra ramoniana: la selección de aquellos rasgos que el retratado comparte con el autor; la búsqueda, por tanto, de la comunión estética entre el escritor y el objeto de su admiración.<sup>93</sup> Es obvio que en muchos casos el repertorio de anécdotas y extravagancias aportan el grado de pintoresquismo humorístico que Gómez de la Serna exige al género del retrato o la biografía.<sup>94</sup> Pero la extravagancia contiene otra dimensión que, a nuestro juicio, está vinculada con la relación del artista y el estamento social. Las *boutades*, los ataques a la moral, o la irreverencia frente a los valores arquetípicos de la sociedad manifiestan ante todo la presencia de una personalidad libre, que se comporta lejos de toda convención.<sup>95</sup> El quehacer artístico es, en consecuencia, otro síntoma más de esa

---

“Ahora se puede trazar ya su tipo y entrar de lleno en su vida sin reducirla a cierto somero orden cronológico, camino por el que yo no podía continuar, pues creo que en la biografía hay que aislar y dar valor de momento sólo a algunas cosas, marcándolas con un claroscuro violento.

Sí; en la biografía hay que dar saltos y cometer quizá anacronismos, debiendo abundar en ella lo vivaz en vez de dar a la evocación un aspecto de hoja oficial de servicios y de crónica sobre el muerto. Esa graduación numérica a que se somete la vida de un hombre de talento, lo disuelve y lo diluye en un expediente. Por el contrario, si solo se logra conseguir un minuto de su vida, que esté conseguido en su independencia del tiempo que ha corrido y del espacio, y que ese minuto tenga su desplante y su algo de cosa improvisada”. En “Retrato del conde Villiers de l’Isle Adam”, *Efigies* [1929], *Obras completas*, volumen XVI, *op. cit.*, p. 168.

<sup>92</sup> “Algunas versiones de cómo perdió el brazo don Ramón M. del Valle-Inclán”, en *Muestrario* [1918], *Obras completas*, volumen IV, *op. cit.*, pp. 651-654.

<sup>93</sup> Aunque no siempre el autor seleccionado inspira en Gómez de la Serna una valoración positiva de la obra. Véase por ejemplo los retratos de Pío Baroja o de Benito Pérez Galdós.

<sup>94</sup> Así en las notas breves que hacen las veces de retrato para los contertulianos de Pombo, Gómez de la Serna opta claramente por la caricatura, presentando a los individuos en dos o tres rasgos que, a menudo, llevan aparejada una animalización o reificación humorística.

<sup>95</sup> A propósito de Ruskin, Gómez de la Serna anota “Lo anecdótico es lo que salva más de la muerte la figura mortal del pensador, aunque no sea más que lo anecdótico sencillo y cotidiano (...) La anécdota es diversa en

personalidad, otra forma de desafiar las normas de la sociedad, aunque en un ámbito distinto. Por esta razón, a nuestro entender, Gómez de la Serna funde, en muchas ocasiones, la biografía con la creación del artista, haciendo de esta última un último escalón en el desafío social del personaje. Consecuentemente, la literatura, la pintura o el arte se erigen como el modo de escapar a la convención y de aportar “realidad” por parte de un personaje; de ahí que para que la obra permanezca y sea intransferible, es fundamental que pueda ser identificada con el sujeto. En conclusión, los paralelismos entre Ramón Gómez de la Serna y todos estos autores sólo pueden establecerse a un nivel muy general, en tanto en cuanto escritor y retratados comparten un mismo afán de diferenciación “personalista”,<sup>96</sup> mediante el cual se va acendrando un determinado prurito estético en la obra de Ramón Gómez de la Serna.

La otra vertiente de este razonamiento es, pues, la identificación de la persona con su propio logro estético y, por ende, el reflejo de la figura del autor con su propia obra. Así, Gómez de la Serna aprecia aquellos textos en los que, por una razón u otra, se pone de manifiesto una personalidad diferenciada, como en *Las siete lámparas de arquitectura* de Ruskin:

libro en que se da un espectáculo a sí mismo, espectáculo en que se aprecia la voluntad arbitraria, pero ingeniosa, el egoísmo y la valentía. El gesto es narcísico, aunque eleve y refiera su narcisismo a Dios. En Ruskin, como después en Óscar Wilde, la paradoja, el capricho, el gusto personal y exclusivo se hace convincente, se eleva y se hace hasta inspiración celeste a fuerza de dominar el procedimiento demostrativo, con sedicencias y seducciones (...)<sup>97</sup>

---

todos los hombres. El llegar a encontrar esta diversidad en cada uno, es el éxito supremo del crítico. Por como todos los críticos suelen ser pusilánimes y para eso hay que ser arrojado y no esperar ver el camino, casi nadie lo intenta.” En *Efigies* [1929], ed. cit., pp. 267-268.

<sup>96</sup> Un ejemplo palmario de esta premisa es para Ramón Gómez de la Serna la obra de Isidore Ducasse, *Los cantos de Maldoror*, cuya indefinición genérica dimana de una inconformista personalidad creativa:

“¿La estética de este libro? La estética de los grandes creadores es la creación. De ella se deducen las leyes que se quiera, pero ella no fue hecha según ninguna ley deducida.

Haber sabido bien lo que es distinto, plenamente distinto a todo lo demás, y haber sabido dar a ciertas cosas su razón, esa razón parecida a todas las razones y, sin embargo, igual-que sea todo lo atrevido que debe ser el pensamiento- a las paradojas más estrepitosas, esa fue su maravillosa facultad.

Todo en esta obra toma caracteres de verosimilitud y de sinceridad en medio de su originalidad. ¿No son esas las condiciones supremas? En arte todo el mundo debe tener su originalidad y su razón distinta, porque solo en ese equilibrio y en esa certeza está la personalidad.

Se podría decir que es una de las obras más conscientes de la creación hasta que no se haga otra cosa con locura tan *determinada* como la que aquí abunda.” *Efigies* [1929], ed. cit., pp. 659-660.

<sup>97</sup> *Efigies* [1929], ed. cit., p. 260.

Paradójicamente, la necesidad de originalidad supone una exacerbación del artificio en la obra, de la invención estética creada por el artista, con la cual el lector identifica de manera certera su creación. El personalismo vuelve del libro a la vida para hacer de la biografía del autor un fruto más de un comportamiento original, otro espectáculo de otra subversión creativa. De nuevo, vuelve ser el genial escritor inglés el personaje que, a juicio de Gómez de la Serna, mejor ilustra este aspecto:

Que el hombre es la medida del universo es una máxima que no conviene olvidar nunca y hay que practicar con toda la audacia y la extensión que supone, hasta extremos insospechables de arbitrariedad. De esta máxima procede la conducta espiritual de Wilde, esa atrevidísima insolencia de él y esas categóricas conclusiones de su estética. Él por eso consideró a la naturaleza, sus colores, sus alegrías y sus tristezas, como algo maleable a voluntad por el estilo, por la neurastenia y por la bagatela espiritual del hombre. Todo su arte, dominado por esa creencia, obedece a un principio de jerarquía personal y libre, el mismo principio que le hace decir a Mallarmé: “El mundo ha sido creado para dar origen a un bello libro.”<sup>98</sup>

---

<sup>98</sup> “Óscar Wilde” [1918], *Obras completas, op. cit.*, volumen XVII, p. 1076.

### 3.2 El “ramonismo”, estética de madurez de Ramón Gómez de la Serna

Durante esta primera parte hemos expuesto la constitución del germen de la literatura del “ramonismo”: las obras de la primera época y los estudios que la han abordado demuestran cómo la visión de mundo asentada en el pensamiento del autor determina la consecución de una escritura radicalmente subjetivista, que tiene por objeto generar un texto que subvierta las formas literarias y que refleje la aprehensión interna de la realidad por parte del autor.

Por otra parte, el paralelismo que Gómez de la Serna establece entre personalidad y estilo promueve un replanteamiento del subjetivismo de juventud, en el que la visión espontánea y absurdizante del individuo ya no puede quedar en el simple monólogo discontinuo, sino que, por el contrario, debe cuajar en una forma literaria novedosa. A mayor originalidad y a mayor logro estético, mayor es la posibilidad de identificar sujeto y artificio.

Este ideario es el que da lugar a la literatura del “ramonismo”. Este marbete, acuñado en su día por el autor e instalado desde entonces en la crítica, no se utiliza aquí con la intención de designar una categoría literaria genuina, dado que por “ramonismo”, entendemos la parte de la obra ramoniana que deriva de ese “personalismo” estético y que tiene como resultado un conjunto de volúmenes de clasificación difícil y, sobre todo, unas determinadas fórmulas prosísticas breves.

Éstas son también producto de una cierta evolución de la literatura de Gómez de la Serna respecto a los textos primerizos, al desviar su mirada a la realidad circundante antes que a su interior, de modo que de la meditación intimista se pasa a la descomposición personal del exterior.

Por otra parte, en el “ramonismo” pervive la proyección autobiográfica del autor en su obra, aunque sustancialmente modificada. El escepticismo radical e iconoclasta de inicio se

ha mutado en una actitud humorística, que se compagina con una cierta apertura estética, por el cual se acepta de manera aglutinante “lo nuevo”, como destino inevitable de la evolución del arte.

Asimismo, el “personalismo” se refleja en la concepción de los “libros nuevos”, aquellos volúmenes cuya estructura y objeto dotan al volumen de una organicidad distinta, que pueden tomar la forma de una monografía monotemática o de una colectánea de textos misceláneos.

### 3.2.1 “Ramonismo” y libros nuevos

Con el tautológico nombre de “ramonismo” se agrupa, pues, un conjunto de obras de Ramón Gómez de la Serna de clasificación difícil<sup>99</sup> que contienen formas prosísticas novedosas y una peculiar proyección de la imagen del escritor; todo lo cual contribuye a dotarlas de un lugar diferenciado dentro del voluminoso corpus ramoniano. Es por ello que cabe entender estas obras como la más clara muestra del ideario “personalista” de Ramón Gómez de la Serna.

El término “ramonismo” tiene su origen en la acuñación autovindicativa e irónica del propio autor. De hecho, sirvió de título a un volumen misceláneo en 1923, en cuya advertencia preliminar el autor declaraba haber dado “fuerte expresión a las cosas para oponer mi *ismo* a todos los *ismos*”.<sup>100</sup> Con esta fórmula, por tanto, pretendía distanciarse de los programas de cualquier movimiento de vanguardia, e instaurar una equivalencia entre persona

---

<sup>99</sup> Corresponden a los volúmenes III a VIII de las *Obras completas* editadas por Ioana Zlotescu para Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.

<sup>100</sup> *Ramonismo* [1923], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, p. 63.

y obra que subrayara ante todo originalidad, preeminencia y adanismo.<sup>101</sup> Por esta razón, esta nomenclatura colaborará en el establecimiento de un paradigma crítico que ha perdurado hasta no hace mucho, y que presentaba a Gómez de la Serna como único miembro de su presunta generación unipersonal.

Años más tarde, en el prólogo a *Ismos* (1931), volverá a traer a colación este vocablo para definir su postura respecto de los movimientos de vanguardia, por los que había pasado “cruzando sus fuegos con todos los abismos”, manteniendo siempre, añade, “la posición impar en mi tugurio de imparidades”. Nos viene a decir que, si bien la asunción de las nuevas categorías estéticas es un fenómeno inevitable en la historia del arte, la verdadera novedad se supedita a “la figura creadora, solitaria y personal”. De acuerdo con este aserto, inferimos que el “ramonismo” es la solución estética personal de Gómez de la Serna.

En consecuencia, no sorprende que el término se haya hecho operativo dentro de la crítica ramoniana. A fuerza de insistir en el vocablo y dilatar su acepción, se ha corrido el riesgo de anular su significado. Afortunadamente, algunos estudiosos como Ioana Zlotescu y Luis López Molina<sup>102</sup> han precisado, con matices, el alcance de este concepto, restringiéndolo, precisamente, al conjunto de textos que nacen con estos libros inclasificables. Si entendemos que el “ramonismo” tiene el cometido de sobreponer a las formas literarias la propia subjetividad, debemos reservar esta expresión al apartado de la obra que se resiste supuestamente a toda clasificación.

Ello la asimilaría, por tanto, a los “géneros nuevos”, aquellas variantes textuales en las que la prosa de juventud se ha transformado mediante una asimilación gradual con formas

---

<sup>101</sup> Este paradigma crítico nace desde muy antiguo. De hecho, aparece ya en los primeros artículos sobre la por aquel entonces incipiente literatura de Gómez de la Serna. Tiene su culminación definitiva con el archicitado texto de Melchor Fernández de Almagro (“La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna”, *España*, núm. 362, 24 de marzo de 1923, pp. 10-11), y ha tenido su continuidad durante largos años, hasta que el adanismo, promovido interesadamente por el propio autor, ha sido necesariamente matizado.

<sup>102</sup> Ioana Zlotescu “Preámbulo al espacio literario del ‘ramonismo’”, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen III, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 13-33 y Luis López Molina, “El ramonismo: género y subterfugio” en Irene Andres-Suárez (ed.), *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum 1998, pp. 37-47; también “El ‘Ramonismo’, hoy”, *Quimera*, núm. 235, octubre de 2003, Barcelona, pp. 24-28.

literarias más convencionales, que van desde el aforismo o la imagen-en la greguería- hasta el ensayo o el microrrelato, sin que los límites entre una y otra forma sean siempre claros. Persiste la espontaneidad, la imaginación absurdizante, o una libertad sin tasa a la hora de escoger asuntos y motivos, todo lo cual sugiere inmediatez con el acto de la escritura. Estas variedades prosísticas pueden aparecer en colecciones misceláneas o “libros nuevos”, como *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918), *Libro Nuevo* (1920), *Disparates* (1921), etc.; o bien en volúmenes monográficos como *El Rastro* (1914), *Senos* (1917) o *El Circo* (1917), aunque aquí siempre referidas a un tema.

Dejando a un lado, por el momento, la pertinencia de la inclusión de estos libros monotemáticos dentro de la categoría del “ramonismo”, no cabe duda de que su elaboración lleva aparejada un grado similar de subjetivismo. Conservan, en mayor o menor medida, la tendencia a la brevedad, los juegos greguerísticos y el énfasis en la espontaneidad. Pero, además, si hay que buscar un género a estos volúmenes, éste debería ser el ensayo literario, ya que en él es posible una mayor libertad tanto en la forma como en el fondo, debida, sobre todo, a su dimensión subjetiva. De hecho, una primera característica de estos textos es la cercanía entre asunto y escritor. Gómez de la Serna se presenta como paseante por el espacio del Rastro, guardia de la llegada del alba, mirador, cronista del circo, o visitador de cementerios. La mirada, la crónica o el paseo se corresponden, por otra parte, a la perspectiva arbitraria de este emisor.

La primera característica evidente de estos libros es la composición a base de la recopilación de una serie de textos que se han ido elaborando y publicando progresivamente y cuyo único vínculo reside en la coincidencia temática. Suponen, por tanto, asedios distintos a un mismo asunto, que en ocasiones se elabora a partir de formas variadas, que van desde piezas mínimas similares a la greguería hasta la ficcionalización del asunto. En el caso de *El Rastro*, por ejemplo, las recopilaciones de piezas extremadamente breves y que reflejan una

vaga unidad superior (“Momentos”, “Liviandades”) conviven con “La abandonada en el Rastro”, relato añadido para la versión de 1931. De esta manera, Gómez de la Serna sistematiza el asedio a un tema como una escritura compleja que recoge cualquier tipo de elaboración literaria, sea la observación, la descripción o la crónica, o bien, la imaginativa. La posesión de un asunto por parte del escritor, pues, supera las barreras de la genericidad para implicar la escritura de autor, o dicho de otro modo: el referente actúa como un detonante de la inventiva de la pluma de Ramón Gómez de la Serna, convirtiendo el libro en un diálogo entre lo referencial, la realidad del Rastro, y la ficción.

Pero la importancia de *El Rastro* deriva, como se ha señalado en multitud de ocasiones, del hecho de que el célebre mercado de Madrid constituye el emblema perfecto de la apropiación literaria del mundo por parte de Ramón Gómez de la Serna. En esta obra, efectivamente, la realidad aparece en múltiple disgregación, pues en ella los objetos que la componen se encuentran desgajados de su contexto original, despojados de su función originaria, desprovistos, por tanto, de su significado primigenio. Así, este espacio supone, en su arbitraria constitución, una imagen de la mirada ramoniana sobre la realidad. A este respecto, César Nicolás advierte, a partir del análisis de esta obra, dos movimientos en el proceder literario ramoniano: uno de descomposición del mundo, de sus jerarquías, su orden y su unidad; y otro de reunificación poética, arbitraria y subjetiva.<sup>103</sup>

La atención por lo mínimo, por otra parte, implica, como hemos venido diciendo, una contemplación del mundo fragmentaria, en desorden, que acrecienta “la posibilidad de deshacer”, esto es: el punto de partida adecuado para proceder a la disolución literaria que reclama Ramón Gómez de la Serna. Es evidente, en consecuencia, que la realidad del Rastro traslada la poética interna de los textos (la disolución de la prosa) y también el proceder

---

<sup>103</sup> Véase César Nicolás, “Las paradojas del paseante” *Lateral*, núm 24, diciembre 1996. Reproducido en Harald Wentzlaff-Eggebert (ed.), *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 355-386. Navarro Domínguez descubre las primeras alusiones al Rastro entre las páginas de *El Libro mudo*, como espacio simbólico del modo de representar la realidad que dominará en la estética ramoniana ulterior. Eloy Navarro Domínguez, *op. cit.*, pp. 251-252.

arbitrario en la construcción de los “libros nuevos”. Dicha arbitrariedad se acentúa en estos últimos cuando a la variedad formal hay que unirle la carencia de unidad temática, como *Greguerías* (1917) o *Muestrario* (1918).

Las composiciones tienen su origen en la prensa o en las revistas literarias, lo que podría llevarnos a entender que Gómez de la Serna se ha limitado a amontonar textos para poder sacar a la luz su escritura, y de esta manera se explicaría la variedad temática de estas misceláneas. Con todo, tal forma de proceder es un ejemplo de la sensación de inmediatez que tienen todos estos libros, sensación que se crea mediante el acercamiento entre el momento de la escritura y su publicación, la ilusión entre percepción, redacción y lectura. Las características de algunos textos enfatizan precisamente el “instantaneísmo”, por cuanto son reflexiones que se presentan como fruto de la combinación entre espontaneidad e intrascendencia (“Miradas”, “Liviandades”, “Mentiras”, “Parecidos”, “Instantes”...).

Por otra parte, la miscelánea se le ofrecía a Gómez de la Serna como el mejor método de desorganizar el canal de comunicación literaria. De este modo cabe entender el volumen titulado en 1920 *Libro Nuevo*, cuyo objetivo aparece definido a las claras con el significativo “Aviso” con el que principia el volumen:

Este es el libro absurdo, intrincado y sin intrincamiento; el libro que había hacer alguna vez; el libro de la deshonra y del desgalichamiento, el libro que había que hacer alguna vez, y no para epatar, sino para ver de dar la sensación vulgar, deleznable, entera, y al mismo tiempo, posiblemente, conmovedora de nuestra verdadera infirmitad.

(...)

Este es el libro en que están barajadas todas las cosas, y en que el cuento, la greguería, la bibliografía, la idea social, surgen en cualquier sitio, se quedan a veces un poco incongruas; pero yo juro que siempre he querido decir algo en cada momento y siempre como un vidente que ha entrado en funciones con los ojos vendados, después de haber visto, y que extiende las manos hacia cada tema.

La mezcla incongruente, la búsqueda de nuevas fórmulas de la prosa y la proyección de la figura del autor en la obra conducen a la desautomatización del libro en tanto que objeto. Se puede concluir, por tanto, que, si bien este amontonamiento de textos por parte de Ramón Gómez de la Serna responde a la supeditación de la medida, la forma o la criba, a la necesidad

de publicar, de dar cauce al furor plumífero del autor madrileño, ello supone también una posibilidad para nuestro autor de hacer del libro un ente diferenciado, que, al constituir una creación inclasificable, reivindica su unicidad, trascendiendo así su mera condición de producto en serie.

Así, no es casual el tratamiento paródico que reciben los paratextos en el conjunto de los “libros nuevos” ramonianos.<sup>104</sup> Dicho tratamiento alcanza tanto a aspectos de carácter extraliterario, como la dedicatoria y la fe de erratas, cuanto a las composiciones que forman el marco del cuerpo central del libro. Entre los ejemplos que podemos aducir, se encuentran la “Dedicatoria” y la “Fe de erratas”, de *Greguerías* (1917); el “prólogo”, de *Muestrario* (1918), o el “Aviso”, en *Libro Nuevo* (1920). Estos textos presentan el contenido de los libros y establecen juegos humorísticos con las convenciones. En la “Dedicatoria” a *Greguerías* (1917), por ejemplo, Gómez de la Serna presenta un espacio en blanco junto a una invectiva contra esta costumbre, a la que acusa de hipócrita y rutinaria. “Fe de erratas”, por otro lado, consiste en un texto humorístico por el cual se estudia “un microbio de origen desconocido y picadura irreparable”,<sup>105</sup> olvidando la función original de este apartado; así, en lugar de consignar los errores que se han colado entre las páginas del libro, se da pie a ingeniosas meditaciones en torno a tal contingencia.

Por otra parte, el examen que los prólogos y otros paratextos hacen del contenido de las obras, propicia reflexiones recurrentes acerca de las pretensiones y el diseño de estos libros. A la evidente indicación acerca de su contenido misceláneo, se le suma la idea de una literatura que intenta reflejar una imagen del mundo que rompe con la noción de unidad, al transmitir una visión más compleja a partir de la fragmentación del universo. Así parece

---

<sup>104</sup> Este aspecto tiene su precedente en la obra de juventud de Ramón Gómez de la Serna, pues encontramos que *El Libro mudo* termina con una suerte de parodia: “Fe de erratas-¿feé?...” Véase *El Libro mudo* [1911], *ed. cit.*, p. 765. También el libro *Tapices*, de 1913, incorpora juegos parecidos a los que se hacen habituales en los “libros nuevos” como una “Tristán (Propaganda al libro *Tapices*)” o los “Accesos del silencio”, suerte de dedicatoria con la que se abre el libro. Véase *Tapices* [1913], *ed. cit.*, pp. 904-933 y p. 769, respectivamente.

<sup>105</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 421.

deducirse de la anterior cita procedente de *Libro Nuevo* o de cualquiera de los prólogos, pues en los sucesivos volúmenes, como *Variaciones Iª serie* (1922), *Ramonismo* (1923) o *Gollerías* (1926), Gómez de la Serna insiste en estos mismos postulados:

Pierde así simetría el libro, pierde todo merecimiento, no está en regla para presentarse a concurso, pero adquiere así un aspecto selvático y salvaje que prefiero a que tenga un aspecto de jardín. Debe notarse en el libro esa desgana, ese desvarío y hasta esa interrupción del sentido con que notamos que perdemos la vida en cada momento y que, quizás, es la mayor prueba que tenemos.<sup>106</sup>

El anterior aserto, que puede entenderse como excusa estética para publicar lo que antes había aparecido disperso en la prensa, esconde, en nuestra opinión, el sometimiento de la forma a la espontaneidad, esto es, a la libre alocución del sujeto, que estaría por encima de la perfección estructural tanto a nivel discursivo cuanto a nivel editorial, así como un procedimiento por el cual se sugiere la totalidad mediante la variedad y el asedio continuo. Esto funciona, en consecuencia, como una justificación para “la escritura incontenible” de Ramón Gómez de la Serna.<sup>107</sup> El “libro nuevo” es, por encima de todo, el cajón de de sastre de un verbo continuo, que escenifica el contacto entre la realidad y una figura autorial que la descompone y reifica literariamente. Tal interpretación merece el siguiente alegato a favor de la imperfección, contenido precisamente en “Fe de erratas”:

Malvado el que en este muestrario de retales de todas las clases vea la errata en vez de ver el efecto de cada retal. Solo será inteligente el que anote los retales que aquí faltan, los inefables retales cursis que faltan entre todos los cursis que están elegidos a propósito para formar el libro, y entre los de mayor novedad y originalidad encuentre también que se puedan añadir; pero si se me deja tiempo, yo me saltaré más los ojos para encontrar todo lo que falta.<sup>108</sup>

Lo que pudiera entenderse como un defecto, como una negligencia, se convierte en una premisa estética por la cual se mantiene un subjetivismo a ultranza, por encima de restricciones formales, y que pretende obtener un mejor traslado de la realidad a la literatura.

---

<sup>106</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, p. 441.

<sup>107</sup> Feliz acuñación de Luis López Molina, véase su artículo “Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible” *Quaderns de Vallençana*, núm. 1, junio de 2003, pp. 72-82.

<sup>108</sup> *Op. cit.*, p. 430.

No obstante, el morbo gráfico ramoniano acaba inclinándose ante la constatación de de la irreductibilidad de la vida; de ahí que libros como *El Rastro* o *Senos*<sup>109</sup> concluyan con sendas meditaciones en las que, al tiempo que se experimenta con melancolía la proximidad del silencio final, el autor claudica ante la percepción de lo inabarcable:

Hemos hecho matanza en nosotros mismos, y al fin y al cabo este libro es mondonguería muerta. La vida es un presente del que no dispondremos ni dispondrá nada, es un presente insumiso, embravecido, inconcencible, independiente a toda fijación, desfacedor de la ciudad, progresivo siempre, nunca retrospectivo, al que no se debe nada ni deja nada a deber. Este escape del presente, este no ser aprehensible, este ser el compensador suficiente, este valor fulminante de él, desmoraliza, llena de abandono toda obra artística, la hace caer en más o menos bella y pintoresca cascada para transcurrir sin falta hacia el mar.<sup>110</sup>

La variedad temática de las prosas de “los libros nuevos”, el asedio asistemático a un tema; la apuesta, pues, por el “personalismo” y la espontaneidad en la escritura, compromete en ella la propia figura del autor; por ello, otro aspecto que da sentido al término “ramonismo” es, precisamente, la proyección de la persona en la obra. Esta presencia se establece a partir de textos referenciales de diferente índole y que pueden aparecer bajo distintas formas: autorretrato, nota autobiográfica, semblanza ramoniana de la mano de otro autor o fragmento de un pseudodiario. Tales aspectos subrayan la presencia del escritor, de la instancia enunciativa, lo que colabora a dotar a los libros de esa sensación de inmediatez que hemos venido señalando.

La presencia de lo autobiográfico en las misceláneas ramonianas parece coherente con el planteamiento estético vitalista que anima la obra de Ramón Gómez de la Serna. Si se pretende acercar el libro a “la vida” o hacer más inmediata la relación entre la realidad y el texto, una consecuencia lógica será la proyección de la propia figura del autor en la obra. Los diferentes planteamientos de estos libros escenifican el contacto entre el autor y la realidad sobre la que versa la monografía; así, la instancia enunciativa se presenta como un paseante (*El Rastro*) o un cronista (*El circo*, *El alba*, *Los muertos*, *las muertas...*). Ello también

---

<sup>109</sup> “Ex –Libris”, en *El Rastro* [1914], *ed. cit.*, pp. 336-348. “Post scriptum”, en *Senos* [1917], *Obras completas*, volumen III, *ed.cit.*, p. 697

<sup>110</sup> *El Rastro* [1914], *ed.cit.*, p. 343.

repercute en la estructura de estas monografías, que pueden imitar la forma de un paseo -en el caso de *El Rastro*-, o bien a una sesión de circo- como sucede en la obra dedicada a este espectáculo. Dicha presencia se acentúa con las noticias autobiográficas explícitas, que aluden a algún episodio concreto de su vida. Así, muchas de las partes que configuran los paseos de *El Rastro* o las prosas de los libros nuevos pueden entenderse como anécdotas puntuales que surgen de un encuentro fortuito con la realidad.

En otras obras su propia figura deviene el objeto principal de observación, como sucedía en los textos de autoinspección juvenil; nos referimos a aquellas composiciones que se ajustan a los géneros referenciales de la autobiografía y el retrato. Los casos más evidentes son los que se encuentran dentro de *Pombo* y *La sagrada cripta de Pombo*, cuya naturaleza miscelánea nos lleva a emparentarlos, tal como ha hecho Ioana Zlotescu,<sup>111</sup> con los libros del “ramonismo”. De estructura similar, ambos volúmenes forman dos expansiones independientes del tema general del “café”,<sup>112</sup> a partir de la crónica de la tertulia de la botillería de Pombo. Por esta razón, tienen cabida en estos volúmenes la historia de los cafés y tabernas varias de Madrid, artículos sobre otros cafés célebres-especialmente parisinos-, así como prosas breves que recogen un aspecto concreto de la botillería o, incluso, algún hecho relevante o anecdótico acontecido en el café. Con todo este material se pretende trasladar una impresión general del establecimiento de la calle de Carretas y, sobre todo, de la experiencia de la tertulia. De ahí que junto a la tematización de la institución del café y sus aledaños, estos libros reúnan las características de un diario, al consignar algunas veladas, numerosos banquetes, homenajes y fiestas diversas. Incluso en *La sagrada cripta de Pombo* se reúnen una serie de artículos que llevan por título la fecha de redacción y que, por tanto, funcionan a modo de diario. Igual función cumplen las cartas que aparecen en sendos apéndices, con las

---

<sup>111</sup> Pues el tomo que se ha reservado a estos libros en las *Obras Completas* se encuentra en el espacio literario del “Ramonismo”.

<sup>112</sup> Así cabe entender la advertencia que acompaña la portada a la segunda entrega, *La sagrada cripta de Pombo* (1923).

que Gómez de la Serna relata en por orden cronológico sus andanzas por Portugal o Francia así como las observaciones que todos esos viajes le han suscitado.

Pero *Pombo* y *La sagrada cripta de Pombo* son, ante todo, un álbum en el que se acopian huellas de los distintos contertulios, con sus extravagancias, ilustraciones repentizadas o, incluso, alguno de los discursos. Con este ánimo coleccionista casa la inserción del sinfín de fotografías y retratos literarios que salpican estas páginas. Entre el conjunto de semblanzas, a veces reducidas a una breve nota, se encuentra, evidentemente la del propio Ramón: “Yo, que he hablado de todos con demasiada franqueza, no voy a quedarme sin mi franca silueta.”<sup>113</sup> En este escueto texto, Gómez de la Serna lleva a cabo un autorretrato que sigue la estética caricaturesca con la que ha dado relieve al resto de contertulios.<sup>114</sup> Aprovecha estas pocas páginas para cosificar su propia figura a partir de sus formas orondas y de su mirada, dentro de una divertida presentación de su propia personalidad, que también sirve como exposición de su proceder literario, yuxtaponiéndose así la proyección de la imagen propia y la síntesis de la estética:

Yo estoy pasmado de “estar”, y mi única superfluidad es la de inventar cosas en el sentido del capricho sincero y de hacer una justicia aventurada, leal y desapasionada, aunque jamás fría, una justicia cordial apoyada en la observación, en lo que yo he visto y espero ver que se puede decir de las cosas, dispuesto a todo como en esa última hora tranquila del reo en la capilla, como quien prefiere el atentado personal, como un rey, pero sin descender a otra clase de refriega como él no descende. Yo lo espero todo. Pero ha de venir. Yo no lo busco. Yo sólo escribo y paso (*paso* más que *paseo*) con la conciencia de que voy a morir y de que debo mirar las cosas con diafanidad viéndolas perderse o continuar, pero evitando que se las pinte queriendo ser más de lo que son, evitando su dictadura y descomponiendo su sentido, siempre supuesto, lo más graciosa y paradójicamente que pueda.<sup>115</sup>

Entre el primer y el segundo volumen, el retrato se ha convertido en un extenso recuento autobiográfico, en lo que constituye un primer esbozo del *opus inmensum* que llegará veinticinco años más tarde.<sup>116</sup> Jacqueline Heuer sitúa acertadamente esta primera

---

<sup>113</sup> “Yo”, *Pombo* [1918], Madrid, Visor, 1999, pp. 169-173.

<sup>114</sup> Cabe notar brevemente que la reducción de la figura del retratado a caricatura casa con la imposibilidad de reducir en una semblanza la contingencia de un individuo o una personalidad: “No existe el rostro. No podemos aceptar ese producto híbrido, tinto, cauto, casual, absurdo. Solo existe la expresión, y eso sólo del revés, y la intención, y eso sólo al fondo.”, *Pombo* [1918], *ed. cit.*, p. 170.

<sup>115</sup> *Pombo* [1918], *ed. cit.*, pp. 170-171.

<sup>116</sup> “Mi autobiografía”, *La sagrada cripta de Pombo* [1923], Madrid, Visor, 1999, pp. 640-708.

versión autobiográfica en el contexto del triunfo que vive Ramón Gómez de la Serna por aquel entonces, cuando se acumulaban sus libros en las prensas editoriales y recibía el calor de la crítica en homenajes y banquetes dispensados entre Madrid y París.<sup>117</sup> Ahí puede residir la razón de este primer relato detallado de algunos aspectos de su vida, como la infancia, la adolescencia y algún que otro avatar familiar que logran ofrecer una imagen aproximada de la biografía de Ramón Gómez de la Serna. A ello se vuelven a sumar dos aspectos que se imbrican mutuamente. Por un lado, su oficio y algunas meditaciones en torno a su estética; y, por el otro, la imagen humorística de sí mismo. De nuevo, la elaboración de su historia le conduce a la meditación sobre su estética y sobre el humorismo, como parte de su propia personalidad y, a su vez, como explicación de aquélla, haciendo así del libro un espacio mixto en el que la proyección autorial y la creación son indisociables.

En los textos dedicados a Pombo encontramos explícitamente un fenómeno que Luis López Molina y Jacqueline Heuer han cualificado como “autobiografismo totalizador”.<sup>118</sup> En el ensayo antecitado de esta última, se rastrea la presencia de paralelismos y alusiones autobiográficas en buena parte de su obra y que aparecen en textos no necesariamente emparentados con el género autobiográfico, como, por ejemplo, en la novela, así como en los retratos y semblanzas. De acuerdo con Luis López Molina, del “autobiografismo totalizador” participa “una gran parte, si no todo, del amplísimo y a primera vista caótico conjunto de textos ramonianos, [que] adquiere coherencia y sentido.”<sup>119</sup> Heuer vincula este prurito a la búsqueda de la inmediatez, de la cercanía de la literatura con la vida, toda vez que “no sin

---

<sup>117</sup> Jacqueline Heuer, “Mi autobiografía”, en *La escritura (auto) biográfica en Ramón Gómez de la Serna, op.cit.*, pp. 159-168. Dicha autora advierte el carácter premonitorio de este texto, en tanto en cuanto la vulneración de las características formales del género autobiográfico esconde la búsqueda de nuevos cauces que reproduzcan de manera más fidedigna los avatares existenciales del individuo.

<sup>118</sup> Véase, respectivamente, “Ramón Gómez de la Serna o el autobiografismo totalizador” en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Imprimerie de la Cité, 1991, Lausanne, pp. 95-105; y “Sólo es escritor aquel que escribe con sangre”, *Quimera*, núm. 235, octubre de 2003, pp. 13-17.

<sup>119</sup> López Molina, *art. cit.*, p. 95.

razón -apunta dicha estudiosa- había optado, en un juego simbólico, por escribir con tinta roja, como si la escritura representase para él una función vital.”<sup>120</sup>

El reverso de este juego simbólico es la representación de la propia figura autorial en la escritura, de ahí que la obra del autor y su estética sea indisoluble de la escenificación de su propia imagen. El “libro nuevo” cumple, en consecuencia, una función propagandística, que llega a su paroxismo en el volumen homónimo de 1920. En él, Gómez de la Serna amontona a modo de intermedios hasta veintiún retratos de su persona de la mano de muy diferentes autores, que van desde Manuel Machado a Guillermo de Torre, pasando por José Martínez Ruiz “Azorín”, Rafael Cansinos-Assens o Valéry Larbaud. Tales retratos se insertan en el volumen como evidente ejercicio de autorreivindicación, lo que se inicia con alguna de las primeras prosas de este volumen, en las que se hace alusión a sus “dos primeros libros” como “hijos del delirio de la soledad y de los gritos de « ¡loco! ¡loco! », que me propinaron cuando inicié la sensatez más trivial. Sí, exageré entonces.”<sup>121</sup> A la altura de 1920, Ramón se desmarca de su obra de juventud, al considerarla como un intento sincero pero no logrado de ejercitarse en la profesión de literato. El libro se convierte, pues, en un cajón de sastre en el que se establece una relación entre la obra y las distintas proyecciones del artista.

El “ramonismo”, en suma, es un conjunto de estrategias por las que se intenta dotar de unicidad a la obra literaria, como espacio literario diferenciado a la que se traslada una imagen del escritor. El último eslabón de este fenómeno, que empieza en la configuración del libro, consiste en las formas prosísticas breves, en cuya factura, -donde domina el ingenio, la arbitrariedad o el absurdo- resuena la subjetividad del autor.

---

<sup>120</sup> Heuer, *art. cit.*, p. 13.

<sup>121</sup> Libro Nuevo [1920], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999, p. 53.

### 3.2.2 Los géneros nuevos del “ramonismo”: greguerías, “gollerías” y “caprichos”

Bajo el marbete de “géneros nuevos” Ramón Gómez de la Serna ensayaba una denominación para designar *a posteriori* las fórmulas prosísticas que, a su entender, resultaban inclasificables.<sup>122</sup> En rigor, la búsqueda de una nueva prosa habría empezado ya en su obra de juventud, puesto que libros como *Morbideces* (1908) o *El Libro mudo* (1911) acogen ya un tipo de escritura difícil de catalogar de acuerdo con los principios discursivos o formales que determinan la categorización genérica.

En estos libros se ensaya por primera vez un discurso que se caracteriza por la discontinuidad, determinada por las efusiones confesionales de un sujeto emisor, cuya voz dota de unidad a unos textos en los que predomina la dispersión temática y la digresión arbitraria. La segmentación del discurso en unidades independientes la reencontramos en las greguerías y los “caprichos” que se recogen en el libro *Greguerías*, de 1917. No obstante, la primera entrega de este tipo de texto documentada corresponde a las pocas muestras que acompañan el libro *Tapices*, de 1913.<sup>123</sup> La siguiente es la que se encuentra en la edición mencionada más arriba, que reúne, hasta donde hemos podido comprobar, las greguerías publicadas en el diario *La Tribuna*<sup>124</sup> entre 1913 y 1915, fechas inmediatamente posteriores a las del libro *Tapices* y prácticamente coetáneas de la redacción de *El Rastro* (1914) o *El Doctor Inverosímil* (1914).

---

<sup>122</sup> En el prólogo a su ensayo de *Obras completas*, Gómez de la Serna aludía a las obras que iniciaban “nuevos géneros”. En Ramón Gómez de la Serna, “Preliminar”, *Obras completas*, volumen I, Barcelona, AHR, 1956, pp. 9-10.

<sup>123</sup> *Tapices* [1913], *ed. cit.*, pp. 933-934.

<sup>124</sup> Así hallamos greguerías desde el 7-I-1913 hasta el 11-VIII-1915. Curiosamente, fue Tomás Borrás quien publicó por primera vez en este diario unas cuantas greguerías, sin duda con el objeto de anunciar la colaboración de Ramón Gómez de la Serna (“Greguerías”, *La Tribuna*, 1-X-1912). La primera colaboración ramoniana tuvo por objeto la necrología de Silverio Lanza (Juan Bautista Amorós) y se publicó el 2 de mayo de 1912.

En estas greguerías se segmenta la prosa en unidades cuya extensión media abarca aproximadamente un párrafo, con lo cual se disuelve el discurso temática y formalmente, lo que, por otra parte, constituye un correlato de la representación atomizada de la realidad.

La discontinuidad temática y formal de la prosa que constituye la greguería otorga preeminencia al sujeto por encima de cualquier otra restricción, en tanto en cuanto cada párrafo inaugura una observación o un pensamiento que ha surgido arbitrariamente. Estas greguerías, en consecuencia, no adoptan todavía la forma sintética propia de su desarrollo ulterior, que se ha convertido en el arquetipo predominante en las antologías del género.<sup>125</sup> Tampoco destaca la presencia del humorismo; antes al contrario, tal y como sucede en *El Rastro*, Gomez de la Serna tiende a presentar realidades oscuras, sórdidas o recónditas.

De hecho, en el prólogo que acompaña el primer volumen de greguerías, Gómez de la Serna no acuña todavía la archisabida fórmula que sintetiza los ingredientes de su creación: “metáfora + humor”. Se encuentran, empero, ciertas greguerías que ya contienen los juegos tropológicos y humorísticos que caracterizarán la versión arquetípica de la agudeza ramoniana:

La *k* es una letra mordiente, atezante, con dos mandíbulas de cocodrilo. ¡Pobre vocal sobre la que cae la *k* agresiva, que cierra sus fuertes extremos de alicates sobre ella!  
El sereno es el gusano de luz humano con luz propia en el ombligo.  
Los zapatos de terciopelo son como un antifaz de los pies.<sup>126</sup>

La mayoría, no obstante, se ajusta a la variante que Luis López Molina designa como “greguerías discursivas”,<sup>127</sup> pues abarcan un cuerpo textual más amplio, en el cual, en lugar de elaborar una imagen o comparación entre dos referentes alejados, se expande la secuencia a partir de una mera observación u ocurrencia mediante aposiciones, adjetivos o ampliaciones

---

<sup>125</sup> En su excelente estudio sobre la greguería, César Nicolás advierte que en la mayoría de los casos la greguería establece una equivalencia o analogía entre dos referentes, cuya yuxtaposición ocasiona colisiones semánticas diversas. Este fenómeno es el que establece este autor como núcleo del fenómeno greguerístico, que actúa en unidades más amplias vertebradas por una misma analogía o equivalencia. Véase César Nicolás, *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, pp. 95-96.

<sup>126</sup> Los dos primeros ejemplos proceden de *Greguerías* (1917) y el último de *Muestrario* (1918), en *Obras completas*, volumen IV, *ed. cit.*, p. 70, p. 331 y p. 586.

<sup>127</sup> Luis López Molina, “Nebulosa y sistema en las greguerías ramonianas”, *Versants*, núm. 1, Lausanne, 1981, pp. 109-120, especialmente pp. 110-111.

parciales sin, por ello, conservar una isotopía semántica. Además, muy a menudo la greguería se configura como evocación, sugerencia o impresión, lo que se refuerza con el abuso de los puntos suspensivos. Todo ello contribuye a subrayar la presencia de la instancia enunciativa así como su actitud arbitraria.

Esta arbitrariedad va unida, por un lado, al escepticismo del sujeto y, por el otro, a la falta de un orden que determine el curso de la meditación. Estas características se ajustan al dictado del prólogo que acompaña a dichas greguerías.<sup>128</sup> En este prólogo, Gómez de la Serna subraya la trivialidad e intrascendencia de cada una de estas observaciones al formar parte del fluir del tiempo y corresponder a un momento perceptivo. Por otra parte, su interés fundamental se centra en cuestiones nimias a las que el sujeto quiere sacar de su anodinismo para darles un momentáneo relieve. De esta manera, la configuración pragmática de la greguería se corresponde con la insignificancia del mundo representado en ella. Esta falta de valor asume, paradójicamente, una característica esencial de la literatura ramoniana, de acuerdo con las palabras del propio Gómez de la Serna:

La Greguería no es enteramente literaria, pero tampoco es enteramente vulgar y sedicente, no se sabe si se debiera vender en las cacharrerías o en las librerías, no es primera visión de los objetos ni última, es algo así como el paso de las horas y de las ráfagas de las cosas a través del alma contemporánea, el abandono de las cosas a una interpretación abandonada. La Greguería consiste en decir tanto las suspicacias como las certezas.

La Greguería no consiste más que en un matiz entre todos los matices, el matiz de un plural, de una palabrita –“oiga, que le voy a decir una *palabrita*”-, una virgulilla, una tilde, algo que podría ser una incorrección, un ripio, una pifia, un balbuceo, una virguería rotunda, una piedrecita, un número, un desplante, un error.<sup>129</sup>

Así, pues, el desprendimiento de todo reparo estético informaría el primer momento de los “géneros nuevos”, cuyos principales rasgos discursivos (arbitrariedad, discontinuidad y brevedad) sirven para presentar un nuevo modelo prosístico, más acorde con las formas nuevas de representar la realidad.

---

<sup>128</sup> Versión que, dicho sea de paso, sufre unas sustanciales modificaciones en su versión de 1955. Véase *Total de greguerías* [1955]. Madrid, Aguilar, 1962.

<sup>129</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 47.

Estas características pasarán a la prosa ulterior de Ramón Gómez de la Serna y servirán para engendrar la tríada de los “géneros nuevos”. En su evolución, la greguería irá estrechando su relación con la analogía,<sup>130</sup> tendiendo hacia una forma aún más sintética y acrecentando el efecto sorpresivo e hilarante.

La “gollería”, por su parte, se ha entendido como una expansión continuada de la escritura greguerística, esto es, como producto de la acumulación de greguerías en torno a un mismo núcleo semántico. De este modo, resulta difícil desgajar una forma de la otra, puesto que se puede entender la segunda como un desarrollo de la primera. Con todo, la “gollería” posee otros aspectos que hacen necesaria la matización de este juicio, pues, si bien es cierto que la “gollería”, como la prosa en general de Ramón Gómez de la Serna, acusa la infiltración de la versión sintética de la greguería, su configuración presenta una mayor semejanza con la primera versión de la greguería, esto es, la greguería discursiva. De hecho, en algunos casos estas dos formas podrían amalgamarse, al comprobarse que la única diferencia podría limitarse a la simple adición del paratexto título.

Más fácil, en principio, se antoja el deslinde entre “los caprichos” y las otras dos variantes. Tanto Luis López Molina como César Nicolás han señalado cuáles son los rasgos que permiten diferenciarlos: la narratividad y el planteamiento de un mundo ficcional, lo que se opondría a la configuración descriptiva o ensayística y al mundo referencial que acogerían greguerías y “gollerías”. Tales características estructurales y ontológicas nos llevan a asociar el “capricho” con el género cuento, del que se diferenciaría por su, en principio, más acusada brevedad.

Con todo, el “capricho” no siempre logra superar la entidad de mera anécdota, por desarrollar poco la narratividad; en otros casos, es difícil aventurar si lo que nos está narrando

---

<sup>130</sup> Este es el rasgo que informa las greguerías arquetípicas según César Nicolás. Véase su *Ramón y la greguería: morfología de un género nuevo*, *op. cit.*

se adentra en el terreno de lo ficcional o de lo real, todo lo cual compromete en ocasiones la asignación unívoca de un estatuto genérico.

En conclusión, la elaboración de la prosa breve ramoniana absorbe algunos fenómenos similares a los que encontramos en la problemática del fragmento. Si bien los “géneros nuevos” de Ramón Gómez de la Serna, a diferencia de este otro género, constituyen siempre una unidad acabada, la tendencia a la brevedad, a la disolución de la prosa en párrafos discontinuos y el cuestionamiento de los géneros tradicionales sugieren un cierto parecido entre una y otra forma. Tanto en las greguerías como en las “gollerías” y los “caprichos”, encontramos la triple crisis con la que Susini-Anastopoulos caracteriza el fenómeno del fragmento: la crisis de la totalidad, la crisis de la obra y la crisis de la genericidad.<sup>131</sup>

La fragmentación textual y representacional sería, pues, la respuesta de Gómez de la Serna a la crisis de la totalidad, toda vez que nuestro autor escoge siempre un determinado ángulo o aspecto parcial del objeto para describir la realidad en su conjunto. Además, la representación del objeto, cuando recibe una atención más detenida, como en el caso de sus ensayos, no persigue ni el agotamiento del tema ni su sistematización, sino que supone un número indeterminado de asedios. Éstos, sin embargo, señalan tanto la posibilidad de diferir infinitamente la escritura cuanto la irreductibilidad de un asunto y, por ende, la del propio universo.

Por otra parte, los géneros nuevos convierten la obra en un muestrario carente de unidad en el que destaca por encima del tema el espectáculo de una escritura en libertad.

Además, los géneros nuevos muestran de manera evidente el cuestionamiento de las formas literarias del pasado como cauces de comunicación que el escritor considera como falsos o acabados. Lo cual afecta también al juicio estético, dado que se apuesta por una idea

---

<sup>131</sup> Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. París, PUF, 1997.

de belleza que integra la imperfección, la arbitrariedad, la trivialidad o lo innecesario como valor.

Por último, el cultivo de estos géneros nuevos sobrepone a las marcas literarias el personaje que está detrás de la escritura. Es por ello que, si bien los fenómenos greguerísticos, el absurdo o la discontinuidad están presentes en todos los ámbitos de la prosa ramoniana, sólo en la práctica de los géneros nuevos las marcas textuales ensayan una suerte de identificación entre el sujeto y su modo de escribir; de ahí que entendamos por “ramonismo” todos aquellos textos en los que se opera una suerte de disolución de la forma que lleva aparejada la referencia al autor, con un grado variable de recreación autobiográfica.

#### **4. LOS “CAPRICHOS”**

#### 4.0 Los “caprichos” y la narrativa de Ramón Gómez de la Serna

La narrativa de Ramón Gómez de la Serna es una manifestación más del fenómeno general por el que se cuestiona la hegemonía del relato realista y su paradigma, la novela decimonónica.<sup>132</sup> De hecho, el cultivo de la novela “larga” se inicia tras una serie de tentativas en los géneros narrativos breves. Así, las primeras incursiones en la ficción narrativa de Gómez de la Serna responden a la forma del relato corto. La extensión de esta fórmula se adaptaba al espacio de su colaboración en prensa y, por otra parte, era menos asimilable al modelo narrativo por antonomasia.

Los “caprichos”, cuya creación podríamos situar poco antes de la llegada de las vanguardias a España, representan la forma más breve de innovación narrativa ramoniana. Su acusada brevedad los diferencia de la novela y la *nouvelle* pero, a su vez, constituye una de las características por las que se vehicula su trasgresión de los modelos narrativos heredados. El parto de un supuesto nuevo género y la reducción del cuerpo textual son las características más llamativas de una composición que alberga un cuestionamiento de las fórmulas literarias al uso. La vacilación genérica del “capricho”, entre la narración y el simple esbozo o anécdota, acusa la crisis de la novela decimonónica y de otros moldes narrativos convencionales, como el cuento literario, que Gómez de la Serna descarta a favor de una forma más acorde con la liberación de la prosa y del discurso narrativo.

No obstante, Ramón Gómez de la Serna cultivó la narrativa breve ya en la primera etapa de su obra, lo que se ha conocido como el “Pre-ramón”. Esta denominación fue acuñada por Gaspar Gómez de la Serna para referirse a una supuesta etapa de preparación de la obra

---

<sup>132</sup> Véase Michel Raimond, *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti, 1966; así como Domingo Ródenas de Moya, “El novelista de Ramón Gómez de la Serna en la impugnación del modelo narrativo realista”, *Revista Hispánica Moderna*, LII (1999), pp. 77-96 (especialmente, pp. 80-82).

con mayúsculas de quien, años más tarde, decidiría firmar simplemente como “Ramón”.<sup>133</sup> La división entre uno y otro período perduró entre la crítica,<sup>134</sup> y se estableció en virtud de la eclosión de la creación ramoniana por antonomasia: la greguería. De este modo, los escritos anteriores a 1913 se consideraron como meros ensayos, escritos de juventud, tanteos de un autor inexperto que se dejó arrastrar por el pensamiento radical de sus desordenadas y mal asimiladas lecturas. Sin embargo, una de las consecuencias de la recuperación de la obra de Ramón Gómez de la Serna en los últimos decenios ha sido la matización del corte entre una y otra fase, amén de la justa ponderación de su producción temprana. A esto han contribuido los trabajos de Ioana Zlotescu, así como la reedición de sus obras completas, que entre otros méritos, ha hecho posible el rescate de textos de difícil acceso.<sup>135</sup> Esta autora señala tanto la originalidad de los libros pseudoautobiográficos o de “autoinspección” como la presencia de elementos claves para la configuración de la literatura ramoniana.<sup>136</sup> Por otro lado, el reciente estudio de Eloy Navarro Domínguez, al tiempo que ofrece una imagen más compleja de la etapa de formación de Gómez de la Serna, sobre quien gravitaría la influencia por vía paterna del krausismo, para pasar luego a un intento de asimilación de las principales corrientes del pensamiento finisecular, establece algunos de los planteamientos estéticos determinantes para la literatura por venir, como por ejemplo, el fragmentarismo o la impugnación y deformación de la lengua convencional.<sup>137</sup> En lo sucesivo, pues, se hace indispensable acudir a los escritos

---

<sup>133</sup> Entiende que la obra del joven autor es producto de la decadencia España a principios del XX y, por ende, “un más urgente y primario replanteamiento moral y social que afectaba totalitariamente, como suele acontecer en la adolescencia, a la raíz de la existencia y que se traducía, directamente, en una crítica a fondo acompañada de un correlativo deseo de reforma de la inmediata realidad en torno”, en Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón (obra y vida)*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>134</sup> Así Granjel, separa “Las primeras obras” del “Ramonismo” donde se aglutinan todas las manifestaciones de la literatura de Gómez de la Serna. Véase Luis Granjel *Retrato de Ramón*. Madrid, Labor, 1963.

<sup>135</sup> Me refiero, evidentemente, a las *Obras completas* que, desde 1996, edita en Barcelona Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores.

<sup>136</sup> Véase Ioana Zlotescu, “*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *L'autobiographie en Espagne*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 149-164; así como “El libro mudo, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna”, introducción a Ramón Gómez de la Serna *El libro mudo (Secretos)* [1911], Madrid, Fondo de Cultura Económica 1987, pp. 13-67.

<sup>137</sup> Mención aparte merecen los trabajos en torno a la empresa literaria y social de *Prometeo*.

de juventud, entre los que se encuentran composiciones de indudable mérito, para entender mejor el desarrollo ulterior de su literatura.<sup>138</sup>

Los géneros narrativos ha merecido menor atención, entre otras razones, por haberse mostrado el joven Gómez de la Serna menos prolífico en este género, sobre todo si lo comparamos con la prolífica obra teatral, ensayística o autobiográfica.<sup>139</sup> Por otro lado, los textos que aquí nos ocupan no se siempre se ajustan a las características del relato literario, puesto que su desarrollo lógico-temporal se ve entorpecido, interrumpido o desviado por digresiones, divagaciones o descripciones que reorientan el relato hacia lo ensayístico, lo lírico o, incluso, lo simbólico. Esta particularidad es congruente con una obra que, durante esta época, tiende a la autoinspección y, por ende, al predominio de la digresión subjetiva. Esta ausencia tiene su correlato en el particular cultivo del teatro, donde la acción es prácticamente inexistente. La influencia de la literatura finisecular y la concepción de la escritura como empresa del intelectual humanitario, tan bien documentada por Navarro Domínguez, pudieron ser los factores coadyuvantes en la marginación de lo narrativo y lo ficcional en esos primeros textos.

Los primeros relatos que Gómez de la Serna llevó a la imprenta son los que forman el volumen *Entrando en fuego (Trabajos literarios)*,<sup>140</sup> edición<sup>141</sup> cuyos gastos sufragó el padre del autor, Javier Gómez de la Serna,<sup>142</sup> y que consta de trece narraciones breves en las que se

---

<sup>138</sup> Un ejemplo es el trabajo de Jacqueline Heuer, quien sistematiza los textos de índole autobiográfica de Ramón Gómez de la Serna en *La escritura (auto) biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, op. cit., y para ello, arranca con “el autobiografismo juvenil”, esto es, *Morbideces* y *El Libro mudo*.

<sup>139</sup> La única publicación consagrada por entero a esta parte de la obra temprana de Gómez de la Serna es el artículo de Ignacio Soldevila-Durante “Ramón: las primeras narraciones (1905-1913)”, en Évelyne Martin-Hernandez (ed.) *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre des Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, pp. 145-156.

<sup>140</sup> Segovia, S.e., 1905. Reproducido en *Obras completas*, volumen I, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1996, pp. 419-457. En este mismo volumen Pura Fernández informa del cambio en el subtítulo que se observa en las separatas de *Prometeo*, donde en lugar de *Trabajos literarios* se lee *Santas inquisiciones de un colegial* (p. 1172). Navarro Domínguez apunta que el segundo subtítulo sería *Santas inquietudes de un colegial* (op. cit. p. 22).

<sup>141</sup> Cuatro de los textos que componen el libro fueron publicados anteriormente en *La Región Extremeña*. Véase. Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente*, op. cit., p. 22.

<sup>142</sup> De hecho, y según el testimonio del propio autor, el padre le habría inspirado el título, véase Navarro Domínguez, op. cit. p. 21. Sobre la figura del padre de Ramón Gómez de la Serna puede consultarse el artículo

ensayan soluciones morales a problemas de índole social que dan pie a una crítica acerba de la sociedad.<sup>143</sup> Navarro Domínguez estima como determinante la participación del padre en la primera empresa de su hijo, participación que iría más allá del mero sufragio editorial, puesto que, en su opinión, “lo que busca don Javier con la publicación de *Entrando en fuego* es ofrecer a Ramón la posibilidad de iniciar una carrera parecida a la suya propia”.<sup>144</sup> Por otra parte, este libro reflejaría la ascendencia krausista de la formación del escritor, que rastrea Navarro Domínguez, lo cual se manifiesta tanto en el modo en que se abordan las cuestiones sociales, dada la ausencia de contenido político explícito, cuanto en la importancia que el autor concede a la cultura y la educación. *Entrando en fuego* representa, por tanto, una primera fase ideológica de Gómez de la Serna, quien, bajo los auspicios de su padre y su educación krausista, se construye “una imagen de sí mismo desde la que poder justificar su propia práctica literaria.”<sup>145</sup>

La naturaleza reivindicativa de estos textos, su voluntad de denuncia de las condiciones lamentables de la realidad (aunque en ningún caso las narraciones se sitúan en un espacio y en un tiempo determinados), se establece ya en el prólogo. En él, el autor se presenta como “un joven de diez y siete años” que ofrece un programa, que comprende la actitud de una nueva generación, cuyo objeto es “el más allá”, “la revolución de las ideas” mediante “nuestros primeros tanteos, nuestros torpes ejercicios.”<sup>146</sup>

---

de este mismo autor “Javier Gómez de la Serna en los inicios literarios de Ramón”, *Ínsula*, núm. 682, octubre de 2003, pp. 8, 17-19.

<sup>143</sup> Véase Domingo García-Sabell, “Ramón entra en fuego”, *Ínsula*, núm. 505, enero de 1989, pp. 7-8.

<sup>144</sup> Eloy Navarro Domínguez, *op. cit.* p. 32.

<sup>145</sup> Eloy Navarro Domínguez, *op. cit.* p. 38. Juan M. Pereira, por su parte, estima que “El aprendiz de escritor se sitúa, por tanto, en la estela literaria de un reformismo comprensivo de la necesidad y desamparo del pueblo. Pretende despertar la conciencia burguesa para que se lleve a cabo la corrección necesaria en las costumbres y en la ignorancia de los españoles. Para ello señala en sus artículos algunos elementos turbadores (...)” en “La imagen del artista ramoniano”, *Boletín Ramón*, núm. 4, primavera de 2002, pp. 39-48.

<sup>146</sup> *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, p. 419.

Los relatos no han sido apreciados en exceso por parte de la crítica, como corresponde a los primeros balbuceos literarios de un adolescente<sup>147</sup>, y se han vinculado, en lo que a la factura literaria se refiere, a las corrientes culturales de fin de siglo.<sup>148</sup> Estas tendencias, unidas a los imperativos éticos del krausismo, determinan su configuración alegórica y la lectura moral que reclaman. Así, en “Esclavo de esclavos”, las condiciones precarias en que vive la sociedad, el hambre y la miseria que padece “la multitud hambrienta”, en suma su esclavitud, se duplica en la relación entre un mozo y su amo, el afilador, quien tiraniza y es esclavo a un tiempo, de modo que el conflicto social reside en la condición moral de la humanidad, y no tanto por las desigualdades entre clases; de ahí que la solución pase por una regeneración de “las almas” en lugar de una reforma política. De igual forma hay que leer “Ayuda y te ayudarán”, donde la muerte de un potentado se explica por su falta de caridad, ya que, quien podía haberle ayudado, la mendiga que yace casi exánime a la salida del teatro, ha muerto al no haber sido atendida con anterioridad por este mismo individuo. De nuevo, la falta de ética, en este caso de solidaridad entre los individuos, arrastra por entero a la sociedad a la desgracia colectiva; por esta razón los aspectos que le interesa destacar al autor son la miseria, la locura y el crimen, la sordidez en definitiva, como imagen de un mundo perdido:

El mundo en que vas a entrar es una inmensa pradera rodeada de una muralla de granito, infranqueable presa de sus dos puertas, la una de oro, que conduce a jardines y tierras fertilísimas; la otra de hierro, que lleva a tierras de pobre calidad; para entrar por la de oro hay que ser adulator, hipócrita, desvergonzado, sin criterio, y lo que es peor, sin honor.<sup>149</sup>

En “¡Solos!” la vida de un matrimonio desemboca en tragedia: la muerte de la esposa a manos de su marido, preso de unos celos tan absurdos como infundados. La muerte, la miseria y la soledad se aúnan en “Las llaves de la muerta”, estampa de otra existencia patética, donde se presenta la desaparición definitiva de un ser cuya historia se cifra en el manojito de llaves

---

<sup>147</sup> Así Gaspar Gómez de la Serna ve en este libro una primera probatura comparada con el más serio intento de *Morbideces*, mientras que Granjel lo califica de “desvarío adolescente”. No muy distinto es el juicio de Ioana Zlotescu, para quien estos relatos son “algo ñoños y de claras reminiscencias decimonónicas”: “Preámbulo al espacio literario de *Prometeo*”, *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, p. 85.

<sup>148</sup> Véase José Camón Aznar *Ramón Gómez de la Serna en sus obras. Op. cit.*, pp. 89-116.

<sup>149</sup> Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.* p. 448.

que deja como herencia. Este espectáculo luctuoso nos llega de la mano de un narrador también afligido y que se presenta a menudo como espectador o testigo de las escenas que narra,<sup>150</sup> como por ejemplo en “La mentira y la verdad”:

Doña Petra es una anciana amiga mía, decrepita, ya doblada su espina dorsal; la hago continuas visitas. Hoy, después de un cruel desengaño, he ido a su casa para fortificarme, para olvidar mi herida en contacto con su espíritu suave, sin arideces, sin durezas que redondearon los años.<sup>151</sup>

La narración mencionada más arriba se abre con la siguiente admonición al lector: “Los celos... ¡Qué extraña locura! Oíd lo que me han referido.”<sup>152</sup> Se trata de un narrador que siempre está presente, en algunos casos como garante de la veracidad de los hechos, en otros como testigo que recorre esos páramos miserables: “En los largos corredores del último piso de la buhardilla, noté un trajín extraño; indagué: había muerto una anciana; las humildes mujeres que la amortajaron corrían de un lado a otro; algunas velaban a la muerta.”<sup>153</sup> La realidad con la que entra en contacto es siempre aciaga:

Salía yo de clase alegre y presuroso...De pronto un trozo de repugnante realidad heló mi sangre. Sobre las desiguales piedras de la calle de los Reyes, entre el palacio de justicia y la Universidad, casi frente a la morada de un aristócrata, una pobre y desgraciada vieja, una mujer del pueblo, yacía derribada.<sup>154</sup>

La reacción del narrador no puede ser otra que la denuncia o la conmiseración. Esta actitud se reproduce en “Mi lástima”, donde la voz narrativa comprueba la indiferencia de un oficinista en cuya mano reside la posibilidad del mejoramiento de la vida de una familia:

Mientras, allá, en el fondo de las casas calurosas, antihigiénicas, bracea el padre de familia furioso, frenético, porque no ha tenido en cuenta su petición, su estado, el jefe y dice frenético: -¡Qué poco corazón! ¡Ladrones! ¡Villanos!<sup>155</sup>

---

<sup>150</sup> También advierte de este hecho Soldevila-Durante en “Ramón: las primeras narraciones”, *art. cit.*, p. 147.

<sup>151</sup> Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.* p. 421.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 423.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 441.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 432.

Así pues, en la narración se representa la injusticia, junto a las consecuencias desastrosas que acarrea y, al mismo tiempo, el malestar de la conciencia que nos transmite esa información, trasunto de una actitud generacional:

Quizá esta imperfección de la vida social, a nosotros los intelectuales humanitarios nos hubiera dejado perplejos, desazonados, doloridos ante aquella mesa; pero en estos hombres que se llaman y son llamados prácticos, que piensan poco como filósofos y mucho como burócratas vegetativos, habituados a ello, no produce más que una impresión liviana, sutil...<sup>156</sup>

El personaje, el intelectual humanitario, es, pues, alguien alejado de lo material, que se refugia en el arte o en la literatura para superar las miserias de la vida. En “La imagen de la felicidad” coincide el artista con el pueblo raso, representado mediante las figuras de unos labriegos condenados a una existencia miserable: “ofendidos por los guijarros y las malezas, desgastándose; cansados en su trajín (...) esclavizados”.<sup>157</sup> Todo ello contrasta con una ficción “ideal”, feliz, un cuento de una princesa “grandiosa del Amor” que la voz narrativa, aquí también protagonista, ofrece en una actitud un tanto mesiánica, y que es capaz de conectar la existencia dura de estos campesinos con “la añoranza trascendental”, ya que “el mundo de la imagen es el que crea la felicidad”, tanto más lejano e irreal por cuanto supone un contraste con la atmósfera sombría y pesimista que se arrastra durante todo el libro.

Ese ideal, que podría equipararse a una búsqueda o lucha artística, lo reencontramos en “¡Loco...!” donde se narra el desvarío y posterior muerte de un joven como consecuencia del fracaso de su conferencia. El narrador es testigo del abandono de la sala, metáfora de la imposibilidad para la joven generación de abrirse paso en una sociedad que no está dispuesta a escucharla:

Yo sufría tanto como mi amigo: me parecía contemplar la estupidez y la envidia, la injusticia y la indiferencia, huyendo con su negra tropa del mérito incógnito, del bien, de la razón. De pronto veía a mi amigo transportado a una región de luz...luz pura...rodeado de todas las encarnaciones del bien, mientras allá abajo, muy abajo, en la región de las tinieblas, se agitaba en medio de tormentos horribles aquella turba imbecil que acababa de abandonar el salón, desgarrando un alma virgen; verdugos...<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 428.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 433-434.

El papel redentor de la juventud, asistencial, es más evidente en “Simbólicas”, donde los jóvenes reaccionan caritativamente frente al dolor de una vieja miserable y desvalida -al contrario que el potentado de “Ayuda y te ayudarán”, lo que conduce al narrador a concluir: “[s]olo de la Universidad salieron cuatro estudiantes, el porvenir, a tender sus manos, aún débiles, a las crispadas y rugosas manos del hambre y de las desgracias.”<sup>159</sup>

Por otra parte, la necesidad de un relevo generacional se expresa en “Los jarrones”, donde aparece, por primera vez, el apego de Gómez de la Serna a los objetos, toda vez que estos han perdido su función originaria y se han abandonado al albur del caos y la fragmentación como “retazos insignificantes de objetos sin belleza, sin utilidad (...) aquellos objetos que se fueron amontonando en los jarrones por descuido, por capricho”.<sup>160</sup> Sin embargo, los jarrones, al acumular materiales al margen del tiempo y su función, cobran nuevos significados:

Y he visto en esta escena de vida el alma española, tradicional: amorosa del conjunto de ideas, de conocimientos inútiles, sin belleza, sin vida, que guardan en sus ajarronados corazones, en que descansan variadas, revistiendo por su número, por su diferencia, cierto misterio, cierto desconocimiento para ellos que los reúnen en sus corazones, en sus cerebros; pero sin embargo, no desconsidero, respeto a estos hombres arcaicos, quietistas, y admiro ese indefinido amor que les hace sentir su pobre, su insignificante capital de ideas...

Ellos nos reprenden a nosotros los jóvenes, con vida, con alegría, duros, molestados, porque les removemos en sus jarrones sus menudencias sin belleza, momificadas, queriéndolas extirpar, desechar, porque ansiamos llenar de rosas de primavera y de otoño sus vastos corazones, sus mal empleados jarrones.<sup>161</sup>

En definitiva, la actitud de todos estos textos corresponde a la del artista comprometido, actitud no muy distinta de la del periodista de *La Región extremeña*, de donde, no lo olvidemos, proceden cuatro textos de los que componen *Entrando en Fuego*.<sup>162</sup>

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 443.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 429.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 429-430.

<sup>162</sup> Navarro Domínguez, *op. cit.*, p.22.

En 1908 aparece *Morbideces*,<sup>163</sup> singular libro de autoinspección, la última de cuyas tres secciones contiene unos relatos de los que se distancia el mismo autor (“son reprises de mi romanticismo de ayer”, apostilla).<sup>164</sup> Navarro Domínguez sitúa la fecha de su redacción cerca de la publicación de *Entrando en fuego*, concretamente entre 1906 y 1907.<sup>165</sup> En efecto, la temática y la estética que subyace en estos cinco relatos no es muy distinta de la que hemos observado en *Entrando en fuego*. De nuevo, se presenta la miseria, la locura, unida a una particular visión del arte en unos textos que esbozan una narración de clara lectura alegórica.

“El ciego y la hetaira”, por ejemplo, une a dos seres miserables en un momento en que adquieren una suerte de grandeza, a través del gesto que la prostituta dispensa al ciego. Sin embargo, éste le recuerda su condición al intentar obtener un favor sexual, provocando la violenta reacción de la mujer y la siguiente conclusión del narrador: “Estaba sentenciada a ser en todos otra cosa que ella misma, como se estimaba en el fondo, bajo el estigma del destino... Y ante esta obsesión, se alejó con melancolía, blasfemando.”<sup>166</sup>

Otro personaje que intenta abandonar una existencia sombría es la doncella, cuyos sueños se evocan en el relato homónimo, como ejemplo de que “la vida está tan mal organizada, que las que debieron ser reinas y princesas son modistas y doncellas...”<sup>167</sup> Una aspiración similar albergan la madre y la hija protagonistas de “La caja de Pandora”.

En “La muerte de un lunático”, la superación de la realidad aparece encarnada en la demencia del personaje protagonista, un poeta lunático, cuya muerte representa el tan manido sacrificio por el ideal artístico. Esta pedestre ficción es fruto de la imaginación del narrador, quien nos informa de que

---

<sup>163</sup> Madrid, S.e., 1908, reproducido en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.* pp. 455-532.

<sup>164</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen I, *op. cit.* p. 522.

<sup>165</sup> Véase Eloy Navarro Domínguez, *op. cit.*, p. 73.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 524.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 530.

(En el bar alemán, Guillermo II me acaba de servir tres dobles. Esto me ha exaltado. Y en disposición de matar un policía, o de hacer otra frivolidad por el estilo, me he decidido a piruetar. Entonces he escrito esta necrología.)<sup>168</sup>

La actitud del narrador, que iguala la creación artística con la posición rebelde del escritor, presenta el ansia romántica de superación, de trascender la realidad o de la búsqueda del imposible como una empresa condenada al fracaso. Así, el artista ocupa una posición marginal en la sociedad, razón por la cual aparece asociado a la locura y la muerte. En otro relato de esta serie, “El apestado (doctrina moral)”, el narrador vuelve a ser el artista que se hermana con estas figuras del submundo:

A ti te puedo ser sincero, completamente sincero...Ante todos los *otros* mi gesto ha sido de arrepentimiento y mis palabras han sido todo lo humildes que necesitaban ser para que me compadecieran... (...) Tú comprenderás mi prevaricación<sup>169</sup>

El narrador, por tanto, se sitúa al margen de las convenciones, del arrepentimiento necesario para la comunicación con la sociedad, ya que es el único capaz de asomarse al horror “desconcertado ante el mismo terror idiota que me ha sobrecogido en los Alpes ante el abismo”. La enfermedad, con la que el personaje purga la culpa de su adulterio, es imagen del sinsentido de la existencia que el mismo narrador le transmite:

Es demasiado indiferente todo a nuestro alrededor, es demasiado absurdo. Créeme. Si yo encontrara el punto que pedía Pascal para mover el universo, ahora mismo, aplacándole con mi bastón, le lanzaría en el abismo con sus sarcasmos y sus embrollos...<sup>170</sup>

De esa aprehensión del absurdo, de esa concepción nihilista y romántica del universo, proviene la comunión de ambos personajes que engendra, precisamente, esa paradójica doctrina moral, por la cual se requiere la inmoralidad, en este caso el pecado del personaje marcado por la enfermedad y la actitud del artista (más arriba lunático), para contrarrestar el

---

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 531.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 527.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 529.

insentido de la sociedad. Por este motivo, el propio apestado se dirige al artista como “mi heredero, mi duplo, mi perpetuidad...”<sup>171</sup>

Así pues, los relatos de *Morbideces* retoman los motivos principales de *Entrando en fuego* (la existencia triste de unos personajes en una realidad degradada) de la mano de un narrador que, al tiempo que atestigua hechos luctuosos, ofrece una visión de sí mismo como artista redentor.

Los relatos que aparecen entre 1910 y 1913 tienen ya una concepción literaria distinta, que se ha ido asentando en publicaciones como *Morbideces*, *El Libro Mudo* y su teatro. Aunque conservan esa voz narrativa omnipresente, que dificulta en algunos casos la adscripción genérica de los textos, se ha abandonado ya la visión regeneracionista del intelectual humanitario.<sup>172</sup>

Por esta razón, Ignacio Soldevila deslinda los relatos de esta época de los comentados más arriba en virtud de tres características: la curiosidad cuasivoyeurista ante las mujeres; la imaginación para fantasear sobre los datos de la experiencia; y el “superior dominio del idioma narrativo por parte de Ramón, que era absolutamente impropio y vacilante en la mayor parte de sus colaboraciones periodísticas”,<sup>173</sup> al tiempo que aduce algunos datos biográficos como posibles fuentes de inspiración. El voyeurismo al que se refiere Soldevila hace que estos relatos se configuren en torno al retrato de unas mujeres por parte de un narrador inane e inmoral, que como personaje aparece en “La hija fea”<sup>174</sup> y en “Santa María la Blanca”.<sup>175</sup> En este último incluso utiliza su propio nombre. En consecuencia, la problemática social ha dejado paso al erotismo, que se constituye como el principal tema de estas narraciones. Un

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 528.

<sup>172</sup> En opinión de Navarro Domínguez este cambio está en ciernes ya en los últimos tiempos de su colaboración en *La Región Extremeña*, esto es, 1905-1906, cuando se produce “una evidente evolución estilística hacia un tipo de expresión cada vez menos convencional, en coincidencia con su descubrimiento de la importancia del individuo y de la vida como valores absolutos”. Eloy Navarro Domínguez, *op. cit.*, p. 54.

<sup>173</sup> Ignacio Soldevila Durante “Ramón: las primeras narraciones”, *art. cit.*, p. 152.

<sup>174</sup> “La hija fea”, *Revista crítica*, II, núm 6, marzo de 1909 pp 116-118; reproducido en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 1049-1052.

<sup>175</sup> “Santa María la Blanca”, *Revista Crítica*, núm 7, abril de 1909, pp. 219-214 reproducido en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 1052-1057.

ejemplo obvio es el relato “Las flores de Lis”,<sup>176</sup> donde se narra la ejecución de la reina María. Aquí el narrador no se esfuerza por contextualizar la acción, ni por aclarar qué circunstancias han llevado a la ejecución, sino que ésta se concibe como espectáculo; así, la reina sube al cadalso “como si ascendiese por la escalinata de un *Kursal*”. Al recibir abucheos “ella sonrió como una bailarina a la que silban”; esa sensación de artificialidad, acrecentada por el insólito estertor final, cuando sus manos intentan acicalarse por última vez (“¿Es que quizás el espejo no fue tan ciego y por un fenómeno inverosímil *vio* por él que le faltaba la cabeza?”), se aclara con la moraleja final: “Este es un trozo literario en que bajo una falsa apariencia, se esconde un intento morganático corruptor y liberal, desdeñoso de los jacobinos y de los *camelots*.”<sup>177</sup>

Esta falsa moraleja no esconde enseñanza doctrinal alguna, antes bien, sirve para trascender la historia narrada y enfocar la lectura hacia la auténtica moral liberal y corruptora que en el texto se opone a lo jacobino, al demagogo revolucionario (representado por esa masa que condena lo que más desea). La perversión o la corrupción se valoran positivamente, pues se asocian a una liberación sexual. La inmoralidad, el erotismo y la mujer persisten en el resto de relatos de este grupo, como en “La hija fea”, en el que se establece un contraste entre madre e hija, cuya dispar belleza condiciona sus respectivos destinos. De hecho, los encantos se localizan en el busto de la madre, (“Sus senos ampulosos de hoy”) mientras que la hija, por el contrario, “es fea y rasa”.<sup>178</sup> Ello comporta el destino fatal de la madre por el apetito sexual del hombre, mezcla de tirano y bruto incontinente, ya que, como indica el narrador, “en la vida todos se portan como Mandarines y como Minotauros”. Así, el texto concluye con la madre haciendo gala de su condición meretriz, y a la espera “de *su hombre* a la caída de la tarde, la hora más serena para pecar”. La inmoralidad reaparece en “Santa María la Blanca”,

---

<sup>176</sup> “Las flores de Lis”, *El Libro Popular. Revista Literaria*, 8, 25-II-1913, pp. 224-225 reproducido en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 1057-1061.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 1059.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 1050.

donde el narrador-Ramón confiesa a su amante la existencia de otra amada, a la que ha dado ese apodo movido por su candidez, por su amor devoto. La perversión se acentúa con el intercambio de retratos entre las mujeres, puesto que Ramón ha hecho creer que María es su hermana, y por el hecho de que el relato termina sin que por el momento la situación se haya resuelto.

“Las muertas”,<sup>179</sup> texto “saturado de decadentismo modernista”,<sup>180</sup> supone otra vuelta de tuerca en el erotismo ramoniano de entonces y alcanza cierta perversión al ser el objeto del deseo jóvenes fallecidas prematuramente. Por otra parte, la muerte es un elemento fundamental en la complejidad discursiva de este texto, ya que la ausencia -y su evocación fragmentaria mediante recordatorios o retratos- despierta la actividad imaginativa del narrador: “En sucesivas preguntas sobre las sortijas hilé toda la blancura de esa muerte que me impresiona, siendo tan lejana, más extrañamente que las muertas emparentadas conmigo...”<sup>181</sup> Las sortijas, los retratos, las menciones por parte de los familiares son el detonante de ese erotismo mórbido de este personaje que convoca la presencia de las desaparecidas: “Todas, sensaciones encontradas, nunca bruscas ni insoportables, todas impúberes, todas nuciosas, todas con esa confusión que desconcierta la concupiscencia y la regala con ese desconcierto...”<sup>182</sup>

Esas sensaciones mezclan la religiosidad, la enfermedad, el pecado, el arte con la voluptuosidad obsesiva de este narrador, que en cada uno de los envíos regala a las difuntas su retrato personal, su forma de posesión, que no escatima las referencias sexuales referidas a seres no sólo ya fallecidos y bastante jóvenes. Por otra parte, estos envíos sirven para rescatar un tiempo perdido, como los ojos de “La del retrato”:

---

<sup>179</sup> “Las muertas”, *Los cuentistas. Revista semanal ilustrada*, núm. 15, 10-X-1910, pp. 225-240 reproducido en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 1084-1105.

<sup>180</sup> Ignacio Soldevila-Durante, *art. cit.*, p. 153.

<sup>181</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, p. 1091.

<sup>182</sup> *Íbidem*, p. 1092.

Además son de tan clara y *corriente* acuidad, que los gusanos que solo se abrevan en la corrupción huirán para no llenarse de gracia, la gracia de tus ojos que es más que un exorcismo y que la cruz hecha frente a los empedernidos.<sup>183</sup>

La misma temática erótica predomina en sus colaboraciones en *La hoja de Parra*,<sup>184</sup> revista sicalíptica en la que se aboga por una mayor libertad sexual y donde Gómez de la Serna publica dos artículos y siete relatos. En alguno de ellos como “Antoñita o la cuerda de un ahorcado”<sup>185</sup> o “La redondilla”,<sup>186</sup> se recrea un tipo: una bailarina en el primer relato, un “viejo blanco” un tanto calvatuerno en el segundo. Ambos individuos se esfuerzan por satisfacer sus impulsos sexuales. Algo similar sucede en “La princesa Medusa”,<sup>187</sup> donde se narra el fin de los treinta y cinco años de soltería de una mujer que terminan con la llegada de un príncipe a quien acaba asesinando. La perdición de la mujer vuelve a aparecer en “La princesa (cuento para niños)”, irónico título para un relato que cuenta el extravío de la princesa en el bosque: “se había salvado de las fieras, no se salvó del hombre que la asaltó”.<sup>188</sup>

En otras ocasiones, la satisfacción del deseo toma proporciones hiperbólicas, como en “Ex-voto”,<sup>189</sup> narración en la que una mujer solicita a la virgen que le aumente el busto para poder conseguir el amor, pero ésta es tan generosa que, al final, su pecho acaba por condenarla a “una orgía admirable y ardiente”. En “El ciprés *Pyramidalis*”,<sup>190</sup> un ciprés pierde toda su savia absorbida por la actividad sexual de la mujer que yace al lado.

Es evidente, por tanto, que los textos ramonianos se ciñen a la línea editorial de la revista; por ello todos los relatos comparten una actitud desinhibida para con la sexualidad. Quizá el cuento titulado “Psiquis” resume las intenciones comunes a todos ellos, pues en él se narra la visita al museo de reproducciones de una pareja, que goza de un placer furtivo en el

---

<sup>183</sup> Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, I, *op. cit.*, p. 1103.

<sup>184</sup> Da noticia de esta colaboración Ignacio Soldevila en su artículo “Ramón: las primeras narraciones (1905-1912)”, *art. cit.* p. 154

<sup>185</sup> 16, 19-VIII-1911, p. 13.

<sup>186</sup> 34, 23-XII-1911.

<sup>187</sup> 66, 3-VIII-1912, pp. 9-10.

<sup>188</sup> “La princesa se perdió”, 80, 9-XI-1912, pp. 10-11.

<sup>189</sup> 69, 24-VIII-1912, pp. 10-11.

<sup>190</sup> 73, 21-IX-1912, pp. 7-8.

interior del recinto sugestionados por la estatua que da título al relato. La irreverencia de estos personajes, que dan rienda suelta a sus deseos en tan inusitado lugar, puede ser una imagen adecuada para quien, mediante textos irreverentes y descarnados, demanda menor hipocresía a la hora de tratar la sexualidad.

En suma, podemos destacar de esta primera etapa que, si bien se percibe una variación en cuanto a la temática (social, simbolista o erótica) y a la posición del narrador (que pasa de una actitud censora y de denuncia a la contemplación y a la digresión lírica), los relatos muestran una desviación con respecto a las convenciones del cuento literario o del relato realista. Si hay que buscarle un parangón literario cercano, éste podría ser las divagaciones y estampas modernistas,<sup>191</sup> en la que la trabazón argumental se debilita en favor de las intrusiones subjetivistas del narrador.

La ausencia de progresión argumental clara persiste en el relato que hace las veces de eslabón entre su obra de juventud y su narrativa de madurez, *El Ruso* (1913).<sup>192</sup> En este texto, el narrador, a la vez protagonista, cuenta su deambular por París, de manera que la pequeña anécdota que mueve la historia se subordina a la recreación del ambiente del restaurante que da nombre a la narración y a los encuentros con los personajes que habitan en ella. La trama se engarza mediante la mera adición de episodios hasta que se consume el tiempo del protagonista en París, lo que constituye el primer ensayo de una fórmula que se hará habitual en la narrativa de madurez de Ramón Gómez de la Serna, especialmente en las novelas que él mismo denominó “largas”.

---

<sup>191</sup> Sin embargo, andando el tiempo, Gómez de la Serna publicará dos colectáneas que se adscriben a sendos subgéneros del cuento: *Cuentos para niños* [1924]. Reeditados en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 670-705, también en CLAN (Madrid, 2004); y *Cuentos de fin de año* [1947], encargo de *La Nación* de Buenos Aires, reeditados en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.) volumen XII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 437-557, también publicados recientemente por la editorial CLAN (Barcelona, 2001).

<sup>192</sup> Madrid, El Libro Popular, 1913. Reproducido en *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 1119-1165. Una versión levemente reducida de este relato fue recuperado por Gómez de la Serna para *El dueño del átomo* (1928), véase *Obras completas*, volumen XI, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 421-449.

El cultivo de este tipo de narración sitúa a nuestro autor en el vértice de la estética de las vanguardias en España. De hecho, la crítica reconoce que sus “novelas largas” se convertirán en punto de referencia para aquellos escritores que saltarán a la palestra literaria a través de la colección de los *Nova novorum* o desde las páginas de la *Revista de Occidente*. En efecto, la serie de novelas de Ramón Gómez de la Serna configura el obligado primer capítulo en la historia de la narrativa de Vanguardia en España. Antes de la irrupción de los Espina, Jarnés o Salinas (aunque, evidentemente ya en ciernes), Gómez de la Serna había publicado *El Doctor Inverosímil* (1921),<sup>193</sup> reedición considerablemente ampliada de las aventuras del doctor Vivar;<sup>194</sup> *La viuda blanca y negra* (1921), *El Gran Hotel* (1922), *El Incongruente* (1922), *El Chalet de las Rosas* (1922), *El secreto del Acueducto* (1923), *Cinelandia* (1925), *La Quinta de Palmyra* (1925), *El novelista* (1925) y *El torero Caracho* (1926).<sup>195</sup> Por otro lado, entre 1921 y el año inaugural de 1926, Gómez de la Serna añadió a su haber un nutrido grupo de novelas cortas: *El miedo al mar*, *La tormenta*, y *Leopoldo y Teresa*, de 1921; *La gangosa*, *El olor de las mimosas* y *La hija del verano*, en 1922; *El joven de las sobremesas*, *La malicia de las acacias*, *La otra raza*, *El mestizo*, “María Yarsilovna (falsa novela rusa)”, en 1923; “La amazona airada”, “La capa de don Dámaso”, “El vegetariano”, *Aquella novela*, *Los dos marineros (Falsa novela china)*, en 1924; *La fúnebre*

---

<sup>193</sup> Por lo tanto, damos como fecha de la primera edición de *La viuda blanca y negra* el año de 1921 (véase Ignacio Soldevila Durante, “Ramón, novelista”, *Quimera*, núm. 235, octubre de 2003, Barcelona, pp. 18-23).

<sup>194</sup> Editada por primera vez en *La novela de bolsillo* (núm.22, 4-X-1914), se incluye en *Obras completas*, volumen IX, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 71-279.

<sup>195</sup> Véase *Obras completas*, volumen IX (*op. cit.*); y *Obras completas*, volumen X, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 1997. Por otra parte, tres de estas novelas han sido publicadas recientemente en edición exenta: *El secreto del acueducto*, Carolyn Richmond (ed.), Madrid, Cátedra, 1997; *La viuda blanca y negra*, Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Cátedra, 2000; y *El novelista*, Domingo Ródenas de Moya (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2005. Entre los errores que habían perdurado entre la crítica ramoniana y que últimamente se han subsanado se encuentra la datación correcta de las novelas de 1925, habitualmente datadas en 1923, fecha que figura en las contraportadas y que no se corresponde con la salida efectiva, y que marca el colofón. Véase las “Fichas bibliográficas” de Pura Fernández en los volúmenes respectivos de las obras completas, así como, de esta misma autora, “En torno a la bibliografía de Ramón Gómez de la Serna”, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 49-71. Para el caso concreto de *El novelista*, consúltese la “Nota a esta edición” en la antecitada edición de Ródenas de Moya.

(*Falsa novela tártara*), *La virgen pintada de rojo (Falsa novela negra)*, en 1925; y *La mujer vestida de hombre (Falsa novela alemana)*, en 1926.<sup>196</sup>

Todas estas narraciones son un buen ejemplo de la incorporación de la novela al proyecto estético del Arte Nuevo.<sup>197</sup> De hecho, comparten algunos de aquellos rasgos con los que la crítica ha caracterizado habitualmente la narrativa de vanguardia: la introducción de una temática novedosa relacionada con los aspectos arquetípicos de la modernidad-el cosmopolitismo, el cine o la ciudad, cuya inclusión repercute en la configuración del relato; la caracterización endeble de los personajes; la presencia de un discurso autorreferencial que se vale de la metaficción para imbricar en la narración la reflexión en torno a la literatura y sus aspectos constitutivos. Vinculada a este último, se mantiene una característica que hemos mencionado ya: la desarticulación de la narración realista por la ausencia de un argumento trabado mediante la progresión temporal y la lógica de la causa-efecto.<sup>198</sup> La suma de estas características contribuye al distanciamiento del lector respecto de la materia narrada: los personajes, al ser entes de escasa entidad, a menudo muñequizados, no favorecen la identificación por parte del lector; por otra parte, las frecuentes intromisiones del narrador suelen rebajar el *pathos* o fruición sentimental. A esto se refiere Ortega en su celeberrimo ensayo *La deshumanización del arte* (1925) cuando arguye que

El arte no puede consistir en el contagio psíquico, porque éste es un fenómeno inconsciente y el arte ha de ser todo plena claridad, mediodía de intelección. El llanto y la risa son estéticamente

---

<sup>196</sup> De acuerdo con las fichas bibliográficas de las *Obras completas* establecidas por Pura Fernández, estos relatos se publicaron por primera vez en *La novela corta*, *La novela mundial* o en *Revista de Occidente* para después recopilarse en *La malicia de las acacias* (novelas) [1924]; *Seis falsas novelas rusa, china, tártara, negra, alemana, americana* [1927] o *El dueño del átomo* [1928]. Dichos volúmenes se han reeditado conjuntamente en *Obras completas*, volumen XI, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999.

<sup>197</sup> Véase Rafael Fuentes Mollá “Ortega y Gasset en la novela española de vanguardia española”, *Revista de Occidente*, núm.96, mayo de 1989, pp. 27-44; y Luis Fernández Cifuentes “Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela”, *Anales de Literatura Española*, núm 9, 1993, pp. 46-60; *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española (1923-1936)*, Barcelona, Alba editorial, 1997, pp. 11-57.

<sup>198</sup> Véase Gustavo Pérez Firmat *Idle fictions. The Hispanic vanguard novel*. Duke University Press, 1982; José M. Del Pino *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de Vanguardia*. Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995 y “Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia”, en Harald Wentzlaff-Eggebert *Bibliografía y antología críticas de las vanguardias*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 477-505; Domingo Ródenas de Moya *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península, 1998.

fraudes. El gesto de la belleza no pasa nunca de la melancolía o la sonrisa. Y mejor aún si no llega. *Toute maîtrise jette le froid* (Mallarmé).<sup>199</sup>

Un repaso somero a las novelas de Gómez de la Serna confirma la posición de precursor respecto de los narradores del Arte Nuevo que tradicionalmente se le ha atribuido. En sus relatos menudean los motivos y los espacios de la vida moderna que configuran el mundo narrativo del Arte Nuevo, en especial, los ambientes cosmopolitas, cuya inserción forma parte del intento por acompasar las narraciones a los ritmos de la vida moderna. En el caso de Ramón Gómez de la Serna, encontramos una porción nada desdeñable de sus textos que hacen de estos motivos los elementos principales de la novela. De ahí que, en la clasificación de la novelística ramoniana que establece José-Carlos Mainer, se distinga un grupo de “novelas de ambiente cosmopolita o fuertemente literaturizado”.<sup>200</sup> De esta tendencia sería un ejemplo emblemático la novela *El Gran Hotel* (1922).<sup>201</sup> Este relato sitúa al personaje protagonista, Manuel Quevedo, en una posición privilegiada, dentro de un ambiente cosmopolita y lujoso muy propio de los *Happy Twenties*, para lo cual Gómez de la Serna suelta al personaje en un suntuoso hotel de Ginebra presto a dilapidar una herencia millonaria. De este modo, se puede llevar al límite el conocimiento de los triunfos del mundo, aunque no sin ambigüedad, pues Quevedo mantiene durante la narración una carrera contra reloj para hacer de esta experiencia algo que le redima de un pasado precario y humilde y de un futuro incierto. La búsqueda frenética de la aventura erótica forma parte de esa ansia de trascendencia de este personaje. El placer, el ocio y la diversión a raudales no logran, empero, librarle de una desazón que le persigue desde que pone un pie en las orillas del lago Léman.

---

<sup>199</sup> José Ortega y Gasset [1925] *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Valeriano Bozal (ed.) Barcelona, Óptima, 1987, pp. 68-69. A este respecto, es conveniente recordar la consideración de Domingo Ródenas de Moya de que la repudia de “la ganga sentimental” no empece la presencia de “los intemporales anhelos y zozobras del ser humano” (Domingo Ródenas de Moya “Nota preliminar”, en Benjamín Jarnés *Paula y Paulita* [1929], Barcelona, Península, 1997, p. 14.)

<sup>200</sup> José-Carlos Mainer “Prólogo” a *El Incongruente* [1922], Barcelona, Picazo, 1972, pp. 11-31. Esta clasificación es matizada levemente por Antonio Del Rey Briones, en *La novela de Ramón Gómez de la Serna* editorial Verbum, Madrid 1992, p. 105. Cfr. Ignacio Soldevila “Ramón, novelista”, *art. cit.*

<sup>201</sup> Madrid, Editorial-América. Recogida en *Obras completas*, volumen IX, *op. cit.*, pp. 449-603.

Así, como último y desesperado intento, y ya con su fortuna agotada, Quevedo pretende casarse con Olimpia Waleska, condesa rusa en exilio y última y más meritoria conquistada.

Frente a la condición inestable de la fortuna y por extensión, de este individuo el hotel y sus fastos destacan por la sensación de permanencia que transmiten, aspecto que se expresa en la narración de distintos modos: en primer lugar, es el elemento que devora los bienes de Quevedo; en segundo lugar, contrasta con el trasiego de los viajeros, que entran y salen del hotel y, por tanto, disfrutan sólo temporalmente del lujo que, al cabo, no pertenece a nadie: “Mejor era que todos fuesen resbalando, que nadie se quedase con aquello. Él lo dejaría con gusto a otro, que tendría que ser tan cuidadoso como él y que, en definitiva, tendría que dejarlo.”<sup>202</sup> El Gran Hotel, en fin, es un lugar de excepción sólo reservado a unos pocos, lo que le convierte en una suerte de limbo aislado de la sociedad y el mundo, y que vive en un sempiterno presente de disfrute y optimismo. En consecuencia, se engendra en su interior una vida ociosa y libertina que posee su propia moral: “La vida había encontrado en los grandes hoteles su parte de paraíso, su habitación en el sitio rebelde, en cuya ingenuidad nadie podría interrogar, ni examinar nada. Sitio vedado a los magistrados, a los profesores y a los sacerdotes.”<sup>203</sup>

Este contraste repercute en el ánimo del personaje, que experimenta la caducidad de su existencia: por un lado, su fortuna se disuelve progresivamente durante la novela y, por el otro, sus aventuras amorosas se viven como episodios banales y efímeros cuyas correspondientes rupturas dejan un poso de malestar en Quevedo. Así, tras la separación de su segunda amante “Quevedo se quedó con una amargura clara, fervorosa, vacía...menos mal que ocurrían tan fácilmente las separaciones en aquella vida de los grandes hoteles.”<sup>204</sup> Este sentimiento, que

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 482.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 485. La nueva moralidad que se manifiesta en la narrativa de vanguardia encuentra también un primer jalón en la narrativa (y en la obra en general) de Ramón Gómez de la Serna. Véase José Enrique Serrano Asenjo, *Ramón y el arte de matar*. Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992; y Rafael Cabañas Alamán *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*, Madrid, Laberinto, 2001.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 494.

acompaña al personaje durante todo el relato, es el reverso de la felicidad y el optimismo que emanan del hotel. Al cabo, los días transcurren en el Gran Hotel con una soporífera monotonía, toda vez que ya se han saboreado todos y cada uno de los placeres que este espacio puede ofrecer. Así pues, las excelencias del Gran Hotel, la vida ociosa y placentera del turista transmiten a este millonario fortuito la sensación de transitoriedad y náusea, lo cual se acentúa durante el retorno a su Madrid natal. Bajo la superficialidad que representa el dinero y el lujo, *El Gran Hotel* contiene una dimensión existencial que recrearía el tópico barroco del *Tempus Fugit*, lo cual explicaría la raigambre literaria del apellido del protagonista, así como su pesimismo y la actitud meditativa en la que se sume en no pocas ocasiones. En ello coincide John McCulloch, quien entiende que “it would therefore appear that the strength of this work lies in bringing together the ephemeral and superficial (life in the hotel) with a deeper and poetic vision of the world (Quevedo’s thoughts on life itself)”.<sup>205</sup>

Lo efímero de la fortuna imita el transcurrir del tiempo; es metáfora de la caducidad de la existencia del ser humano, pese a que aquí la vanidad se representa mediante el lujo hiperbólico de los grandes hoteles. Por otra parte, esta vida consagrada al ocio, el placer y la degustación de lo refinado conduce a la revelación del vacío de la existencia, cuando, paradójicamente, el viaje a Ginebra tenía como objetivo sumergir al personaje en el túnel de una vida distinta que le redimiera de ese pasado precario y de su futuro incierto. De esta manera, al marcharse del hotel se le desdibuja progresivamente la experiencia en su propia memoria, de modo que la obtención del placer se esfuma en su fugaz instantaneidad, lo que, en definitiva, conduce al vacío y, en consecuencia, condena al fracaso el proyecto redentor de Quevedo:

Ya solo en su vagón, vio lo lejano que se veían todas las cosas desde detrás de los cristales a medio levantar del coche. Ya allí, aún en la ciudad, pudiendo volver por un objeto olvidado aún, el Gran Hotel se había desdibujado y se había ido lejanísimo...

---

<sup>205</sup> John McCulloch *The Dilemma of Modernity. Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*. New York, Peter Lang, 2007, p. 69.

En cuanto el tren echase a andar, todo estaría como en el confín de mundo. Solo le quedaría aquella sensación de vacío que era como si de haber comido se sintiese en ayunas.

¿Había poseído una sola mujer o varias? En el gran juego del hotel, ¿qué le había sucedido? ...Sólo tenía un rayo de luz blanca en el fondo de su cabeza, un recuerdo de una calle, el recuerdo puro de un balcón.<sup>206</sup>

Junto a los ambientes cosmopolitas, otros dos aspectos temáticos que se podrían asociar a la narrativa de vanguardia y que aparecen en los relatos de Ramón Gómez de la Serna son la ciudad y el fenómeno del cine. Por lo que se refiere al motivo de la urbe moderna, hay que señalar que los vanguardistas, y en primer lugar los futuristas, recogieron la herencia de Baudelaire,<sup>207</sup> como el espacio predilecto para su literatura. Al decir de Domingo Ródenas de Moya:

la urbe es el lugar de las multitudes, los automóviles, los encuentros azarosos, la velocidad, la impersonalización, es el reino de los objetos y de sus transferencias, y, claro, el escenario idóneo para los gozos de la contemplación y el flaneo. La ciudad constituye la materialización espacial de la modernidad.<sup>208</sup>

En la narrativa de Ramón Gómez de la Serna, abundan los espacios urbanos, entre los que se encuentran las ciudades emblemáticas de la Vanguardia, como son Nueva York y París. Una muestra es la recreación de la urbe norteamericana donde tiene lugar “El hijo del millonario (Falsa novela norteamericana)” de 1927.<sup>209</sup> En este relato el espacio urbano es parte sustancial de la historia, ya que las proporciones colosales con las que aparece representada se corresponden con la imagen monstruosa de la modernidad que Gómez de la Serna ofrece a través de la trama. Si monstruosas son las dimensiones de esta ciudad mastodónica, monstruoso es el poder y la riqueza de los millonarios que protagonizan esta narración. El poder absoluto engendra al personaje protagonista, una especie de psicópata que acompasa su existencia de hijo de potentado con crímenes cada vez más atroces. En un principio, dedica su

---

<sup>206</sup> *Op. cit.*, pp. 597-598.

<sup>207</sup> Del Pino, *Montajes y fragmentos...*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>208</sup> Domingo Ródenas de Moya, “Introducción”, en *Proceder a sabiendas*, *art. cit.*, p. 48.

<sup>209</sup> Último de los relatos que componen la colectánea *Seis falsas novelas* (1927). Recogido en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 347-371.

ocio a atropellar a la gente por puro placer para luego coleccionar orejas de mujer. La amoralidad es, pues, lo que caracteriza a este personaje:

David, después de este golpe audaz, decidió dar por terminada su colección de orejas, entre otras razones, porque se repetían demasiado, y, además, porque sería una cosa desagradable que el descubrimiento del bagatelístico deporte le hiciese prisionero antes de realizar lo que sería coronamiento de su vida, acto digno de pasar a la historia, exploración digna de los millones que le servían de abono.<sup>210</sup>

El apogeo de su locura llega con la explosión de su propia fábrica, ideada para encerrar en ella a sus obreros. En el juicio que sigue a tan extraordinario suceso, se explica la actitud de David Karvaler por la monstruosidad del acaparamiento, perversión que se traduce en la práctica del crimen. Así, en esta obra se asocian el poder económico, la urbe mastodónica y una mentalidad criminal. Esta imagen monstruosa arroja una visión negativa de América y de la industrialización como reverso ominoso de la Modernidad.

Otra de las ciudades que aparecen con asiduidad en la narrativa de Ramón Gómez de la Serna es París. A ella se desplazan, por ejemplo, los protagonistas de *La viuda blanca y negra* (1921) con el objeto de encontrar una mayor tranquilidad para su romance. Durante estos periplos se ofrecen varias visiones de la ciudad. Entre las funciones que cumplen estas excursiones, se encuentra la de servir de excusa para recorrer los espacios arquetípicos de las urbes. De hecho, los protagonistas, y el discurso, suelen demorarse ante los escaparates de las tiendas, los espectáculos, los cabarés, los cafés, las calles o el flujo de los tranvías. De esta manera, el relato persigue abarcar el bullicio y la variedad de las ciudades y toma la forma de un calidoscopio urbano al tiempo que se contagia del ritmo vertiginoso de la metrópolis.

Estas huidas, que recuerdan los desplazamientos del propio Gómez de la Serna,<sup>211</sup> tienen como fin la búsqueda del anonimato y la aventura. Este es el caso de Rodrigo y Cristina, protagonistas de *La viuda blanca y negra*, quienes se trasladan temporalmente a París para huir de la ominosa e incierta presencia del marido supuestamente fallecido:

---

<sup>210</sup> *Ibidem.*, p. 362.

<sup>211</sup> La más famosa a raíz del estreno de *Los medios seres* (1929). Véase *Automoribundia* [1948], capítulo LXX, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XX, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 587-603.

París no se ocupaba de ellos. París sólo se ocupa de vivir suntuoso, bello, antiguo, moderno, autoritario, y quizás con esa indiferencia por los transeúntes y los inquilinos logra que todos encuentren tanto placer en seguir sus veredas, estimulados al ser tratados así, con desdén, con olvido, como muertos precoces, como desaparecidos ya en la vida.<sup>212</sup>

La aglomeración de la masa en la ciudad proporciona el anonimato que buscan estos personajes, que devienen así “incontrables”. Un camuflaje semejante busca Roberto Gascón- protagonista de *El Chalet de las Rosas* (1922)- quien huye de Madrid para disfrazar su identidad en Madrid, o William Belly, en *El incontrabable*,<sup>213</sup> quien llega hasta Lisboa para esconderse de su familia.

No obstante, el retiro acarrea otras consecuencias para el personaje. Sumergirse en el caos de la ciudad, asimilarse a la masa, o entregarse a los encuentros azarosos de la calle y el trasiego urbano contribuyen al desdibujamiento de la identidad del personaje, quien, ya en un principio, llega a la ciudad con el ánimo de disfrazarse.

En *El Chalet de las Rosas*<sup>214</sup> la fuga determina un intrincamiento de la historia: “ahora comienza lo interesante de estas vidas; la huida y el internarse en lo perdidoso [sic]”. Al igual que los protagonistas de *La viuda blanca y negra*, estos personajes logran el anonimato lo que, a su vez, contribuye al mencionado desdibujamiento de la identidad:

Se iban convirtiendo por eso en espectadores de cine, yendo perdiendo sus rasgos personales, sus gestos antiguos, las expresiones por las que se les podía reconocer. Él se había afeitado la barba y ahora resultaba con una cara achatada, como boliche de pasamanos en el que se refleja alguien. Tenía cara de inocente bebedor de sangre.<sup>215</sup>

Roberto Gascón se va internando progresivamente por los lugares más recónditos de la ciudad, buscando aquellos escondrijos en los que acecha el crimen, elemento que anima su existencia. Al mismo tiempo, Gascón se topa con figuras femeninas que presentan un perturbador parecido con sus antiguas víctimas, de modo que su discurrir por la ciudad se

---

<sup>212</sup> *La viuda blanca y negra* [1921], en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen IX, *op. cit.*, p. 418.

<sup>213</sup> Barcelona, Pegaso, 1925. Aparece también como relato del protagonista de *El novelista* (1925). Reeditado en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen XI, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia-Gutenberg, 1999, pp. 731-751.

<sup>214</sup> *Obras completas*, volumen IX, *op. cit.*, pp. 766-913.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 841.

convierte en una extraña búsqueda de los pares de estas mujeres y desemboca en el hallazgo de una mujer secuestrada: “Tú”. El extravío por las calles parisinas se acompasa, por tanto, con el desconcierto de este individuo, desbordado por el frenesí y el desorden imperante. No debe sorprender, por tanto, que la mayoría de los episodios de *El Incongruente* (1922) transcurran en suelo urbano: la sorpresa, el desorden, la yuxtaposición de elementos contradictorios hacen de la ciudad el espacio natural de la incongruencia y la dotan de interés novelesco; de ahí que, en *El novelista*, también el escritor Andrés Castilla recorra la ciudad sin destino ni recorrido prefijado, fiando al azar el hallazgo de personajes o situaciones novelescos.

En conclusión, la ciudad reúne varios intereses propios de la narrativa de vanguardia. Por un lado, su propia dinámica la convierte en el emblema del hombre nuevo, del individuo que vive según las normas del mundo moderno; por el otro, la ciudad es un espacio desconcertante, caótico, en el que tienen lugar numerosos elementos contradictorios, simultáneos y cuya yuxtaposición se asemeja al tipo de mimesis compleja y no jerarquizada que se ensaya en las vanguardias. Los personajes, por su parte, se adentran con el ánimo de fundirse con la masa, desaparecer o camuflarse, pero, a su vez, se sienten atraídos por las posibilidades que les ofrece este espacio lo que, en muchos casos, constituye una celebración del ocio, el juego o la trivialidad. No obstante, esta inmersión no transcurre sin consecuencias para el individuo que, a medida que se pierde por el laberinto de la ciudad, padece la desintegración identitaria al asimilarse a este espacio caótico. Dichas contradicciones superan al sujeto y siembran su desconcierto. Por esta razón, la incongruencia, que tan a menudo aparece en las novelas y que incluso se hace asunto exclusivo en una de ellas, pueda entenderse como una suerte de lectura y traslado por parte de Gómez de la Serna de la relación entre el individuo y el espacio urbano, ya que la variedad, la sorpresa y lo inverosímil,

ingredientes novelescos que habitan y se hallan con mayor naturalidad en la ciudad, propician la representación escindida, inestable y fragmentada del sujeto.

Otro aspecto con el que se ha caracterizado la narrativa de vanguardia ha sido la relación que mantiene con el cine, como consecuencia de la repercusión enorme de este nuevo arte en la cultura del momento; así Joan M. Minguet apunta que “el fenomen cinematogràfic, com a element simbolitzador de l’era industrial, va ser incorporat al programa poètic d’aquelles priemeres corrents d’avantguarda amb una carta de sistematització.”<sup>216</sup> En concreto, y ateniéndose a la narrativa de vanguardia, José-Carlos Mainer establece dicha influencia en varios niveles: favorece una forma nueva de contemplar la realidad; introduce una serie de referentes hasta entonces poco conocidos y que pertenecen al mundo representado en las primeras películas; repercute en la construcción de la narrativa (“inmediatez y montaje”); y condiciona la posición del receptor quien, “sentado durante horas ante una materia hecha de luz inmaterial, parecía ser una metáfora afortunada de la sorpresa y del juego de imaginaciones propiciado por el arte de vanguardia.”<sup>217</sup> Entre los ejemplos literarios que este crítico allega para probar el asentamiento de este fenómeno en las letras españolas se encuentran algunas de las novelas de Ramón Gómez de la Serna como *El Incongruente* y *Cinelandia*, junto al caso de *Locura y muerte de Nadie* (1929)<sup>218</sup> de Benjamín Jarnés entre otros.

Ciertamente, Gómez de la Serna se mostró interesado por el cine: escribió, amén de las novelas mencionadas, una opereta teatral dedicada a Charlot,<sup>219</sup> y textos breves a modo de

---

<sup>216</sup> Joan M. Minguet Batllori *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València, Eliseu Climent, 2000, p. 101.

<sup>217</sup> José-Carlos Mainer [1975] *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1999, pp.184. Cfr. J.M. Del Pino *Montajes y fragmentos, op. cit.*, pp. 80-81.

<sup>218</sup> Disponible en la edición de Ildefonso-Manuel Gil: Madrid, Viamonte, 1996.

<sup>219</sup> A quien también dedicó uno de los capítulos de *Ismos*: “Charlotismo” (Madrid, Biblioteca Nueva, 1931, pp. 256-263). Edición reproducida en Ramón Gómez de la Serna *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 299-684.

guión, *Chiffres*, proyecto frustrado en colaboración con Luis Buñuel, y *El sepelio de Stradivarius*;<sup>220</sup> además, colaboró activamente en la difusión del cine en España.<sup>221</sup>

No sorprende, por tanto, la variedad y abundancia con la que se puede constatar la presencia del cine en su obra narrativa. A un nivel superficial, se observa la clara raigambre cinematográfica de algunos de los personajes que pueblan sus relatos, como por ejemplo “El hijo del millonario” o la serie de individuos que desfilan por *El Gran Hotel*. Por otra parte, este contagio no parece haber afectado la construcción de sus narraciones, donde no se reconocen las técnicas del montaje, como sí parece ser el caso de otros narradores, por ejemplo, Antonio Espina.<sup>222</sup>

Con todo, el cine aparece como escenario en un momento de *El Incongruente* (1922) y es el principal elemento de indagación en *Cinelandia* (1925), recreación utópica de Hollywood. En ambos casos, Gómez de la Serna parece interrogarse por el estatus ontológico de esta nueva realidad, como detecta Gubern,<sup>223</sup> de la superficie lisa pero animada de la pantalla, así como de la relación (o integración) del espectador en el espectáculo, como nota Mainer. *El Incongruente* concluye con el personaje protagonista visionando su propio futuro en la pantalla de un cinematógrafo, lo que, a la postre, acarrea el fin de la incongruencia de este personaje o, en opinión de Mainer, “el definitivo encuentro consigo mismo.”<sup>224</sup>

En *Cinelandia*, por otra parte, Gómez de la Serna recrea el mundo falso, decorado y disfraz a un tiempo, de la ciudad artificial de “Cinelandia”. Se trata del *atrezzo* que se esconde detrás de la pantalla, pero que, a su vez, constituye la realidad tangible en la que habitan los

---

<sup>220</sup> Véase José-Carlos Mainer, “El espejo inquietante: Ramón y el cine” en Carmen Peña Ardid *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, pp. 109-134. Los textos cinematográficos fueron publicados originariamente en francés, en el caso de *Chiffres* en *La Revue du Cinéma*, y han sido reeditados y traducidos en las obras completas (Volumen VII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 1103-1119).

<sup>221</sup> Román Gubern anota los distintos actos en los que participa este autor, en concreto, aquellos en los que se apuesta por el cine sonoro. Gubern no olvida, empero, las posibles repercusiones que el cine pudo tener en la estética de Gómez de la Serna, en Román Gubern *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 13-25.

<sup>222</sup> Véase José M. Del Pino (1995), *op. cit.*, pp. 129-155.

<sup>223</sup> Román Gubern, *op. cit.* p. 18.

<sup>224</sup> José-Carlos Mainer, *art. cit.*, p. 126.

individuos que realizan las películas. Así pues, esta pantomima no está compuesta únicamente de los actores, sino también por todos aquellos que desempeñan un papel, aunque no tenga que ver directamente con la creación de los films. De esta manera, periodistas, productores o personajes sórdidos, como el gordo Carlos Wilh, participan de la falsedad de la ciudad. Precisamente, si en algo insiste el narrador de la novela es en la enajenación de estos seres, cuya existencia acaba siendo suplantada por las figuras que encarnan en la gran ciudad cinemática. De ahí que Mary y Jacobo mantengan diálogos en los que se debate sobre su confusa identidad:

-Me he ido quedando detrás de mí... Ya no sé si soy una heroína de la Edad Media o una mujer de hoy... Vivo con colas muy largas a la vez que con estos trajes cortos.

-Todo es literatura.

-Aquí, desgraciadamente, ni eso... Es solo confusión y frialdad... Solo me sacan de mi indiferencia las compras y la velocidad.<sup>225</sup>

El aciago destino de Carlota Bray sirve de ejemplo, dentro de la miríada de seres que deambulan por la ciudad, de las trampas de una vida alienada no tanto por la ficción o el arte cuanto por el engranaje comercial del *starsystem*. Tras la muerte por asesinato de este personaje, se clausura “Cinelandia”, lo cual debe ser entendido como una metáfora de su propia insustancialidad, que alimentan el decorado y las necesidades del negocio. Este desenlace concuerda con el tratamiento negativo que recibe este mundo, lo que se corresponde con la serie de sucesos luctuosos que tienen lugar en la novela, como nota Cyril Brian Morris, quien entiende que ello demuestra la intención moral que se esconde tras el entramado de *Cinelandia*.<sup>226</sup>

El protagonismo de cine, pues, contribuye a desdibujar en la narrativa los límites que separan la realidad de la ficción, haciendo así de la realidad y su representación uno de los

---

<sup>225</sup> Ramón Gómez de la Serna *Cinelandia* [1925]. Citamos de la edición recogida en las *Obras completas*, volumen X, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, p.100.

<sup>226</sup> Este crítico documenta las anécdotas que salpican la novela en la prensa que comentaba la actualidad hollywoodiense de la época, que prueban el buen conocimiento que poseía Gómez de la Serna de ese mundo. Si bien reconocemos una posible intencionalidad moralista en la obra, no nos parecen tan evidentes las resonancias quevedescas que este autor cree hallar en la novela. Véase C.B. Morris “*Cinelandia: Ramón in Shadowland*” en Nigel Dennis (ed.) *Studies on Ramón Gómez de la Serna, op. cit.*, pp. 153-173.

asuntos principales de la literatura de Vanguardia. Desde que Ortega reclamara un “arte artístico”,<sup>227</sup> según el cual el objeto estético había de concentrarse en sus propios procedimientos, se la suele identificar con la presencia de aspectos de la propia creación literaria. En términos narratológicos, se conoce esta tendencia con el nombre de metaficción, cuyas manifestaciones en la narrativa de vanguardia se han puesto en paralelo con *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello y *El público* de García Lorca. Consiste en hacer de los procedimientos constructivos de la obra literaria materia y asunto del relato.<sup>228</sup> La meditación y cuestionamiento del método narrativo encierra una desconfianza epistemológica que se puede traducir en el resquebrajamiento de los niveles ontológicos del relato. Domingo Ródenas de Moya ha establecido el auténtico alcance de este fenómeno, al vincular “la dominante autorreferencial”, concepto en el que se engloba la metaficción entre otras manifestaciones que aluden a la autoconciencia literaria, a la desconfianza y rechazo del relato realista, que caracteriza el arte de vanguardia.<sup>229</sup>

En el caso de la narrativa de Ramón Gómez de la Serna, el ejemplo paradigmático es *El novelista* (1925). El protagonista de esta obra es un escritor, Andrés Castilla, cuyas tribulaciones literarias seguimos a lo largo de la historia. Los avatares del personaje, sus meditaciones metaliterarias y sus peripecias en busca de carne y forma para su ficción, conviven con las propias narraciones que este autor va elaborando, las cuales se insertan a mitad del relato, interrumpiéndolo e introduciendo un segundo nivel narrativo.

---

<sup>227</sup> José Ortega y Gasset [1925], *op. cit.*

<sup>228</sup> Patricia Waugh lo define del siguiente modo: “Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text”, en *Metafiction*, New York, Methuen, 1984, p. 2.

<sup>229</sup> “La ficción vanguardista se imbrica en el Modernismo, participa de su código, poniendo la inseguridad de lo cognoscible y la reflexión sobre el quehacer artístico en el centro de sus inquietudes, y está orientada por la dominante formal común a todo el arte contemporáneo, que es la autorreferencialidad. Como veremos, la narración modernista española presenta una caracteriología peculiar dentro del Modernismo europeo, debida en parte a la situación sociopolítica heredada de la Restauración y, en parte, a la tradición literaria autóctona, que hace que se antepongan muchas veces las cuestiones ontológicas a las epistemológicas, como en *Niebla* o *Locura y muerte de Nadie* (...)” Domingo Ródenas de Moya *Los espejos del novelista*, *op.cit.*, p. 87.

Este planteamiento dirige la atención del lector hacia la actividad literaria del protagonista, al tiempo que se impone una lectura metafórica que irremediamente nos conduce a entender la novela como una suerte de transposición de la poética de Ramón Gómez de la Serna. No obstante, ello no quiere decir que debamos concebir la pluma de Andrés Castilla como el fiel reflejo de las ideas de nuestro autor, si bien se pueden hallar algunos paralelismos entre el autor y su figura. La alternancia continuada entre la ficción y la realidad, que dota al texto de un ritmo entrecortado, debe hacer pasar la lectura de esta novela a partir de la relación que se establece entre la historia de Andrés Castilla y su propia creación literaria.

Entre los episodios que construyen el avatar biográfico del escritor Andrés Castilla, aparecen algunos de inequívoca lectura metaliteraria que debería servir para establecer la interpretación correcta. El primero de ellos lo encontramos ya al inicio de la novela, cuando el protagonista se encuentra corrigiendo las pruebas de una de sus composiciones, *La Apasionada*, cuya relectura suscita hastío en el protagonista, pues éste comprueba que los motivos que en su día la inspiraron se han revelado como falsos, lo que le lleva a cuestionar su propio modo de escribir:

¡*La Apasionada*! Y el novelista tenía toda la repugnancia de su obra pasada, y hasta sintió el deseo de renegar de toda su obra del pasado, como esos curas renegados que, al fin, se arrepienten de haber ahorcado los hábitos.<sup>230</sup>

En este relato el autor había intentando filtrar una experiencia autobiográfica que, precisamente, acabó en desengaño, fruto de la imagen distorsionada que Andrés Castilla se había hecho de su auténtica amada. La distorsión operada sobre la realidad que el novelista ha llevado a cabo en su relato nos revela la falacia que supone intentar hacer de la novela un espejo autobiográfico, esto es, una transposición directa de un fragmento de la realidad. Y es que su propia experiencia vital muestra la imposibilidad de aprehender fiablemente el objeto,

---

<sup>230</sup> *Obras completas*, volumen X, *op. cit.*, p. 218. Existe, como hemos ya indicado, una edición suelta reciente, a cargo de Domingo Ródenas de Moya, de quien corre a cargo una también excelente introducción (Madrid, Espasa-Calpe, 2005).

luego tanto más difícil resulta la reproducción de tal episodio en la novela. Otras conclusiones metaliterarias se pueden extraer de sendas visitas del Crítico y del Falso Novelista, figuras cuasi alegóricas que encarnan posiciones artísticas alejadas de la del protagonista Andrés Castilla. Por un lado, los juicios del crítico son meros enunciados arbitrarios que carecen de todo sentido estético. Por el otro, el falso novelista representa al artista espurio, comercial, que ni tan siquiera ama la literatura. Es cuando menos curioso que el principal defecto que Andrés Castilla descubre en su antagonista sea la sobrecarga de argumento y que esto le dé pie para acusarle de mercenario: “la suya (novela) tiene demasiado argumento y sobre todo se nota en ella más que en sus otras novelas que no ama usted a la literatura, que no tiene vocación literaria, que es solo su especialidad.”<sup>231</sup> En consecuencia, se asocia el argumento, la trama, con la obra facilona y comercial que contrasta con aquellas narraciones cuya unidad no depende del asunto sino de “esa alma tímida unas veces y otras violenta con el arrebató de esa clase de fe en no se sabe qué, que es la fe literaria...”<sup>232</sup> Por lo tanto, mientras la novela comercial se ha convertido en una fórmula a partir de argumentos trabados de éxito asegurado, Andrés Castilla reclama un modelo de novela más complejo y original.

No obstante, no resulta fácil encontrar una poética diáfana en la narrativa de Andrés Castilla; en opinión de María Soledad Fernández Utrera, en el relato coexisten cuatro modos narrativos: tres que corresponden a las propuestas de los personajes (Castilla, “realista, vital e ideal”; el realismo naturalista de Ardith Colmer; la pura y subjetiva de Valey) y, por otra parte, la que se desprendería de la obra, “la iniciativa de una novela que combine diferentes modos narrativos, objetivo y subjetivo, que sobre un material vivo imponga una estructura racional.”

<sup>233</sup> Domingo Ródenas, por su parte, entiende que Andrés Castilla representa un realismo versátil que nada tiene que ver con la mimesis decimonónica: “Ante una realidad poliédrica,

---

<sup>231</sup> *El novelista*, ed. cit., p. 364.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 365.

<sup>233</sup> “El monstruo en el laberinto: la novela neobarroca de Ramón Gómez de la Serna: análisis de *El novelista*”, María Soledad Fernández Utrera, *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001, pp. 46-77.

multidimensional, el artista no puede enfrentarse con una técnica rígida y única ni con una visión encadenada a un foco monocular.”<sup>234</sup> Antes al contrario, los textos que se transcriben ofrecen un vasto repertorio de modos y temas: el tipismo expresionista de *El barrio de doña Benita*, el pseudonoventayochismo de *Pueblo de adobes*, la ominosidad de *El biombo*, el protagonismo de los objetos en *El farol 185*, la realidad urbana de *La calle del árbol*, el “monstruosismo” de *Las Siamesas* o, incluso, un ensayo de novela aporética, prenebulítica e irrealizable, *Todos*. Tal multiplicidad de estéticas indica la necesidad de ensayar todos los modos narrativos posibles, la libertad con la que cuenta el novelista para llevar a cabo su obra, como se desprende de los comentarios finales de la novela:

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 las 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 las novelas posibles y que alguien tenía que tramar las que aparecieron viables.

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.<sup>235</sup>

La propuesta del relato es una novela “libre” que no encuentra trabas ni restricciones en el quehacer novelístico ni en la selección del material narrativo.

Por otro lado, se demuestra como inviable el proceso mimético; en primer lugar, no existe un método que puede aprisionar la realidad tal y como se concibe esta novela. De hecho, la realidad aparece como un elemento inagotable por el que el novelista debe transitar

---

<sup>234</sup> “Introducción” a *El novelista*, *art. cit.*, p. 45. Al margen de los artículos de este crítico y del que procede de la cita anterior, la bibliografía en torno a esta novela es ingente: Robert C. Spires, “*El novelista*” en *Transparent simulacra. Spanish fiction 1902-1926*. Columbia, University Missouri Press, 1988; Marilyn Dean Rugg, “The figure of the Author in Gómez de la Serna's *El novelista*”, *Anales de Literatura Contemporánea*, núm. 4, 1989, pp. 143-159; Noël M. Valis “El novelista por Ramón Gómez de la Serna o la novela en busca de sí misma”, en Sebastián Neumeister; *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, tomo II, pp. 419-428; Jeffrey Brunner, “La importancia de Ramón Gómez de la Serna en la novela española moderna: el caso de *El novelista*”, en *Selected Proceedings of the Pensilvania Foreign Language Conference*, Gregorio C. Martin (ed.), Pittsburg, Duquesne University Press, 1988-1990, pp. 60-67; Carolyn Richmond, “Ramón Gómez de la Serna, novelador de *El novelista*”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol.III, Antonio Vilanova (ed.). Barcelona, PPU, 1992; Emilio Pastor Platero “Modernidad y metaficción: a propósito de *El novelista* de Ramón Gómez de la Serna”, *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la A.E.S., II*. La Coruña: Universidade da Coruña / A.E.S., 1994, pp. 221-227; José Enrique Serrano Asenjo, “The Theory of the Novel in Ramón Gómez de la Serna's *The Novelist*” en Derek Harris; *The Spanish Avant-garde*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995, pp. 27-38; Mercedes Tasende, “Innovación y tradición en la novelística de Andrés Castilla” en *Letras Peninsulares*, núm. 7/3 (1995), pp. 569-585. Werner Helmich, “Le lieu historique du *Novelista* ramonien Ramón Gómez de la Serna »; en *Ramón Gómez de la Serna*, Évelyne Martin-Hernandez (ed.), *op. cit.*, pp. 157-169.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 496.

espontáneamente y cuyo método debe instaurar el azar, la heterogeneidad y la imaginación. En todo caso, la tarea del escritor siempre será una aproximación personal, pero nunca totalmente satisfactoria desde el punto de vista mimético.

En el caso de Gómez de la Serna, esto implica, como ya se ha señalado, una destrucción de la mimesis realista (refrendada en multitud de textos); la incorporación de aspectos de la vida moderna que tienden a subrayar la fragmentación e inestabilidad del sujeto (cine, la ciudad); la meditación o vacilación y replanteamiento del oficio de escritor y de los límites entre la ficción y la realidad. Como resultado nace un relato heterogéneo, azaroso, y de estructura arbitraria. Una narración, por ende, que abandona los parámetros de progresión causal y temporal cuya trabazón posibilita el desarrollo gradual de la historia. Esto se corresponde con una concepción fragmentaria del universo y del sujeto, substrato ideológico de la narrativa y la prosa de Ramón Gómez de la Serna. La formulación teórica de estas ideas puede encontrarse refrendada entre las páginas de “Novelismo” (1931),<sup>236</sup> donde se desestima “los realismos homicidas”, dando cabida, por tanto, a lo inverosímil, llevando la vida hacia caminos particularmente inesperados, sorpresivos y poco convencionales. Todo ello parece casar con el último aspecto con el que se puede sintetizar la aportación ramoniana a la narrativa de vanguardia, esto es, la desarticulación del discurso narrativo, aspecto que se inauguraría tempranamente con la publicación de la primera versión de *El Doctor Inverosímil* (1914). Esta obra se construye como si del diario del doctor se tratase, en el que cada capítulo corresponde a un “caso” clínico, tratado y solucionado por este extraño galeno. Por otra parte, todos estos episodios aparecen enmarcados mediante un prólogo (“La revelación”) y un epílogo (“Etcéteras finales”), pero carecen de un hilo conductor que los engarce a modo de argumento. Además, tampoco aparece índice alguno que marque la temporalidad de la

---

<sup>236</sup> Madrid, Biblioteca Nueva. Reproducido en el Volumen XVI de las *Obras completas*, dirigidas por Ioana Zlotescu. La primera versión de este texto ha sido descubierta por Domingo Ródenas de Moya entre la correspondencia de Gómez de la Serna con Benjamín Jarnés de la primera mitad de 1925 (“Introducción” a *El novelista*, art. cit., p. 26-27).

historia. En consecuencia, no existe una intriga que anime la lectura lineal del texto, sino que cada apartado es autosuficiente. Tal y como comenta el propio personaje:

De entre todos los ensayos que he hecho por esos caminos libres, no voy a escoger ni los primeros ni los últimos. No quiero tener preferencias. Contaré algunos de los muchos que he resuelto: los primeros que vaya recordando a través de estos días.<sup>237</sup>

La propia historia editorial de la novela confirma esta configuración arbitraria. A la sucesión de adiciones que experimentó *El Doctor Inverosímil* en las reediciones de 1921 y 1941,<sup>238</sup> hay que añadir aquellos episodios que aparecen sólo en la versión francesa de 1925. Además, la autonomía con la que funcionan estos episodios posibilita su aparición en la prensa o entre los volúmenes misceláneos sin ser por ello trasvasados finalmente a la novela. Esto acarrea otra consecuencia por lo que al asunto del relato se refiere, ya que, dada la ausencia de historia, el interés del relato no estriba tanto en la vida del doctor Inverosímil cuanto en la medicina inverosímil.

En otras novelas, como *El Incongruente* (1922), *Cinelandia* (1925), *La Quinta de Palmyra* (1925), *El caballero del hongo gris* (1928) o *Policéfalo y Señora* (1932), se conserva esta estructura, que consiste en la adición sucesiva de episodios que inauguran nuevas peripecias de unos personajes que siguen el patrón temático que marca la situación inicial: las empresas del caballero del hongo gris, los amores de Palmyra, las absurdas aventuras del Incongruente, las sucesivas visitas al acueducto, en *El secreto del Acueducto* (1922), las distintas trasmutaciones que padece la personalidad de Policéfalo; lo cual rebaja el suspense, la intriga, ya que el lector, una vez descubierto el mecanismo, percibe más acumulación que progresión.<sup>239</sup>

---

<sup>237</sup> *El Doctor Inverosímil*, ed. cit., p. 79.

<sup>238</sup> *Op. cit.* pp. 1099-1101.

<sup>239</sup> Este rasgo se atenúa en otras novelas como *La Nardo* (1930) o *El torero Caracho* (1926) o *El Gran Hotel* (1922), aunque no por eso, abandona Ramón Gómez de la Serna esa poética acumulativa, así, en *La Nardo*, donde si asistimos a un proceso de degeneración del personaje, ésta se ilustra mediante la sucesión de amantes; en *El Gran Hotel*, la tensión se centra en el tiempo de vacaciones que le queda al protagonista mientras se suceden, y eso es lo que estructura la historia, sus amores y el conocimiento de nuevos personajes.

Tales planteamientos han suscitado por parte de la crítica el cuestionamiento del estatus genérico de la novela ramoniana, como en el caso de Eugenio de Nora, quien entiende que en la narrativa de Gómez de la Serna “lo propiamente novelesco se estanca, la acción no fluye”<sup>240</sup>. Francisco Umbral, por su parte, postula lo siguiente:

Sus novelas son novelas fingidas, ya de entrada, porque no nacen de una idea novelesca, sino de una idea poética. Idea poética que él va tratando de novelizar a lo largo de páginas y páginas. Esa es la clave de la novelística ramoniana.<sup>241</sup>

Sin embargo, es en las pretendidas cualidades poéticas donde se ha encontrado la clave de la nueva organicidad de la novela ramoniana. Así, César Nicolás defiende que, si bien es cierto que la progresión narrativa se ve a menudo interrumpida por la presencia de la greguería, ello no significa que el relato pierda unidad o coherencia; por el contrario, tales elucubraciones, sean greguerías sintéticas o prolongados desarrollos greguerísticos, aunque interrumpen la acción, refuerzan el núcleo temático seleccionado, lo cual conlleva “la expansión reverberante que resulta atravesada por cualquier hilo novelesco escogido por el escritor.”<sup>242</sup> Para Domingo Ródenas, esto es ejemplo de la nueva organicidad que se ensaya en la narrativa de vanguardia:

La novela nueva postula un nuevo tipo de organicidad que no está reñido con el fragmentarismo estructural, la digresión, el lirismo verbal, su consiguiente metaforismo y la tendencia a hibridar en la obra el discurso meramente narrativo con el discurso crítico-teórico o metanarrativo.<sup>243</sup>

Ese nuevo tipo de organicidad coincide con la publicación de *El Doctor Inverosímil*, cuya primera versión de 1914, es, por ende, unos años anterior al primer volumen de “caprichos”.<sup>244</sup> La cancelación del desarrollo progresivo en favor de la expansión del núcleo

---

<sup>240</sup> Eugenio De Nora “Ramón Gómez de la Serna” *La novela española contemporánea, II (1927-1960)*. Madrid, Gredos, 1958, pp. 92-150 (p. 101).

<sup>241</sup> Francisco Umbral, *Ramón y las vanguardias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 76.

<sup>242</sup> César Nicolás, “Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, p.11. Cfr. Antonio del Rey Briones “Greguería y novela”, *Epos*, 1986, pp. 281-297.

<sup>243</sup> Domingo Ródenas de Moya, “Introducción” en *Proceder a sabiendas*, art. cit., p. 55.

<sup>244</sup> En las secciones de “Caprichos” en el libro *Greguerías [1917], Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IV, *op. cit.*, pp. 88-102, y 292-317.

temático, coincide, en consecuencia, con la creación de otro subgénero narrativo que opta por la reducción extrema del texto como recurso para cancelar la progresión.

En efecto, los “caprichos” suponen otro camino por el cual se supera el modelo realista. Si bien en *El Doctor Inverosímil* o *El Incongruente* el desarrollo se interrumpe o se hace más tenue, se conserva un personaje y un núcleo temático que sirve para preservar la cohesión en el texto; de ahí que se pueda hablar propiamente de novela. La trama episódica merma la arquitectura de la narración, entre cuyas partes existe una endeble solución de continuidad.

En los “caprichos”, por su parte, la reducción extrema del texto narrativo desempeña una función similar, pues aborta la posibilidad de construir un relato de argumento trabado.

El concepto que Gómez de la Serna tiene de la novela realista se asocia a una imagen arquitectónica de un edificio monumental en el que la prosa anodina sirve para levantar esos, a juicio de Gómez de la Serna, pesados argumentos. Así, al teorizar sobre la necesidad del género hiperbreve, una de las razones que aduce es el volumen de las novelas realistas, cuya longitud da pie a establecer el paralelismo entre el texto y el edificio:

La prosa debe tener más agujeros que ninguna criba y las ideas también. Nada de hacer construcciones de mazacote, ni de piedra, ni del terrible granito que se usaba antes en toda construcción literaria. Hay que romper las empalizadas espesas.

Todo debe tener en los libros un tono arrancado, desgarrado, truncado, destejido. Hay que hacerlo todo como dejándose caer, como destrenzando todos los tendones y los nervios, como despenándose.<sup>245</sup>

Así pues, la creación del “capricho” forma parte de una estrategia que tendría como objeto desautomatizar el relato, aunque aquí el mecanismo consista en la reducción del texto a su mínima expresión. La brevedad, la condensación del texto no acarrea, sin embargo, una concentración de los efectos, ni la elaboración de una trama plagada de simetrías como había concebido Poe. De hecho, el grado de elaboración de la acción varía bastante en su estructura, de manera que, si bien abundan los microcuentos, también aparecen con frecuencia textos que adoptan la forma de una anécdota, que constan de un solo acto y escaso o nulo desarrollo

---

<sup>245</sup> *Muestrario* [1918]. En *Obras completas*, volumen IV, *op. cit.*, p. 440.

narrativo, y que nacen a la ficción como una mera observación o curiosidad del narrador. Dentro de este grupo, Gómez de la Serna juega con el pacto de ficción, ya que, dicha voz se confunde en ocasiones con la imagen del autor, o, mejor dicho, el autor juega a confundir su imagen con la del narrador o el protagonista con el objeto de crear peripecias apócrifas. De este modo, se puede establecer una clasificación de los caprichos atendiendo exclusivamente a los grados de narratividad y ficción, aspectos claramente imbricados. Además, la disminución de la narratividad y la ficción lleva aparejada otras consecuencias: en primer lugar, al concentrarse en la mirada del narrador, éste no duda en utilizar un tono sentencioso, de modo que el relato abunda en párrafos digresivos, que detienen la acción y lo someten a un vaivén arbitrario; por otra parte, estas intromisiones del narrador tienen muy a menudo una función anticlimática, ya que, aunque el cuerpo reducido no permite desarrollar demasiado la tensión narrativa, ésta se ve frustrada o rota por las palabras de dicha voz. Por otra parte, cuando estas digresiones dominan el texto resulta muy difícil deslindar tales piezas de las denominadas “gollerías”, pues el límite entre lo que es ensayo y lo que es relato; lo que es observación y lo que es cuento; y, en fin, lo que es ficción y lo que es crónica o apunte autobiográfico, se desdibuja.

Por otro lado, la desarticulación narrativa de la novela ramoniana se corresponde con la evocación de categorías como lo inverosímil o lo incongruente; es decir, que esta estructura que subvierte la progresión lógica de una narración se ve refrendada por lo que acontece en las ficciones: la representación antirrealista. Así nos lo avisa el narrador de *El Incongruente*: “ni de la novela de esta misma época ni de la de después se pueden seguir con cierta cronología las peripecias. Tiene que ser una incongruencia la misma historia de su vida y la de la elección de los capítulos.”<sup>246</sup> Lo inverosímil, lo incongruente es una constante entre estas

---

<sup>246</sup> *El Incongruente* [1922], ed. cit., p. 610. Además del párrafo antecitado de *El Doctor Inverosímil*, otro aserto similar aparece en *Cinelandia* [1925]: “Cinelandia se produce gracias a conjuntos arrolladores, en que se ve a las mujeres disputándose la palma, dejando sueltos gestos, maneras, bellezas, sonrisas y creando la confusión femenina más atroz”, ed. cit., p. 117.

composiciones, como denotan las otras denominaciones que Gómez de la Serna utiliza para titular los caprichos: “fantasmagoría” y “disparate”.

Por último, la suma de estos factores nos lleva a plantear qué efectos desencadenan en el lector; pues la ruptura de *l'effet du réel* que se opera mediante la inverosimilitud sistemática, el tratamiento lúdico al que se someten los motivos literarios o históricos, o las rupturas anticlimáticas que se producen a causa de las manifestaciones del narrador, conducen a situar los “caprichos” en relación con aquellos aspectos, como por ejemplo el humorismo, a los que se ha asociado tradicionalmente la narrativa de vanguardia.

#### **4.1 Características formales de los “caprichos”. Brevedad y grados de narratividad y ficcionalidad**

##### **Introducción**

La naturaleza textual de los “caprichos”-sus aspectos estructurales y discursivos- hace de ellos unidades discretas dentro del corpus de la obra literaria de Ramón Gómez de la Serna. Tal parcelación obedece a la confluencia de dos aspectos fundamentales: por un lado, su vecindad con los llamados “géneros nuevos”, esto es, la “gollería” y la greguería; dado que el “capricho” nace a la literatura, fruto del mismo impulso de renovación de la prosa que engendra las otras dos formas. Cabe aquí recordar que su primera aparición en volumen data de 1917, fecha de publicación del libro misceláneo *Greguerías*, en el que “gollerías”, greguerías y “caprichos” comparten por primera vez un mismo espacio editorial. Por otra parte, el prólogo que acompaña esta publicación recuerda que cada una de estas tres formas es expresión de un mismo espíritu creativo o de una estética novísima.

Un segundo factor es el que motivaría la inserción del “capricho” dentro de la contribución de Gómez de la Serna en la narrativa de vanguardia, de tal forma que el “capricho” constituiría un conato más dentro de una empresa renovadora de los modelos narrativos heredados.

La superposición de estos factores, pues, construye una entidad textual que tiende a asimilarse al cuento o a su variante más breve, el microrrelato. No obstante, su configuración hace problemática una identificación completa entre los textos ramonianos y estas formas narrativas. Un primer aspecto que dificulta tal adscripción es la no presencia de los requisitos básicos de la narración. En concreto, en ocasiones el “capricho” carece de la progresión necesaria para construir un argumento mínimo, con una serie de cambios que conduzcan de

una situación a otra; en otras, es la condición ontológica ambigua de la escena o anécdota lo que dificulta la asignación de un estatus ficcional.

Con todo, estas variedades del “capricho” conservan una serie de características que, a pesar de que no se manifiestan en todos y cada uno de los casos, muestran la confluencia de los moldes literarios al uso con la estética de lo que Gómez de la Serna llama géneros nuevos o “ramonismo”. En suma, para la descripción del “capricho” hemos de examinar los aspectos estructurales que pueden determinar su difícil adscripción genérica: en primer lugar, la brevedad, mediante la cual el “capricho” aparece como una forma más entre los experimentos de la prosa breve; en segundo lugar, su narratividad, que los vincula a los cuentos y *nouvelles* ramonianas; y, por último, el grado de ficcionalidad, es decir, el tipo de pacto que se establece entre lector y narrador. Así, el examen del primero de los rasgos pone de manifiesto la variedad de formas que acogen los “caprichos”, pues encontramos desde relatos de magnitud similar a la de un cuento breve hasta textos en los que se esboza una situación ficcional mínima, y que pueden, por tanto, asimilarse a la greguería. Por lo que respecta al segundo aspecto, éste conlleva la construcción de un segmento textual en el que bien podemos encontrar una narración completa, bien nos hallamos ante una ficción que se apoya únicamente en uno de sus constituyentes, a saber: la elaboración de un espacio, la descripción de un personaje o el esbozo de una situación. El tercer rasgo implica una ficcionalidad ambigua, por la que el lector duda si se encuentra entre una anécdota fingida, un apunte biográfico o una nota periodística disparatada.

Como resultado de la combinación de estas características los textos se asimilan en mayor o menor medida a formas literarias preexistentes. Así, el “capricho” se ajusta a la narración breve o brevísima, siempre que estos rasgos se manifiestan plenamente. Cuando la brevedad se combina con una narratividad atenuada o baja, el texto se configura como un

esbozo ficcional (descripción, tipo, caso). Por último, una ambigüedad en el estatus ontológico acerca estas prosas a la anécdota apócrifa.

El “capricho”, en definitiva, aparece como una forma prosística en la que domina la ficción narrativa dentro de una variedad formal mayor que suscita cierta ambigüedad genérica.

Tal dispersión puede hacer del rótulo “capricho” una categoría literaria gratuita, pues sería más económico adoptar términos como “caso”, “anécdota” o “microrrelato”. No obstante, varias razones nos impulsan a conservar el vocablo ramoniano para englobar esta fórmula prosística: en primer lugar, el hecho de que la propia vacilación genérica se encuentra, como hemos indicado más arriba, entre los fundamentos estéticos de este texto y que, además, se corresponden con una tendencia general de la narrativa de vanguardia; y, por otra parte, porque, si bien el “capricho” acoge en su seno dichas formas, tiende, con el pasar de los años, a asimilarse con la forma narrativa breve del microrrelato.

#### **4.1.1 Brevedad textual**

El “capricho” consiste, pues, en una forma predominantemente narrativa que puede tender a lo incompleto, en el que, en detrimento de la construcción, se hace hincapié en las imágenes, las visiones o los elementos sorprendidos. La forma y contenido, por tanto, cooperan en la destrucción de la condición sublime del arte, instaurando otros paradigmas estéticos como lo absurdo, el pastiche o el juego. Esta desacralización de la escritura, de la que se apodera lo arbitrario, lo irracional, lo incoherente, lo infantil, o lo imperfecto, si bien supone la suplantación de unas determinadas nociones del arte y el artista, no por ello va en menoscabo del oficio literario, sino que refleja la vitalidad y libre disposición con que se debe ejercer, aspecto que se atestigua sobradamente en el discurso de Gomez de la Serna.

En nuestra opinión, hay que poner en relación la búsqueda de paradigmas desacralizadores en la escritura y el arte libertario ramoniano con una de las principales características del “capricho”: la reducción del cuerpo textual, la brevedad. Se trata de un aspecto que blande Gómez de la Serna como principio de “los géneros nuevos”, pues dicho rasgo se presenta muy pronto como una novedad formal fruto de una nueva estética. No en vano, aparece como enseña en el prólogo de su *Greguerías* (1917); en éste se proclama la necesidad de fragmentar el texto, reduciéndolas e introduciendo la discontinuidad. El objetivo es dotar a la prosa de un ritmo más cercano a la vida, que reproduzca con mayor fidelidad la espontaneidad del universo. Al segmentar las secuencias textuales de la página, la prosa se aproxima de manera más fiel al ritmo entrecortado del fluir vital. Por otra parte, en esta estética subyace un rechazo del estilo y la retórica decimonónicos:

Hay que dar una breve periodicidad a la vida, hay que darla su instantaneidad, su breve autenticidad y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que deja tan frescos, que cumple una necesidad respiratoria y gozosa del espíritu es la greguería y esas otras especies de greguerías que también propagué hace tiempo (...) Todo eso ha esparcido después su disolvencia por toda la literatura, y ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, las ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico, porque el pensamiento del hombre es ante todo en la creación una cosa estrambótica, y eso es lo que hay que cargar de razón y de sinrazón.<sup>247</sup>

El “capricho”, por tanto, se inserta en un proceso que instaura Gómez de la Serna con sus greguerías, a la búsqueda de unas formas literarias antipasatistas que ya, desde un punto de vista formal, externo o tipográfico si se quiere, rompen o desafían la tradición literaria. A su vez, tal prédica participa de una estética que, como Domingo Ródenas de Moya<sup>248</sup> ha demostrado, abarca un período temporal que sobrepasa los años que se reservan a lo que conocemos con el nombre de Arte Nuevo. De hecho, la fecha de publicación de *Greguerías*, 1917, se adelanta ligeramente a la instalación definitiva de las vanguardias en España, hecho

---

<sup>247</sup> *Greguerías*, [1917], citamos de la edición de las *Obras completas*, volumen IV, *op. cit.*, p. 42.

<sup>248</sup> Domingo Ródenas de Moya, “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en Irene Andrés-Suárez y Antonio Rivas (eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Art. cit.*

que la crítica ha asociado tradicionalmente a las empresas literarias y apologéticas de Guillermo de Torre y los ultraístas, esto es, entre 1919 y 1920.

El cultivo de estas formas narrativas breves, no obstante, tuvo su continuidad durante la década de los 20 a través de las revistas literarias de talante variado, tal y como han documentado el propio Ródenas de Moya y Francisco Díez de Revenga.<sup>249</sup> Curiosamente, una de las directrices de la recopilación de artículos de este último crítico es la presencia de poetas en el ejercicio de la narrativa breve, aspecto tradicionalmente poco estudiado en la historiografía de la generación del 27. Así, desde las publicaciones provenientes del vanguardismo militante y estridente, como *Ultra*, *Horizontes*, *Vértice* o *Tobogán*, hasta las revistas de corte ecléctico, pero no por ello menos renovador, como *Verso y Prosa*, *Litoral* o *Gallo*, la prosa breve, ya sea narrativa, ensayística o simplemente aforística, inunda las páginas de la prensa hasta convertirse en uno de los elementos arquetípicos de la época. Nigel Dennis, por su parte, trata de sistematizar la tendencia vanguardista hacia la brevedad, y para ello recoge el testimonio de Pedro Salinas:

Ha habido en el siglo XX algo como un cansancio de las dimensiones normales, una busca de velocidades y de ritmos que se apartaran de la andadura del siglo XIX. Ese anhelo se ha expresado por dos caminos: uno de ellos, lo hipertrófico, el desmesurado extenderse de una obra artística, como en el caso de Proust, Joyce, entre otros. Lo contrario es la fragmentación del pensamiento, “el quintaesencismo”, la ambición de la brevedad y de la concisión para reforzar los hechos.<sup>250</sup>

Por otra parte, Dennis allega numerosos factores de índole heterogénea, como coadyuvantes de ese cansancio: sensación de la pérdida de la unidad por parte del ser humano; relación contra los excesos formales de las etapas literarias precedentes; la revalorización del principio de depuración, con la consiguiente revalorización de la metáfora; interés por la

---

<sup>249</sup> Domingo Ródenas de Moya, “La menor prosa, la mejor prosa”, en “Introducción” a *Prosas del 27*. Antología. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 48-59; Francisco Díez de Revenga, *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia*. Madrid, Devenir, 2005. Compilación de artículos en torno a este tema, incluido el consagrado a la producción ramoniana: “Ramonismo y narrativa del arte nuevo (la narrativa breve de Gómez de la Serna en las revistas de Vanguardia)”, pp. 51-75.

<sup>250</sup> Pedro Salinas “José Bergamín, en aforismos”, en *Ensayos completos*, volumen III, Madrid, Taurus, 1983, p. 144. *Apud.* Nigel Dennis “En torno a la prosa breve en la joven literatura”, en Domingo Ródenas de Moya (coord.) “Contra el olvido: las prosas del 27”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000, pp. 15-19.

tradicón gnómica, amén de otros hechos de orden extraliterario, como la posible imitación del dinamismo cinematográfico o la posible influencia de la teoría científica del átomo.

Esta tendencia, que afecta, como hemos visto más arriba, a la estructura de la novela, a su desarrollo, engendra, por otra parte, la serie de unidades mínimas, de cuerpo textual reducido, modalidad narrativa y estatuto ontológico ficcional que conocemos como “caprichos”. Tras su primera aparición como “Intermedios” en *Greguerías* (1917), los reencontramos un año más tarde en *Muestrario* (1918), como “Nuevos caprichos” y en *Libro Nuevo* (1920).<sup>251</sup> En 1921, Gómez de la Serna publica *Disparates*,<sup>252</sup> la primera edición de “caprichos” independientes, sin prácticamente gollerías y exentos de greguerías. Por otra parte, en este texto vuelve a defender un género narrativo ultrabreve como nueva modalidad literaria. Lo establece de manera programática su preámbulo:

Lo más fácil de todo es hacer una novela (la acepción de esta facilidad es la buena acepción, la de producir una buena novela, no la de escribirla, porque eso lo pueden hacer muchos, todos esos que intentan repetidamente ser novelistas y nunca lo son, porque no lo aprecian así los que tienen que apreciar, que son los escritores).<sup>253</sup>

Nótese que Gómez de la Serna hace referencia a la novela; sin embargo, es obvio que no podemos admitir esta frase de manera literal, pues, como hemos visto en el capítulo anterior, nuestro autor tiene una lengua carrera como novelista que desmiente tal aserto. En todo caso, debemos considerar esa diatriba como un rechazo al modelo literario decimonónico, que es el que pretende renovar el conjunto de la obra narrativa de Gómez de la Serna. Por otra parte, hay que señalar que el prurito de la brevedad no se observa de forma rigurosa en el conjunto de los “libros nuevos”, dado que en los primeros volúmenes cohabitan los textos hiperbreves con aquellos de extensión considerable.

---

<sup>251</sup> *Muestrario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1918, *ed. cit.*, pp. 432-687. *Libro Nuevo*, Madrid, Imprenta Mesón de los Paños, 1920. Recogido en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V. Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 1999, pp. 47-438.

<sup>252</sup> *Disparates*, Madrid, Calpe, 1921. Recogido en *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, pp. 440-604.

<sup>253</sup> “Teoría del disparate”, en *Disparates*, *ed. cit.*, pp. 445. Este texto reproduce con leves variaciones una versión publicada en la revista *España* con el título “Disparates: prólogo” (núm. 268, 19-VI-1920, pp. 16-17).

En efecto, aparecen algunos relatos más extensos en los libros de *Greguerías* (1917), *Libro nuevo* (1920), *Disparates* (1921), pero van reduciendo su presencia ya en *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* de 1935, para prácticamente desaparecer en la edición de *Caprichos* (1956). Este tipo de texto fue otro modo de colaboración que Gómez de la Serna cultivó desde temprano pero a la que no siempre le dio un cauce editorial. Por ejemplo, tenemos una primera muestra de tal modo de producción en “El Santo de Piedra”, cuento que publica en *La Tribuna* y con el que gana un concurso literario dedicado a ese género. A partir de aquella época, este diario consagra una sección a la publicación de cuentos, entre los que aparecen algunos de los que reencontramos en los “libros nuevos.”<sup>254</sup> Claro que también menudearon entre otro tipo de publicaciones, como la que consigna Luis López Molina en su artículo “Ramón en *La Esfera*”; de todos los cuentos que anota este crítico hay varios que permanecen todavía sepultados entre las páginas de la prensa.<sup>255</sup> Una pesquisa más concienzuda seguramente revelaría un mayor número de cuentos desperdigados entre las revistas y nunca recogidos por Gómez de la Serna.<sup>256</sup> Buena prueba de que siguió cultivando este tipo de relato son las publicaciones que vieron la luz ya en su exilio bonaerense, donde tanto tuvo que prodigarse para sobrevivir, enviando innumerables colaboraciones que se desparramaron por la prensa latinoamericana. Entre los textos narrativos que jamás se recogieron en volumen se encuentran algunos textos más extensos, que sobrepasan con mucho la longitud media de los caprichos.<sup>257</sup> Sin embargo, hay que tener en cuenta que Gómez de la

---

<sup>254</sup> “El Santo de Piedra”. Premiado y fuera de concurso. *La Tribuna*, 25-VI-1916, p. 3. Se recogió en *Muestrario* (1918), véase. *Obras completas*, volumen IV, *op. cit.*, p. 463. En este mismo diario vieron la luz: “La estatua respondiente”, 23-XI-1916, p. 8; “Tisis azul”, 5-XII-1916, que pasaron a *Muestrario*, 1918 (*Obras completas*, volumen IV, pp. 523-525 y 525-529, respectivamente). Otros textos como “Antonio” (8-VIII-1919); “La última ficha” (11-VIII-1919); “La una y la otra” (15-VIII-1919); “El quinto hijo” (17-VIII-1919); “¿Qué número es?” (29-VIII-1919); “¿Por qué llora el niño?” (23-IV-1920) pasaron a *Libro Nuevo* (1920).

<sup>255</sup> Luis López Molina, “Ramón en *La Esfera*” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXIII, oct-dic 1997, reproducido en *Boletín Ramón*, núm. 5, otoño de 2002, pp. 38-56.

<sup>256</sup> Este es el caso de los siguientes ejemplos: “Anoche” (1-VIII-1918); “El desconocido” (22-VI-1921). Ambos publicados en *La Tribuna*.

<sup>257</sup> En *La Nación* se publicaron algunos de los cuentos que conformaron el volumen *Cuentos de fin de año*. Madrid, CLAN, 1947. Ilustrados las más de las veces por Alejandro Sirio, otros relatos tuvieron menos fortuna: “El globo morado”, 14-VIII-1932; “Diálogo moderno: consulta freudiana”, 26-I-1936; “Dos en un cuarto”, 30-IX-1939; “Perdieron el tren”, 25-VIII-1940; “No paso por el olvido”, 28-IX-1941; “Inspiración”, 31-V-1942, “El

Serna optó por no incluirlos en las colecciones misceláneas y, en el caso de los relatos publicados en *La Nación* durante su exilio bonaerense, éstos quedaron fuera de la edición de *Caprichos* de 1956. Quizá aguardaban la edición jamás realizada pero anunciada y consignada en varios lugares y que, en vano, hemos intentado localizar: *Cuentos para no salir de casa*, edición inexistente, fechada en 1956.<sup>258</sup>

En todo caso, predomina entre los textos narrativos de los libros nuevos un voluntario acortamiento de los mismos. La brevedad, sin ser un parámetro exclusivo o exacto, se convierte en el rasgo aproximado, relativo pero preponderante que, de un modo más externo o cuantitativo, colaboran en la configuración textual de los “caprichos”.

De ahí inferimos que Gómez de la Serna ensaya el modo de crear la unidad narrativa con el segmento textual más breve. En algunos casos, opta por reducir el texto al mínimo indisoluble, de manera que la narración no avanza más allá de unas cuantas líneas. De este modo nos encontramos con que el “capricho” puede llegar a identificarse con la greguería, como en el caso de los siguientes ejemplos:

Estaba tan loco que el sastre le preguntó, al hacerle el chaleco, si se lo hacía con mangas largas.  
Comió tanto arroz que aprendió a hablar chino.<sup>259</sup>  
¡Qué tragedia! Envejecían sus manos y no envejecían sus sortijas.<sup>260</sup>  
Se enfadó porque no la oía, pero es que estaba pensando en lo mismo que no escuchaba.<sup>261</sup>  
Tomó tan en serio eso de “ahogar las penas” que se tiró al río.<sup>262</sup>  
“¡Qué sábana más dura!” (Era su losa.)<sup>263</sup>  
Al dejarse la barba se quedó calvo porque no tenía reservas capilares para tanto.<sup>264</sup>

---

recuerdo olvidado”, 31-I-1943. Hasta el momento, la lista más exhaustiva de las publicaciones en el diario argentino se puede consultar en la página web [www.ramongomezdelaserna.net](http://www.ramongomezdelaserna.net).

<sup>258</sup> Gaspar Gómez de la Serna recoge por primera vez este título en la lista que figura como apéndice de su monografía: *Ramón (obra y vida)*. *Op. cit.*, p. 292. De ahí pasa al estudio de José Camón Aznar, *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p. 525 y a la lista que facilita la página web antecitada. Gómez de la Serna tuvo por costumbre anunciar la existencia de libros “fantasma”, para desconcierto de críticos y eruditos. De los entresijos y dificultades de la recopilación de obras y ediciones ramonianas, advierte Pura Fernández: “En torno a la bibliografía de Ramón Gómez de la Serna”, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 49-79.

<sup>259</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*. Rodolfo Cardona (ed.). Madrid, Cátedra, 1980, p. 80. A este respecto, véanse las consideraciones de Luis López-Molina, “Greguería y microrrelato”, *Ínsula*, núm. 741, setiembre de 2008, pp. 17-18.

<sup>260</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías* [1917], *op. cit.*, p. 110.

<sup>261</sup> *op. cit.* p. 139.

<sup>262</sup> *op. cit.* p. 204.

<sup>263</sup> *op. cit.*, p. 255.

<sup>264</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías*. César Nicolás (ed.). Madrid, Espasa-Calpe, 2003, p. 113.

En estas muestras, Gómez de la Serna construye una historia o desarrolla una mínima ficción. Con todo, al ser caracterizados como greguería, no constar de título, configurarse como una observación, un aserto y no una ficción, deberíamos entenderlo como una variante de ese sistema ensayístico ingenioso y no como relatos narrativos breves. De ahí que César Nicolás, distinga en su tipología de la greguería aquéllas que optan por el modo narrativo:

De nuevo, la dimensión o extensión del fenómeno greguerístico, junto a otros rasgos formales de tipo genérico, como son su adscripción al diálogo (teatral o novelístico), al discurso estrictamente narrativo, nos llevan a especificar una serie de subgrupos menores, diferentes y autónomos. Si estos subgrupos presentan elementos formales y estilísticos que lo diversifican, lo cierto es que todos ellos poseen en mayor o menor grado, una cierta vitalidad o potencialidad narrativa, que los distancia de los dos tipos señalados anteriormente.<sup>265</sup>

Por tanto, es obvia la relación que mantienen “capricho” y greguería. Este es un género todavía más breve, que consiste en una imagen o una asociación metafórica que descubre nuevas relaciones entre las cosas, las personas o incluso las palabras.<sup>266</sup> Entre los “caprichos” de Gómez de la Serna nos encontramos con abundantes historietas sobre objetos, tipos o modas que se resuelven mediante un suceso sorprendente o absurdo. Los ascensores, las casas, los trenes, los músicos, las plantas son una constante en los disparates y los “caprichos”. Algunas veces el punto de partida puede ser incluso una manía, como por ejemplo en el texto titulado “El que mira jugar”

-Yo no juego nunca. Yo solo miro jugar-decía aquel hombre, disculpándose de estar siempre en los salones del Círculo de Juego.

-Y hace usted bien...Yo comparo el caso de aquel que en sociedad con el croupier era pagado numerosas veces por jugadas que no había hecho y, sin embargo, se arruinó, porque aun así, el dinero acababa por ser del banquero siempre.

El hombre que mira jugar se pasaba la tarde detrás de la mesa de juego viendo las jugadas de los jugadores y atendiendo fijamente a las apuestas que hacían cargando las cartas de dinero como para que no se volasen con la vorágine del juego en ese vértice de los vientos que es el tapete verde.

Todas las tardes así, para repetir después a los amigos: “Yo mal puedo perder nada, porque no juego nada, absolutamente nada nunca”.

El hombre que mira jugar era un poco molesto a los jugadores, porque tenían la superstición de que les hacía perder cuando se establecía a su espalda y miraba cartas. Además tenían envidia de aquel hombre que ganaba siempre porque no jugaba nunca.

---

<sup>265</sup> César Nicolás, *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988, p. 83.

<sup>266</sup> Véase César Nicolás, *op. cit.*, o bien, la introducción de este mismo autor a Gómez de la Serna, Ramón *Greguerías (selección 1910-1960), op. cit.*, pp. 9-43.

El hombre que mira jugar, tomaba el rostro más compungido y serio mirando la gran parada de los naipes y de las puestas sobre la mesa, cargando su mirada y su deseo de que ganasen sobre las puestas mayores, pareciéndole a él también que jugaba algo, algo que casi siempre perdía.

Así día tras día el hombre que mira jugar fue perdiendo la vista. Hoy es ciego. El hombre que no jugaba nada pero que miraba jugar, se jugaba todos los días las miradas, los ojos, las pestañas, las pupilas, todo hasta haberse quedado ciego por eso. Hasta el que solo mira jugar, pierde, pierde la vista.<sup>267</sup>

Su encabezamiento se corresponde con el de aquellas greguerías que definen humorísticamente un tipo. Veamos algunos ejemplos: “El que no deja deudas deja deudos”; “La que plancha está llena del honrado rubor de la plancha”; “El que ronca tiene ventriloquia de león”, “El que vuelve sentado en el coche fúnebre parece un suicida arrepentido”.<sup>268</sup> En estos casos, una condición, un rasgo, o una postura sirven para descubrir una conexión semántica sorprendente. Fácilmente podríamos transformar este pequeño cuento que acabamos de leer en una greguería: “El que mira jugar, apuesta los ojos”. El desarrollo narrativo es mínimo, y el final, si bien sorpresivo y extravagante, está íntimamente conectado con la caracterización del personaje, que se dedica a observar las apuestas.

No obstante, la greguería, al tiempo que supone una modalidad de los “géneros nuevos”, puede aparecer en los “caprichos” como elemento general, que no único, de la prosa ramoniana, aunque no por ello debemos entender que la greguería engloba a los mismos. Los rasgos ficcional y narrativo nos llevan a deslindar el “capricho” de las otras modalidades de los géneros nuevos. La greguería y la “gollería” derivarían, con todas las particularidades y matices que las distinguen entre sí, de una modalidad ensayística. De hecho, la greguería puede aparecer también como núcleo de las “gollerías”, elemento mínimo y tropológico de la prosa ramoniana, sin por ello asumir todas las potencialidades y fenómenos de la misma, al igual que sucede con los “caprichos”. Por consiguiente, la greguería sí que puede aparecer inserta en un “capricho”, y, de hecho, lo hace a menudo, pues contribuye a subrayar su

---

<sup>267</sup> Gómez de la Serna, Ramón *Libro nuevo*, ed. cit., p. 429.

<sup>268</sup> César Nicolás, *Ramón y la greguería*, op. cit., p. 67.

autonomía, su objetualización como juguete estético al poner de manifiesto las audacias tropológicas del autor.<sup>269</sup>

Esta insistencia en los juegos tropológicos, al tiempo que acentúa la autonomía del texto, contraviene al desarrollo narrativo, con lo cual, dificulta el examen de los “caprichos” y su adscripción genérica a la ficción narrativa. En mayor o menor grado, la aparición de los juegos de ingenio propios de la greguería aplazan la resolución de las acciones; cancelan el desarrollo de la intriga, desbaratando así el movimiento progresivo por el cual el lector avanza en su lectura y en la configuración de una expectativa, la cual, por otra parte, se ve truncada con el final brusco del texto.

Asimismo, la configuración de unidades narrativas (o simplemente ficcionales) mínimas comparte un efecto estético general de la obra de Ramón Gómez de la Serna, por la cual el texto reproduce el ideario atomístico del autor. Así, la disolución del libro en ficciones variopintas, heterogéneas y breves, cubre un universo narrativo amplio; lo cual se aviene con la configuración miscelánea de los “libros nuevos” y con la naturaleza de las “gollerías” y las greguerías. La realidad aparece en toda su variedad, ya que se intenta presentar el mayor número de aspectos de la misma, lo que conecta con su particular estética y con la concepción del discurso literario que concibe la escritura como un fenómeno esencialmente heterogéneo y misceláneo. Éste es un fenómeno general en la obra ramoniana, que refrendan los libros de unidad temática pero de configuración miscelánea, como por ejemplo, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*,<sup>270</sup> *El alba y otras cosas*<sup>271</sup> o *Senos*,<sup>272</sup> así como el ensayismo en general e, incluso, su monumento autobiográfico, *Automoribundia*, sin descuidar por eso la particular unidad de *El Doctor Inverosímil*, dentro de su novelística, estructura que reencontramos en *El Incongruente* con su “Batiburrillo de incongruencias”.

---

<sup>269</sup> César Nicolás, “Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia”, *art. cit.*, p. 11. *Cfr.* Antonio del Rey Briones “Greguería y novela”, *art. cit.*

<sup>270</sup> Primera edición en Madrid, Ediciones del Árbol, 1935.

<sup>271</sup> Publicado por primera vez en Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1923.

<sup>272</sup> Primera edición en Valencia, Sempere, 1917.

A tenor de estas analogías entre las greguerías y los “caprichos” (por microrrelatos) la crítica ha tendido a concebir los segundos como un desarrollo narrativo de los primeros.<sup>273</sup> Pese a estas coincidencias, y a ser fruto de una común intención por la creación de nuevos modos de escritura que se apoyen en la brevedad y la sorpresa, es necesario parangonarlo con las formas narrativas para poder entresacar sus particularidades. A este respecto, parece pertinente vincular los “caprichos” a la evolución del microrrelato en España. De hecho, varios estudiosos han venido señalando a este autor, junto a Juan Ramón Jiménez, como uno de los precursores del microrrelato hispánico.<sup>274</sup> Si bien es cierto que entre las abundantes páginas de Gómez de la Serna no encontramos ninguna teorización explícita en torno al microcuento, las formas que sus narraciones breves adoptan se acercan al microrrelato tal y como se concibe en la actualidad, aunque no se ajusta por completo.

El debate en torno a los textos de Gómez de la Serna, Juan Ramón, Max Aub, o Augusto Monterroso y Juan José Arreola en América Latina, o, si queremos acercarnos a las letras de nuestro tiempo, José María Merino, Javier Tomeo o Luisa Valenzuela, se ha centrado, a lo largo de una bibliografía ya considerable, en torno a la autonomía genérica del microrrelato; en concreto, a la cuestión de si reúne los suficientes rasgos distintivos como para dotarlo de un estatuto particular dentro del sistema literario. Entre las últimas aportaciones a este debate se encuentra la de David Roas,<sup>275</sup> quien niega dicha condición independiente al microrrelato. Sus consideraciones parten de una concepción del género literario como “una

---

<sup>273</sup> Así Nicolás, en el estudio antecitado sobre la morfología de la greguería sitúa al capricho dentro de “las greguerías genéricamente narrativas”. *Op. cit.*, p. 83

<sup>274</sup> Véase. Andrés-Suárez, Irene “Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a Cifralandia” en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad, 2004, pp. 180-190; Andrés-Suárez, Irene “Notas sobre el origen, trayectoria y simplificación del cuento brevísimo”, *Lucanor*, núm. 11, 1994, pp. 55-69, “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en Teresa Gómez Trueba, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Llibros del Peixe, 2007, pp. 11-41; Amanda Mars Checa, “El cuento perfecto” en *Quimera*, núm. 222, noviembre de 2002, pp. 12-17. Martín, Rebeca, y Valls, Fernando (coord) “El microrrelato español: el futuro de un género”, *Quimera*, núm. 222, noviembre de 2002, p. 10; José María Merino “De relatos mínimos” en *Ficción Continua*. Barcelona, Seix-Barral, 2004, pp. 229-237; Fernando Valls “La abundancia justa” en *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2002 pp. 641-657.

<sup>275</sup> “El microrrelato y la teoría de los géneros”, en Irene Andres y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, *op. cit.*, pp. 47-77. Las citas proceden de las páginas 48 y 66, respectivamente.

acción determinante sobre autores y lectores, puesto que forma parte de modelos de escritura y del horizonte de expectativa en función de los cuales los autores escriben-ya sea para seguir el modelo o subvertirlo”. Al constatar que las categorías morfológicas y formales establecidas para el microrrelato coinciden con las que sirven para caracterizar el cuento, este crítico concluye que

habría que definir entonces al microrrelato como una variante más del cuento que corresponde a una de las diversas vías por las que ha evolucionado el género desde que Poe estableciera sus principios básicos: la que apuesta por la intensificación de la brevedad.

Por tanto, parece evidente que el microrrelato es una variante del cuento moderno, una abreviación del modo narrativo breve que se configuró a lo largo del siglo XIX. De nuevo, y con respecto a la novela, el cuento breve se define por su extensión, como único rasgo con el que se puede independizar de la novela, de la que se deriva la economía narrativa (eliminación de lo innecesario, presencia de personajes poco elaborados), y, sobre todo, el efecto único, concepto que acuñó Poe para definir el cuento literario y que se ha recogido en la mayoría de las teorizaciones como punto de partida de la narrativa breve:

We need only here say, upon this topic, that in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance. It is clear, moreover, that this unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting (...) All high excitements are necessarily transient. Thus a long poem is a paradox. And, without unity of impression, the deepest effects cannot be brought about (...) without a certain continuity of effort-without a certain duration or repetition of purpose-the soul is never deeply moved.<sup>276</sup>

Con todo, cifrar la medida de un texto breve puede parecer un procedimiento un tanto arbitrario si no se acompaña de una justificación reflejada en la propia composición. De ahí que Friedman preconice la relatividad a la hora de manejar el criterio de la extensión; ya que, en lugar de considerarla como un parámetro rígido, este crítico opta por operar con la brevedad en función del logro del efecto único:

No hay duda de que los cuentos contienen menos palabras que las novelas, pero la medida tiende a confundir porque se centra en los síntomas en lugar de hacerlo en las causas. (...) Un cuento puede ser corto-para empezar con una distinción básica-por alguna o ambas de estas dos razones: o el

---

<sup>276</sup> Edgar Allan Poe “The Philosophy of composition”, en Charles E. May (ed.), *The new short story theories* Ohio, University Press, 1994, p. 60.

material mismo *es de alcance reducido*, o el material, siendo de mayor amplitud, *es susceptible de ser reducido con el objeto de lograr el máximo efecto artístico*. La primera tiene que ver con el objeto de la representación, mientras que la segunda tiene que ver *con distinciones en la manera* como ese objeto es representado.<sup>277</sup>

Por otra parte, Friedman determina la unidad mínima que constituye una narración, que correspondería a la acción completa: “una acción de cierta magnitud (...) capaz de contener todo aquello que sea relevante para hacer que el protagonista atravesase por las etapas probables o necesarias que lo conduzcan desde el principio a través del medio y hasta el final de una situación determinada.”<sup>278</sup> Por consiguiente, el cuento debe necesariamente atravesar unas mínimas etapas de cambio, independientemente de la duración que abarque la historia; y al margen de cualquiera de las que Friedman, siguiendo a Olson, considera como magnitudes, a saber: elocución, escena, episodio o trama. Por lo tanto, aun reconociendo que la brevedad se manifiesta a través de una determinada extensión textual, hay que establecerla en virtud de la elisión o sumarización de las acciones a representar, pues en estos mecanismos reside la clave para hallar el determinado efecto que pretende provocar el texto: “Es ese efecto y la cantidad de acción requerida para lograrlo lo que determina la brevedad de un relato, cuando se le considera en sí mismo como una obra independiente.”<sup>279</sup>

En el “capricho”, la brevedad impide la consecución de un cuento de trama morosa. La extensión reducida obliga a una presentación esquemática de cada una de sus partes, entre las cuales no se establecen relaciones de simetría o necesidad. El lenguaje, las acciones o la caracterización de los personajes adquieren, en cambio, un efectismo que se corresponde con la elaboración desestructurada de los “caprichos”. De ahí que, en ocasiones, se insinúe apenas la acción, que se limita al esbozo de un relato o a una simple anécdota que contrasta con los comentarios humorísticos y anticlimáticos del narrador.

---

<sup>277</sup> Norman Friedman, “¿Qué hace breve a un cuento breve?” en Luis Barrera Linares, y Carlos Pacheco en *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento literario*. Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 89.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 95.

#### **4.1.2 Grados de narratividad: microrrelatos, anécdotas y otros esbozos narrativos**

La reducción del cuerpo textual en estas prosas ramonianas cabe relacionarla, por tanto, con la atenuación de la narratividad en las mismas, fruto de un mismo impulso estético por desautomatizar el texto narrativo. Además, esto nos permite diferenciar entre los “caprichos” aquellos que presentan un relato escueto (un cuento reducido al mínimo indispensable, un microrrelato), de los que no sobrepasan el mero planteamiento de un hecho aislado, semejantes a la anécdota y que no van más allá de presentar una situación o un tipo. En un caso y en el otro, el “capricho” tiende a construir un tipo de ficción en el que la narración ocupa un lugar secundario. Esto es coherente con una estética que aboga por la desarticulación de la prosa y del discurso que, en el caso de la narración, acarrea la anulación de la trama engarzada. Con ello, se evita el encadenamiento de las peripecias, al prestar mayor importancia a elementos parciales en la composición de la ficción y, como resultado, se tiende a detener la acción.

Así, los “caprichos” se diferencian entre sí en función del grado de progresión narrativa que albergan. En primer lugar, distinguimos un primer grupo de textos que se constituyen mediante una narración arquetípica y que, por tanto, pueden ser asimilables al microrrelato. En ellos, se plantea una situación que se transforma mediante la sucesión de una o varias acciones hasta desembocar en un estado nuevo.

No obstante, tampoco en estos casos Gómez de la Serna elabora excesivamente las tramas, ya que en ellos los cambios y la progresión temporal se quiebran de manera abrupta y un tanto arbitraria. La fórmula es simple y se repite con profusión: se presenta un elemento problemático que se describe con mayor o menor precisión, detalle o énfasis que luego se resuelve mediante un desenlace disparatado o sorprendente. Obviamente, la estructura endeble de la trama viene determinada por la extensión breve del texto, pero, al mismo tiempo,



ardores sexuales. A Andrea, tal situación la conduce a la devoción y luego a la locura. La inquietante insatisfacción de la una y los otros concluye con un cierre del relato sorprendente por lo desproporcionado.

En los otros dos ejemplos, el planteamiento es más endeble pero no por ello el giro final es menos exagerado. “Las enhorabuenas” alegoriza las desventajas de un éxito descomunal mediante la ruina de este personaje anónimo. Por último, en “Pruebas de amor”, la estructura de las acciones es mínima: una pareja que se ama, una declaración grabada por doquier, y, como desenlace, el asesinato de la amada. Lo que saca del anodinismo estos hechos es el arma con que se ejecuta, pues sirve para establecer un juego greguerístico entre el asesinato y la incisión de los nombres, al revelar un parecido entre ambos actos. Así, la simplicidad de la trama está directamente relacionada con la paradójica función del cuchillo, que rebaja el dramatismo de los sucesos, ya de por sí atenuado por ese “Carmen” que, a imagen del ridículo empecinamiento del amante, se repite hasta veinte veces a lo largo del texto.

Los cuatro microrrelatos, no obstante, comparten una extensión breve que se corresponde con la presentación de ese conflicto, o “conato de drama”; el narrador esboza una situación novelesca, despertando de este modo el interés del lector, que se resuelve de forma brusca. Dentro de los microcuentos ramonianos predomina una fórmula de intriga mínima sustentada en un enigma que, como hemos visto en los “caprichos” anteriores, conduce del lector hasta una solución inesperada. Un caso emblemático es “Cabeza roja”<sup>284</sup>:

Cabeza roja compareció ante el tribunal.

-¿Por qué mató usted a Margarita?-le preguntó el fiscal.

-No lo sé-respondió el acusado.

El abogado defensor tampoco lo sabía. Todos estaban desconcertados ante aquella contestación de que no lo sabía. La sentencia, por eso mismo, debía ser inexorable. Entonces yo le envié una nota al abogado defensor, la leyó y se levantó para hablar.

-No lo veis...porque es rojo, de un rojo sangriento...Fijaos...El pelo rojo es un estigma fatal cuyo fondo no podré explicar, pero que puede exculpar a un reo que tan sencillamente ha dicho que no sabe por qué ha matado.

---

<sup>284</sup> *Ibidem.*, p. 297.

En todo el público hubo la certidumbre de que aquello era verdad; pero el juez se levantó y dijo: “Por lo tanto, con mucha más razón hay que cortar la cabeza roja, porque la cabeza roja es la flor del crimen, la mandrágora auténtica.

En este texto el rojo aparece como el hado del personaje, que el juez acepta y aplica de manera que la propia acción se conduce por un juego metafórico, al transferir el color rojo del pelo (y el consecuente mito) al valor metafórico (o legendario) de la mandrágora. De este modo, se refuerza la autonomía de los sucesos acontecidos en el mundo representado del “capricho” frente a la lógica de la realidad extratextual, autonomía ya de por sí acentuada por esta desconexión entre el enigma y la resolución final. Esto mismo sucede en la pieza titulada “Choque de trenes.”<sup>285</sup> En este caso, una acción de corta duración plantea un enigma, ocasionado por otro lado por un hecho abrupto, súbito e inmotivado que se resuelve a su vez de manera absurda:

El choque de trenes había sido terrible, violentísimo, sangriento. Nadie se explicaba cómo había podido suceder. Todas las señales habían sido hechas y las agujas habían funcionado bien.

Nadie se lo explicaba, pero era bien sencillo. Las dos máquinas, llenas de una ferviente sensualidad, se habían querido montar. Estaban cansadas de verse de lejos y de no verse en el vértigo de los cruces, cuando más cerca estaban; estaban cansadas de llamarse con pitidos, de desearse con nostalgia; y como el celo de las máquinas es mayor que el terrible celo de los elefantes y de los camellos, se habían querido montar, pero precisamente su celo, por lo terrible e impetuoso que es, es catastrófico y final.

Es evidente que el animismo transferido a los objetos viene motivado por la metonimia de base real, al circular los trenes por el mismo trayecto, aunque en opuesto sentido. Por otra parte, esta narración, estructurada en enigma, presenta obvias similitudes con algunas greguerías, de manera que se puede establecer que, en este caso, Gómez de la Serna ha optado por transcribir de manera narrativa, mediante un pacto de ficción, lo que en otras ocasiones sirve como proposición apodíctica, optando por el modo ensayístico y la forma discursiva de la greguería.<sup>286</sup> El enigma es desautomatizado por la injustificación o la inexistencia de nexo entre los hechos, lo que debilita el encadenamiento de la acción, la

---

<sup>285</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 91.

<sup>286</sup> “Se miraron de ventanilla a ventanilla en dos trenes que iban en dirección contraria, pero la fuerza del amor es tanta que de pronto los dos trenes comenzaron a correr en el mismo sentido.” *Greguerías*. Ed. de Rodolfo Cardona, *op. cit.*, p. 235.

progresión argumental para hacer hincapié en el planteamiento de un caso extraordinario o la resolución abrupta y no menos prodigiosa del suceso. No es de extrañar, por tanto, que Gómez de la Serna recurra con frecuencia al enigma, detonante de la intriga por antonomasia; motivo que casa con facilidad en el relato policial y detectivesco, subgénero que abunda entre los “caprichos” ramonianos. Un ejemplo paradigmático es “El balcón pintado”,<sup>287</sup> cuyo planteamiento se apoya en una incógnita de difícil solución:

Nadie suponía por dónde podía haber salido el criminal. Las ventanas estaban cerradas, las puertas cerradas por dentro y en toda la casa no había un rincón en que el asesino se hubiese podido esconder. Estas circunstancias del crimen eran las misteriosas circunstancias por las que comienzan muchos crímenes en cuyo estudio surge siempre al final la solución, la pesquisa acertada, la pista verdadera. (...)

¿Cómo había pasado la vista por encima de aquello que era la solución? Ya estaba visto. Después del último balcón natural del piso de la víctima había un balcón pintado, un balcón pintado y que, a diferencia de todos los que al margen de los otros pisos estaban también pintados, era el único que estaba entreabierto. Por allí se escapó el asesino.

El descubrimiento que desentraña la clave inverosímil de este enigma surge de manera inopinada y resuelve el texto en un párrafo final sorpresivo y humorístico, cancelando así toda solución de continuidad entre el planteamiento del cuento y su desenlace. Por encima de la construcción de la trama, Gómez de la Serna prefiere lograr un efecto sorpresivo mediante resoluciones imprevistas o situaciones imaginativas. En consecuencia, el “capricho” aúna a la brevedad textual la construcción endeble de los argumentos. De ahí que estas narraciones aparezcan como suma deslavazada de planteamientos y situaciones efectistas. Por esta misma razón, la ficción puede reducirse a la mera presentación de un planteamiento, de un personaje u objeto, en el cual se enfatiza una característica antes que una historia.

La concentración sobre uno de estos aspectos trae como consecuencia, además de la pérdida de la narratividad, la exacerbación de las descripciones, las cuales no cumplen las funciones habituales de caracterización de los personajes o de configuración de un espacio,

---

<sup>287</sup> *Muestrario, ed. cit.*, pp. 454-456.

sino que cobran mayor importancia, de modo que el texto se convierte en la estampa de una realidad concreta, como en “El hundimiento del balcón” o en “El estanque que engaña a los niños”.<sup>288</sup>

A menudo la presentación de un personaje particular subsume toda la acción del relato. La ficción consiste, pues, en la descripción de un personaje. Aquí, el narrador nos habla de un individuo y su mínima historia pero en la que, a menudo, sus rasgos devoran completamente el desarrollo del relato. Si en el relato “La rompilona”,<sup>289</sup> encontramos una anécdota, en otros casos los personajes permanecen inactivos, de manera que lo único que contiene el texto es su caracterización. Tal esquema se reproduce en “El hijo podrido”, donde se cuenta el nacimiento del vástago de una mujer enferma, con cuya descripción termina el texto.<sup>290</sup> Ambos carecen, pues, de un encadenamiento de acciones que conduzca a la solución del planteamiento con el que principia el relato. Esta estructura se repite abundantemente entre los “caprichos” ramonianos: “El inocente”, “El lunar”, “La nodriza”, “El peligroso”, en *Mostrario*;<sup>291</sup> “La doncellita”, “El fanático”, “El olvidado”, “La estrábica”, “El ilusionista”, en *Libro Nuevo*;<sup>292</sup> “El gran copólogo”, “La descotada”, “El indiano”, “El prestidigitador”, “El conejo de las antípodas”, “El jugador”, “El cojo”, de *Disparates*;<sup>293</sup> “Don Fulano Seco” y “El hombre de cuello largo”, en *Gollerías* (1926);<sup>294</sup> “El disimulado barba azul”, en *Caprichos* (1956).<sup>295</sup>

Los ejemplos arriba mencionados son una pequeña muestra de una lista mucho más larga. En todos ellos, las características de los personajes se examinan de distintos modos, lo cual sirve en algunos casos para expandir arbitrariamente los textos, cuya configuración se

---

<sup>288</sup> Ambos en *Libro Nuevo*, ed. cit., pp. 417-418 y 112-113 respectivamente.

<sup>289</sup> *Libro nuevo*, ed. cit., p. 427.

<sup>290</sup> *Mostrario*, ed. cit., p. 477.

<sup>291</sup> Ed. cit., p. 449, 470, 503 y 508, respectivamente.

<sup>292</sup> Ed. cit., p. 81, 99, 160, 162 y 419, respectivamente.

<sup>293</sup> Ed. cit., pp. 455, 465, 467, 486, 498, 573, 511 y 522, respectivamente.

<sup>294</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Gollerías*. Valencia-Segovia, Sempere, 1926. Reproducido en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, Barcelona, Círculo de Lectores Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 357-370 y 562-563, respectivamente.

<sup>295</sup> Barcelona, AHR, 1956. Reproducido en *Obras completas*, volumen VII, op. cit., p. 981.

basa en aglutinar comparaciones o metáforas que sirven para describir o exagerar los pocos rasgos con los que se presenta al personaje. Igual función cumplen las anécdotas allegadas por el narrador, pues dichas acciones nunca trazan una línea argumental, sino que se utilizan para ilustrar el rasgo semántico con el que se ha elaborado este tipo. El caso más significativo entre los mencionados anteriormente es “El peligroso”, personaje cuyo destino prefigura la historia de Gustavo, *El Incongruente*,<sup>296</sup> al estar poseído por una “negra influencia” que provoca catástrofes allá por donde pasa. El relato se limita a contar la sarta de desastres que acontecen alrededor de este personaje, sin que por ello se enlacen los episodios entre sí. La conclusión aparece sin solución de continuidad y separada del resto del texto por una línea de puntos:

Callado, muy serio, muy impasible, monta en los tranvías, en los barcos y en los trenes el hombre que ha sumado tantas muertes violentas, de las que ha sido el señalador. Tiene un empaque de hombre de luto, aunque no va de luto; parece un poco sordo a lo que escucha, y mira siempre al suelo; pero lejos de él, el suelo del camino que se alarga frente a él. Nadie sabrá su secreto. Solo él sospechará sus sospechas. Solo él sabrá que es el peligroso indicador de los atropellos.<sup>297</sup>

La suma de estas anécdotas, con cuya variedad y profusión consiguen suscitar la omnipresencia del peligro en la vida cotidiana, transmiten, al mismo tiempo, una sensación de arbitrariedad en la construcción. Dicha sensación se acrecienta con este desenlace, cuya función es trasladar la acción al presente, de suerte que la amenaza abstracta que representa “el peligroso” se acerque al tiempo del lector. Pero, con ello, el relato queda en la mera anécdota, ya que, salvo por la toma de conciencia de este personaje, el texto no conlleva cambio alguno, dado que la serie de accidentes que acompañan a tan desafortunado individuo por doquier son, en verdad, ejemplo de una sola característica.

Por otra parte, el final de este texto patentiza el papel que en la poética del “capricho” desempeña la instancia discursiva; puesto que, lejos de comportarse como un testimonio impasible que transmite la información de la manera más fidedigna posible, el narrador

---

<sup>296</sup> *Obras completas*, volumen IX, *op. cit.*, pp. 603-762.

<sup>297</sup> *Muestrario*, *ed. cit.*, p. 510.

participa con tal fuerza y singularidad que construye en el receptor una voz peculiar que permanece invariable a lo largo de los relatos y de los sucesivos volúmenes.

Asimismo, sus frecuentes intervenciones ocasionan la ruptura deliberada de la tensión narrativa e impide que el lector se abandone a la ilusión ficcional. Al insertar sus comentarios, tiende a quebrar el proceso habitual de la construcción de la trama: introduce frases anticlimáticas; retuerce el relato llevándolo hacia elementos, en principio, incongruentes con la historia; diversifica la atención al tiempo que se interrumpen los acontecimientos...

El narrador interviene en la acción de diferentes formas. La más sencilla consiste en resolver el texto, sea un conflicto, un enigma o cualquier otro tipo de intriga, mediante la adición de un comentario que funciona como coda del cuento. Por ejemplo, en “La Santa”,<sup>298</sup> la prosa se acaba con unas consideraciones que pretenden aclarar el misterio de este personaje. De igual forma sucede en “Choque de trenes”,<sup>299</sup> donde las palabras del narrador introducen una solución extravagante. Además, frente a la violencia del suceso, tales asertos, que en ocasiones pueden adoptar la forma de una moraleja absurda, promueven la distancia entre el texto y el lector, todo lo cual casa con el tratamiento del lenguaje, de la acción o de los personajes. En suma, todos estos elementos contribuyen a resaltar los efectos que dimanen de estas narraciones, especialmente el humorístico.

En otras ocasiones, sus comentarios sirven para enmarcar muchas de las historias como casos extraordinarios, a la manera de *El Doctor Inverosímil*, como acontecimientos que sacan la realidad de su habitual atonía y que este hábil observador descubre para los lectores. De este modo, el relato acoge con naturalidad las digresiones, al tiempo que la naturaleza de estos textos se acerca al ensayo. La acción se presenta entonces como el fruto del discurso,

---

<sup>298</sup> Greguerías [1917], *ed. cit.*, p. 92.

<sup>299</sup> *Ibíd.*

puede desempeñar una función dentro de la unidad en la que se integra consistente en ilustrar el enunciado del narrador. Ese es el caso de “El organista”.<sup>300</sup>

Cuando a la tarde se reúnen los canónigos a cantar en el coro de las catedrales, los organistas tocan, entre salmodia y salmodia, unas notas que brotan descuidadamente y que son hijas exclusivas de la inspiración momentánea del organista. Esas improvisaciones no importa que sugieran todos los cismas, todas las palabras ilícitas o los pensamientos más pecaminosos.

A un organista de esos le he oído las cosas más peregrinas. Era un organista de vida libre y pasional. Aquel organista entregaba a la grandeza de la catedral el misterio de la feminidad abierto y expresado. Los canónigos en el fondo de sus sillones era indudable que lo apreciaban hipócritamente.

Un día entre todos los días, el organista aquel llegó a la improvisación de formas perfectas. Era la temporada en que se hablaba de él como del amante de la mujer más hermosa de la provincia. Por toda la catedral pasó, llenándola como el incienso, la forma augusta y su sabroso secreto.

Y la estrofa se perdió como todas las tardes, sin quedar escrita, sin que pudiera volver nunca, sin posibilidad de volver a sonar de nuevo, sin que el organista pudiese en toda su vida volver a encontrar ni sospechar.

¡Oh adagio admirable tocado con descuido y estérilmente, adagio para el drama místico y pasional de la mujer gozada en el silencio, en la prohibición y en el misterio!

“El organista” viene a ser un individuo entre múltiples posibles dentro de una casuística más general, la del organista cuyas notas suenan en el ámbito de la iglesia. Además, la ley general del primer párrafo está enunciada en presente, tal y como sucedía en el caso de “El peligroso”, haciendo del relato una estampa estática en lo que concierne a la temporalidad. Por otra parte, el cierre del texto funciona como exclamación subjetiva del narrador, que realza la nota perversa del órgano entre las frías paredes de la iglesia. De este modo, más que en los avatares del organista, el “capricho” persigue hacer evidente una realidad para la cual es de igual relevancia el hecho en sí como el observador que la descubre.

La presencia de las digresiones puede acabar engullendo todo el planteamiento, engendrando así una teoría o semiensayo, como en la prosa titulada “El cochecillo”.<sup>301</sup>

Cuando un niño deja muchas cosas detrás de sí, es mucho más penosa su ausencia. El *menage* del niño debía ser muy simple hasta ver si el niño se salva de la muerte, que tanto se ensaña con los niños. Los juguetes grandes, irrompibles, los juguetes, como para niños de gigante, no tienen ocultación posible si el niño muere, y serán siempre un recuerdo terrible de él. Los velocípedos también son difíciles de perder; parece que conservan algo de la vida del niño, parece que el niño los volverá a pedir para ir al jardín lenta y dificultosamente, alargando el camino de ese modo con que lo alargan los velocípedos; ¡y luego el hierro sufre tan bien y tan entero todos los baqueteos del tiempo!

¡Pero sobre todo, cuando el niño que muere es de los que gastaron cochecito, ese cochecito contendrá la presencia del niño perennemente!

---

<sup>300</sup> Greguerías [1917], *ed. cit.*, p. 302.

<sup>301</sup> *Muestrario*, *ed. cit.* pp. 467-468.

Yo veo una madre, con ese sombrerito puntiagudo de las madres que llevan a su hijo en cochecito, llevar todas las tardes a los jardines públicos su cochecito vacío, crédula, alegre, cuidadosa, tapado el sitio de su niño por una de esas sabanillas de encaje que le defendían del sol, lenta por los paseos como si llevase un convaleciente, rápida al cruzar las calles para que los coches no atropellen el cochecito. Todos a su alrededor creídos de que lleva un niño.

En “El diabético”<sup>302</sup>, la digresión sobrepasa con mucho el modo en que se manifiesta el relato; nos encontramos, pues, con un relato prácticamente de naturaleza híbrida, más cercano a la “gollería”:

Hay un miedo atroz que sopla rumoroso por las calles: el miedo a la diabetes. Todos vamos convirtiéndonos en diabéticos, porque nuestra sangre se ensucia siempre y se pervierte inevitablemente.

En el diabético todo es fatal. Nada tiene en él remedio.

-Me has matado-dice el diabético a la alegre mujer que, jugando con él, le ha pinchado con el alfiler.

-¿Pero, cómo? ¿Por qué?- exclama ella asustada, amorosa, sin prever las consecuencias de aquel rasguño de alfiler.

-Buena mía. No te apures. Me has matado pero tú no has tenido la culpa, no te acongojes -dice él lleno de fatalidad.-Ya no se me curará esta herida, se me irá gangrenando día a día...

Y es verdad, la sencilla tragedia resulta la más grave. La herida no se cierra, se va gangrenando. El alfilerazo le ha matado.

¡Pobres diabéticos! Los médicos les abandonan, los médicos no saben qué hacer, no se reúnen en sesiones interminables para salvarles, les abandonan a un practicante que lava una herida cada vez mayor, que practica una cura infructuosa, la cura para que mueran.

La posición subordinada de la acción se reproduce en otro tipo de estructura con un marco que engloba distintas historias en torno a un tema. Estos “caprichos” constan de ficciones conglobadas en torno a un asunto concreto y que suele presentar una extravagancia. Los ejemplos son abundantes y recorren toda la serie de los “libros nuevos”: “Los trajes”, de *Greguerías* (1917)<sup>303</sup>; “Electrocuciones”, de *Disparates* (1921);<sup>304</sup> “Epidemias raras”, y “Cláusulas testamentarias absurdas”, de *Ramonismo* (1923);<sup>305</sup> “Telegramas imaginarios”,<sup>306</sup> “Los caballeros de los viejos gabanes”, de *Libro Nuevo* (1920);<sup>307</sup> y “Historias de ballenas” y “Sobremesa” de *Caprichos* (1956)<sup>308</sup>. La agrupación de estos relatos se establece de acuerdo

---

<sup>302</sup> *Muestrario*, ed. cit., p. 470.

<sup>303</sup> Ed. cit., p. 301.

<sup>304</sup> Ed. cit., p. 518.

<sup>305</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ramonismo*, Calpe, 1923. Incluido en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen VII, op. cit., pp. 172 y 197-198, respectivamente.

<sup>306</sup> *Libro nuevo*, ed. cit., pp. 369-379.

<sup>307</sup> *Libro nuevo*, ed. cit., p. 430.

<sup>308</sup> Ed. cit., p. 945 y 1043, respectivamente.

con un criterio temático de la que cada una de las unidades en las que se divide el texto representa un ejemplo.

En definitiva, las distintas alteraciones atenúan la importancia de la peripecia en favor del efectismo del planteamiento o el desenlace, o del papel del narrador. Aspectos, en suma, que subrayan la construcción lúdica y humorística de unas prosas así como la creatividad del escritor. Así, en último lugar, presentamos el grado de ficcionalidad variable de estos textos, en los que, en ocasiones, el autor juega a confundirse y a subrayar su presencia, deshaciendo así la ilusión del texto y evidenciando la condición de artilugio lúdico del “capricho”.

#### 4.1.3 Grados de ficcionalidad

Es indudable la importancia que cobra en estas prosas la presencia de la instancia enunciativa. En ocasiones el narrador adopta la forma de un testigo, que da cuenta de los hechos en presente. Dicho acercamiento tiende a poner en entredicho el estatus ontológico de la ficción. Con el mismo objeto, el escritor juega a disfrazar al personaje testigo con su propia figura. De esta manera, el texto se confunde con la crónica, los textos periodísticos y ensayísticos de la “gollería”. Este juego autofictivo aparece de un modo evidente en “Un Tiziano”, “El envío de la corona”, de *Muestrario*;<sup>309</sup> “La que lleva el secreto de la violación”, de *Libro Nuevo*;<sup>310</sup> “La risa contagiosa”, de *Disparates*;<sup>311</sup> “Los faroles funerarios”, de *El Alba y otras cosas*.<sup>312</sup> Suelen ser casos que aparecen en presente, donde un narrador extrahomodiegético actúa como testigo de la acción y garante de la veracidad de unos hechos a menudo inverosímiles.

---

<sup>309</sup> *Muestrario*, ed. cit., p. 499, y pp. 549-552, respectivamente.

<sup>310</sup> Ed. cit., p. 104.

<sup>311</sup> Ed. cit., p. 546.

<sup>312</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El alba y otras cosas*. Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1923. Reproducido en *Obras completas*, volumen V, op. cit., p. 853.

De este modo, podemos entresacar una variante que se asemeja a una anécdota apócrifa. Se trata de aquellos textos en los que la narratividad disminuye a favor de otros modos, como lo digresivo o descriptivo, instaurando una suerte de discurso cuyas particularidades domina ese locutor singular, gracias a su extravagante óptica y al estilo greguerizante, y que se refleja en los textos y paratextos de toda la serie de “libros nuevos”. Por otra parte, para deshacer todo equívoco, Gómez de la Serna utiliza resortes que nos llevan a identificar su figura con el narrador de los textos. A su peculiar “voz”, estilo e ideario, añade elementos biográficos, a veces un tanto vagos, otros incuestionables, que van desde su condición de escritor al uso de su nombre. Además, tal fenómeno representa una ruptura de niveles, típicamente vanguardista, en que la vida se imbrica con el arte.

El caso emblemático lo encontramos en “El hijo que yo hubiera tenido”, relato procedente de *Disparates*.<sup>313</sup> En él, se representa una suerte de encuentro onírico entre el autor y un hijo hipotético, adoptando así la misma forma de aquellos textos en los que se escenifica el hallazgo por parte del narrador de un objeto inusitado o de una anécdota sorprendente. Con la diferencia de que este texto se puede concebir como la transcripción de un trance onírico, pues el encuentro tiene lugar en “las afueras de la vida (...) en una alcoba inmensa, algo así como una especie de alcoba de hospital, sin ventanas, y, sin embargo, iluminada por una lívida luz de domingo perpetuo”. A través de esta visión conocemos lo que el futuro podía haberle deparado al autor, ya que en él se nos revela que, de haber optado por la paternidad, el vástago ramoniano no hubiera sido el monstruo que el padre temía haber engendrado. El humorismo de la escena no encubre la aversión a la paternidad que el autor confiesa a medias. Pero lo que aquí interesa es la mezcla de autobiografismo, narración, en tanto en cuanto tenemos una visión onírica. Este juego sirve para ilustrar una vuelta de tuerca más en la configuración de los “caprichos”, toda vez que la inserción de la persona autorial en

---

<sup>313</sup> *Ed. cit.*, pp. 535-536.

el texto narrativo contribuye a desdibujar aún más el estatus genérico del texto. De la confusión entre “gollería” y “capricho”, podemos inferir un mismo proceder lúdico común a todas las formas del “ramonismo” y que va más allá de las convenciones genéricas al uso.

El “capricho” parte, por tanto, de una forma vecina al cuento, el microrrelato, pues la corta extensión del texto contribuye a crear un efecto de sorpresa o impresión, en detrimento de la progresión continuada; por otra parte, ésta se ve dificultada por las frecuentes intrusiones del narrador que, o bien sobrecargan el texto de descripciones que acentúan su autonomía, o bien perturban la narración con frecuentes interrupciones digresivas. En suma, este predominio de una voz narrativa que exhibe con descaro sus procedimientos constructivos, dota al capricho de unos valores esencialmente lúdicos. Como consecuencia, el autor se transfigura en el ojo visionario que selecciona y traslada “los conatos de drama” al tiempo que tematiza la propia ejecución de los mismos; de ahí que nos podamos encontrar un texto planteado del siguiente modo:

“Caprichos suspensivos”

Hay veces que es inútil añadir nada al título del apólogo o creación. Las palabras recargan el título y estropean su belleza. ¿Pero comprenderán este nuevo ensayo de arte nuevo los hombres plomizos y mastodónticos que ante toda invención creen que se les está tomando el pelo?...

Ahí van unos ejemplos de las nuevas sugerencias para hombres civilizados, ágiles y con el humorismo que más eleva al hombre sobre el hombre.

Ellos sabrán comprender el hondo trabajo que me ha costado esta creación de un nuevo género y la especial clase de evocaciones que conecta.

“El león que no quería comer sin mostaza”

.....  
.....  
.....  
.....

(...)<sup>314</sup>

---

<sup>314</sup> Gollerías [1926], *ed. cit.*, pp. 593-594.

Este texto escenifica la presencia caprichosa e ingeniosa del escritor, que evoca con el vacío de la página y la extravagancia de los títulos las posibilidades creativas de su pluma. En “Caprichos suspensivos”, en definitiva, comprobamos en lo que desemboca el juego desautomatizador de las formas y la prosa, a saber, en la conversión de la página en un espectáculo de extravagancias literarias.

En conclusión, podemos afirmar que las características formales son la primera peculiaridad de un tipo de narración. La disminución de la narratividad, del encadenamiento de acciones, no obstante, está relacionada de manera directa con el énfasis de unos paradigmas artísticos de distinta índole. Por un lado, la visión de lo absurdo, con toda la complejidad de matices que en ella contiene; la cual, sustentada por una base filosófica, construye un relato que busca el desafío al lector, su extrañamiento o sorpresa mediante imágenes, sucesos o personajes que desborden su horizonte de expectativas.

Esto se conjuga con la presencia de elementos intertextuales, citas que, al tiempo que rebajan el nivel de tensión narrativa, reorientan el texto hacia el pastiche o el juego paródico.

Acorde con la visión del absurdo, la negligencia formal y la parodia intertextual, el efecto que suscitan estas composiciones es el humor. La actitud libre que comporta una concepción tal de la creación literaria y la poética narrativa se plasman en las cuestiones metaliterarias que trasparecen en los caprichos; en ellos se propone una concepción esencialmente libre de la literatura, lo que tiene su reflejo en la amplia gama y variedad del mundo narrativo que contiene, al tiempo que supone un rechazo de modelos creativos precedentes.

Con todo, nuestro análisis de los “caprichos” no sería completo sin unas observaciones que atiendan a los principales componentes semánticos que aparecen constantemente en los relatos relacionados con una determinada visión de la realidad, la muerte y el erotismo

## 4.2 Poética del “capricho”: antirrealismo y absurdo

### Introducción

En este capítulo pretendemos abordar la poética dominante en los “caprichos”. Ésta pasa por el encadenamiento de las acciones y la distorsión sistemática de los referentes. A este modo de proceder no son extraños los aspectos formales que acabamos de tratar. Así, pues, aunque hemos estudiado estos elementos por separado, es evidente que los rasgos antes mencionados se avienen, cuando no contribuyen decisivamente, a la configuración del absurdo o del antirrealismo de estos textos. Hemos preferido, no obstante, reservar un espacio a lo que llamamos “poética antirrealista”, lo que no nos exime de la mención de las cuestiones formales, ya que con nuestro análisis no hacemos sino desgranar en dos epígrafes aquello que en las obras se manifiesta simultáneamente. Y es que la estructura deslavazada de la trama, la brevedad, en ocasiones extrema,<sup>315</sup> la ruptura del encadenamiento lógico-causal o la configuración del relato como la irrupción súbita de un hecho sorprendente se corresponden con la decidida destrucción de la mimesis. Tal característica se encuentra tanto en la base de la narrativa “larga” de Ramón Gómez de la Serna cuanto en la pulsión creativa que anima sus microrrelatos.

No en vano, el propio Gómez de la Serna, echando la vista atrás, definía la serie de tomos misceláneos, desde *Greguerías* (1917) hasta *Caprichos* (1956), como los libros de “lo imaginario puro.”<sup>316</sup> Con esta expresión aludía al despliegue múltiple de fantasía, en motivos,

---

<sup>315</sup> David Roas refiere la vinculación entre la tendencia a la brevedad y la abundancia de relatos antirrealistas; fenómeno de que ya había avisado al enunciar su propia poética creativa: “Quizá ello explique la dimensión absurda o ilógica que suelen tener muchos microrrelatos: despojar al texto de cualquier elemento no imprescindible (como la descripción de espacios y personajes o la fijación del tiempo) supone una desrealización de la historia”, en *La era de la brevedad, op. cit.*. Véase de este mismo autor “Velocidad e impacto” en Neus Rotger y Fernando Valls (eds.), *Ciempíes. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona, Montesinos, 2005, pp. 267-268.

<sup>316</sup> Barcelona, AHR, 1956. Incluido en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen VII, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, p. 941.

temas o situaciones, que tiene lugar en este sinfín de textos, así como a la libertad con que se maneja la ficción dentro de los mismos, donde lo disparatado campa a sus anchas. La narrativa, sea más larga o más breve, se convierte en un lugar de contenido indeterminado, en el que puede aparecer cualquier tipo de realidad, por nimia que sea, por cercana que se encuentre o, por el contrario, puede acoger a elementos más exóticos, sin por ello descuidar otro tipo de referentes, de ahí que los relatos se refieran a menudo tanto a las actividades artísticas cuanto a las creaciones de los personajes, yuxtaponiendo de este modo distintas dimensiones ontológicas. Así, en los “caprichos” podemos encontrar relatos dedicados a realidades cercanas al lector, reconocibles, que nos anclan el texto en un universo de coordenadas familiares como en “Los zapatos de la «coupletista»”, “La provinciana”,<sup>317</sup> “La «carraca»”,<sup>318</sup> “El plumero”,<sup>319</sup> “Un piso más”,<sup>320</sup> “El suceso típico”,<sup>321</sup> etc.

Junto a ellos, aparecen otros relatos que se desplazan hacia otras realidades más lejanas o exóticas, incluso llegan a refundir otro tipo de referentes, de origen literario o culturalista, o, por decirlo en términos ramonianos, “falsos”: “La Miti-Lai”,<sup>322</sup> “Los piratas chinos”,<sup>323</sup> “Lita-Foi”,<sup>324</sup> “Justicia de los zares” o “El que estuvo en Hiroshima”,<sup>325</sup> etc.

Todo esto, junto a la profusión interminable de relatos, contribuye a suscitar la impresión en el lector de presenciar el *happening* de una pluma incontenible que adjunta a la desmedida prolijidad una no menos inconmensurable heterogeneidad cósmica.

---

<sup>317</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 298 y p. 299.

<sup>318</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, pp. 500-501.

<sup>319</sup> *Disparates* [1921], *ed. cit.*, p. 576.

<sup>320</sup> *Ramonismo* [1925], *ed. cit.*, p. 161.

<sup>321</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 393.

<sup>322</sup> *El alba y otras cosas* [1923], *ed. cit.*, p. 936.

<sup>323</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 481.

<sup>324</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, *ed. cit.*, p. 792.

<sup>325</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 947 y p. 950.

#### 4.2.1 Antirrealismo y absurdo

El “capricho”, por tanto, constituye en su amplio conjunto otra buena muestra de lo que para Gómez de la Serna representan la literatura y el arte, pues, en su concepción, éstas deben ser una nueva realidad, un añadido del universo y nunca un intento por reproducirlo.

La autonomía del relato se sustenta, pues, en la libertad irrestricta del escritor, pero, por otra parte, ello también muestra un determinado modo de aprehender la realidad. Y es que esta vastedad de mundos, la libertad imaginativa que la origina, obedecen a una profunda desazón sobre qué es o puede ser la realidad y, consecuentemente, un rechazo inequívoco a aquella narrativa que deriva de la estética realista, y que, por tanto, entiende la literatura como un medio de reproducción de una única realidad. En opinión de Ramón, el realismo es, ante todo, una estética superficial que se queda en la apariencia y que no desentraña las complejidades del mundo.<sup>326</sup>

Ello explica la frecuencia con la que Gómez de la Serna alude a la deconstrucción de la imagen que tenemos de lo real, cuando teoriza sobre su propia ficción. Por una parte, alude a esas zonas que el novelista descubre o pone de manifiesto en la ficción, como aspecto no fenoménico del mundo que nos rodea; de ahí que el escritor deba ofrecer una imagen más compleja del mismo, que no se limite al simple retrato superficial sino que a su vez incorpore una interpretación.<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> De hecho, la naturaleza de esta realidad es cuestionada a menudo en la escritura de Ramón Gómez de la Serna, como por ejemplo en la siguiente greguería: “Si la realidad es apariencia, resulta que la apariencia es la realidad, eso si no es la realidad la apariencia de la irrealdad.” *Total de greguerías. Op. cit.*, p. 595.

<sup>327</sup> Ésta es la lectura que ofrece de la escuela antirrealista con la que Gómez de la Serna mantuvo importantes contactos, el cubismo:

“Es el cubismo una reacción contra lo sensible o sensorio. Quiere la escuela que el entendimiento conceptúe lo que sólo se ha visto, se sobreforme en el espacio lo que sólo se ha visto en perspectiva.

Braque, que es el teorizador de la doctrina, dijo: “Los sentidos deforman, pero el espíritu forma.”

Se trata de una de las más bellas rebeliones de hombre contra las apariencias.”, en “Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo”, *Revista de Occidente*, julio y agosto de 1929 (núms. 73 y 74). Cito de la edición de Quaderns Crema (Barcelona, 1996). Este trabajo pasó a formar parte del vademécum vanguardista *Ismos* (1931), con el nombre de “Picassismo”.

A esto aluden estas palabras del propio Gómez de la Serna extraídas de su ensayo “Novelismo”:

Lo que bolcheviquiza la vida es la realidad sin orientación y sin acogida, a la que nadie muestra caminos y orientaciones.

Por no haber orientado todo el realismo de la vida moderna nos cercan y nos suplantán esos realismos homicidas.

Hay que recoger y escultorizar ese realismo de la vida con arbitrariedad de renacimiento, si no se quiere ser aplastado por él.

La realidad necesita ser libertada en la fantasmagoría, dando un sentido superior a lo que sucede y señalando sus nuevas formas.

(...)

Así como al filósofo hay que pedirle que lo pruebe o lo abstraiga todo con la lógica, al novelista no, porque él puede llegar a los mayores atisbos de realidad gracias a lo improbable.

Quisiera yo dar con lo fantasmagórico, que es algo real aunque inexistente, más diafanidad al barro originario y más convivencia en atmósferas que sólo vivirán en un remoto porvenir.<sup>328</sup>

Gómez de la Serna mantuvo ese antirrealismo a ultranza durante toda su carrera como escritor, de ahí que el último de sus proyectos como novelista- “las novelas de la nebulosa”- nazca de un concepto similar de la representación. Su formulación expresa se encuentra en el prólogo de una de las novelas de su época argentina, *El hombre perdido*, en el que Gómez de la Serna vuelve a sustentar un programa manifiestamente antirrealista:

Hay una realidad que no es surrealidad ni realidad subreal, sino una realidad lateral. En los sindulios del beloferonte no hay más que huevos fritos y lógica bostezante.

El dominio del mundo, entre lo que vivimos en último término, es lo irreal porque todo lo real, por muerte, por consunción o solo por el paso del tiempo de ayer a mañana, resulta fatalmente irreal.

Lo mayor humano, lo más a lo que se puede llegar, lo que más grande nos hace es la suposición, el que podamos suponer a Dios, o la muerte antes de morir, todo el más allá. Dar esos misterios sin aspavientos ni melindros [*sic*].<sup>329</sup>

De esta suerte nace una recreación compleja de lo real que incluye una zona escondida, no evidente ni fácil, que no por ser artificiosa es menos reveladora y hacia la que se encamina la estética que anima los textos de Ramón Gómez de la Serna. De esa misma estética participa

---

<sup>328</sup> Véase “Novelismo” en *Ismos* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1931). Citamos de la edición facsímil publicada con motivo de la exposición “Los Ismos de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense, inaugurada el 4 de junio de 2002), pp. 354-355. Para el origen de este ensayo véase Domingo Ródenas “Introducción” a *El novelista* [1925], Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pp. 26-27.

<sup>329</sup> “Prólogo a las novelas de la nebulosa”, en *El hombre perdido* (1947). Tras ser reeditado por Biblioteca Nueva en 1963, este libro no conoció reimpresión alguna hasta la publicación del volumen XIV de las *Obras completas* editadas por Ioana Zlotescu y de donde extraemos la cita: Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003, p. 51.

el arte de la greguería que suele buscar una conexión extraña, intuiciones que, por lo irracional, muestran una interconexión que ahonda la idea que tenemos de lo real. Dichas intuiciones no estarían demasiado alejadas de la renovación del lenguaje poético que propone Marinetti mediante la técnica de la analogía.<sup>330</sup> La originalidad, por tanto, no es un elemento banal sino que en él estriba el fundamento de la aprehensión compleja de la realidad.

El tratamiento no mimético de la realidad se erige, por tanto, como una constante dentro de la narrativa de Ramón Gómez de la Serna. A este respecto, cabe destacar dos novelas: *El Doctor Inverosímil* (1914) y *El Incongruente* (1922). En ellas, la poética consistente en la deliberada ruptura de la lógica (inverosimilitud e incongruencia) deviene el hilo argumental de la novela. Ya hemos apuntado más arriba la correlación que se establece entre la construcción de una realidad autónoma, novedosa y la arquitectura del relato en estas dos novelas, en las cuales el absurdo se convierte en la sustancia principal sobre la que se apoya el relato: mientras que la inverosimilitud se relaciona con la particular medicina con la que ejerce el Doctor Vivar, la incongruencia alude al desequilibrio que domina el destino de Gustavo, el protagonista de esta otra novela. Ambos elementos encaminan el relato por derroteros claramente antirrealistas, pues la quiebra de la lógica se concreta en la trasgresión de numerosas leyes físicas, ópticas y racionales que suponen una exploración del mundo no basado en nuestra forma habitual. Todo ello actúa como metáfora de una realidad que, por un lado, no tiene sentido claro (obsérvese en relación a esto el destino de *El Incongruente* o las batallas psicosomáticas de los pacientes del Doctor Vivar) y, por otra parte, señalan la

---

<sup>330</sup> “Todo sustantivo debe tener su doble, esto es, al sustantivo le debe seguir, sin conjunción alguna, el sustantivo al que va unido por analogía. Ejemplo: hombre-torpedo, mujer-golfo, locura-resaca, plaza-embudo, pueta-grifo.

Así como la velocidad aérea ha multiplicado nuestro conocimiento del mundo, la percepción por analogía se convierte en algo más natural para el hombre. (...) Es necesario fundir el objeto directamente con la imagen que evoca, ofreciendo la imagen en escorzo mediante una sola palabra esencial.

“Manifiesto técnico de la literatura futurista” (11-V-1912), en F.T. Marinetti *Gli indomabili*. [1922] Milán, Mondadori, 2000, pp. 92-99.

complejidad de lo real ya que, al apuntar la insuficiencia del racionalismo y del realismo se abre la posibilidad de otra realidad,<sup>331</sup> de un mundo que contiene otras dimensiones al margen de las estrictamente perceptivo-sensoriales, al tiempo que se instaura una inquietud por lo que a las posibilidades de entender y ofrecer una versión lógica del universo se refiere.

Así pues, el absurdo (la incongruencia o inverosimilitud) despliega dos aspectos en el arte ramoniano, el antirrealismo y el irracionalismo, que manifiestan una misma “desconfianza” hacia los procesos epistemológicos y hacia la forma de representar la realidad que de ella se desprende.<sup>332</sup> En su literatura absurdizante y lúdica, por tanto, circula de manera latente una inquietud en relación con el ser humano y su conocimiento. El absurdo, en suma, actúa como metáfora de esa inquietud y se alía con procesos de imaginación desbordantes, con la expresión de realidades que desafíen la razón mediante el estupor o el desconcierto.

No es nuestra intención, sin embargo, asociar directamente el concepto de lo absurdo en la narrativa hiperbreve de Ramón Gómez de la Serna con las manifestaciones teatrales de un Ionesco o un Beckett, aunque investigadores como Rudzka o más recientemente Cornwell hayan acudido a las vanguardias históricas en busca de los antecedentes literarios de la denominada literatura del absurdo. Sin duda, las corrientes de pensamiento irracionalista,<sup>333</sup>

---

<sup>331</sup> El mismo Ramón Gómez de la Serna advierte que:

“La nueva realidad no tienen que ser parecida a la *realidad*. Hay que fijarse en que su tipo de *nueva realidad* excluye precisamente la realidad, lo que se entiende por la *realidad*.”

La realidad-hay que acostumbrarse a pensar en esto-puede ser completamente distinta a la realidad.”

*Ismos*, ed. cit., p. 157.

<sup>332</sup> Con el término de “desconfianza epistemológica” denomina Domingo Ródenas el punto de partida filosófico que anima los distintos proyectos narrativos de la literatura modernista, en el sentido anglosajón, y en la que, claro está, se incluiría la obra de Ramón Gómez de la Serna. Véase “Introducción” a *El novelista*, art. cit.

<sup>333</sup> Cabe mencionar aquí el espacio que Gonzalo Sobejano consagra a Ramón Gómez de la Serna en su estudio sobre la recepción de Nietzsche en España. Este crítico estudia la presencia de este filósofo en la etapa de formación del escritor; pero al mismo tiempo detecta un poso de nietzscheanismo en la estética de la madurez:

“La sensación orgánica en que Ramón cifraba el nuevo estremecimiento de la literatura por él instaurada, habría de estribar en una embriaguez dionisiaca con la realidad concreta, atomizándola, prendiendo entre los átomos chispas imprevistas de relación irracional, humanizando objetos y cosificando lo humano. De la greguería perpetua que los libros de Gómez de la Serna son hasta su muerte, se saca la sensación única del juego: disgregación y congregación inesperadas de partículas del mundo. El arranque es un empuje biológico, de sensualidad exuberante, pero el alcance es un desbarajuste, una descomposición nihilista, las morbideces inevitables al principio, gustadas luego y hasta el final como un dulce veneno.” Gonzalo Sobejano, *Nietzsche en España*. Madrid, Gredos, 1967, p. 593.

en las que se inspiró el existencialismo (a su vez base filosófica de la literatura del absurdo), están detrás del uso que de este concepto hace Gómez de la Serna.<sup>334</sup>

La mención de este término en su obra se documenta por primera vez en *El Libro Mudo*, volumen de 1911 en el que se reivindica el proceder absurdo como modo de reaccionar ante el coercitivo orden social:

Ramón, seamos ante todo absurdos, inexplicablemente absurdos...habremos roto una trabazón, habremos acabado con un infarto...Nos habremos intrincado más. Seremos menos representativos y estaremos fuera del alcance succionador, amistoso, involucrador de los otros...

Ramón, el absurdo es un barrunto y aunque no sea en conclusión nada, es a lo menos una posición en contra de la costumbre...Es un paso excéntrico, es una huida precipitada hacia mares nuevos, para los que, ya en alta mar se inventará una nueva brújula...

Ramón, el triunfo, la libertad, está en oponer a toda cosa usual su antídoto, su absurdo...Y después atarearse en la exploración del absurdo...<sup>335</sup>

El absurdo se define, pues, como un medio inane que salvaguarda la especificidad del individuo frente a la acción normalizante y uniformadora de la sociedad<sup>336</sup> en el marco de esa escritura confesional de la primera época, en la que la autoindagación traza el camino de una liberación personal y literaria a un tiempo.

---

<sup>334</sup> Danuta Rudzka, *À l'aube de l'absurde*. Lund, 1978; Neil Cornwell, *The absurd in literature*. Manchester, Manchester UP, 2006. Esta categoría se ha aplicado en la literatura a las manifestaciones teatrales que llevaron a cabo autores como Beckett, Ionesco o Genet durante los años que siguieron a la Segunda Guerra Mundial. Esslin (1961) es el primero en definir temática y formalmente este movimiento. A estos dramaturgos los mueve una percepción del absurdo similar cuya idea principal es el desacuerdo entre el ser humano y el mundo, de modo que toda concepción anterior ha sido desacreditada o se tiene por ilusoria. El tema es, pues, de índole existencial y se esfuerza por expresar una angustia metafísica. Absurdo es el término que sirve para expresar esta concepción puesto que, en palabras de Ionesco que recupera el propio Esslin, "absurd is that which is devoid of purpose...Cut off from his religious, metaphysical, and transcendental roots, man is lost; all his actions become senseless, absurd, useless." (Martin Esslin, *The theatre of the absurd*. New York, Anchor Books, 1961, p. xix). Sin embargo, aquello que singulariza esta agrupación que, por otro lado, jamás se reconoció como grupo, es el traslado de lo absurdo a la construcción de la obra. Hincliffe (1969) refrenda las ideas de Esslin detallando un poco en que consiste dicha superposición del contenido sobre la forma:

"all semblance of logical construction, of the rational linking of idea with idea in an intellectually viable argument, is abandoned, and instead the irrationality of experience is transferred to the stage. The procedure has both its advantages and its limitations. Most dramatists of the absurd have found it difficult to sustain a whole evening in the theatre without compromising somewhat..." Arnold P. Hincliffe, *The Absurd*. London, Methuen, 1969, p. 62.

<sup>335</sup> Ramón Gómez de la Serna, *El Libro Mudo (Secretos)*. Madrid, Imprenta Aurora, 1911. Citamos de la edición de Ioana Zlotescu para Fondo de Cultura Económica (México, 1987, p. 23).

<sup>336</sup> Para Eloy Navarro Domínguez "El pensamiento absurdizante empieza con la separación de los ámbitos social y personal, libre, primer eslabón en un proceso de desasimiento de la identidad impuesta por la sociedad al sujeto que prosigue con el propósito del autor de desenmascarar los "simulacros" o principios fundamentales de la sociedad burguesa (...). A esta parcelación artificial de la realidad Ramón Gómez de la Serna responde con "analogía y protefismo", ya que la "anulación de las categorías mentales impuestas por la sociedad le revelará a Ramón un mundo nuevo, en el que las cosas, "absurdizadas" y desposeídas de sus "formas" sociales ya no se le imponen, sino que, a través de su mirada, cobran vida dentro de un universo a la vez homogéneo y vario, atomizado e infinito". En Eloy Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente, op. cit.*, p. 249.

La aplicación literaria del absurdo se iniciaría con las secuencias narrativas que configuran *El Doctor Inverosímil* pero no es hasta 1917 cuando su ejecución sistemática llegaría a la creación de unos textos concretos: el “capricho”.

#### 4.2.2 Fuentes: Goya y Poe

Otra de las razones que explican el dominio del antirrealismo y el absurdo es la huella de distintas tradiciones que Ramón Gómez de la Serna absorbe y reinterpreta.

La nomenclatura de estos textos ya nos avisa de manera obvia de una de las fuentes de inspiración: la pintura de Francisco de Goya. “Caprichos” y “Disparates” configuran sendas series de grabados del pintor aragonés. “Fantasmagoría”, última de las denominaciones, toma su nombre de un fenómeno parateatral que consiste en crear una ilusión óptica mediante un juego de lentes,<sup>337</sup> que se popularizó entre los siglos XVIII y XIX.

Dicha inspiración supone un síntoma más de la particular recepción de la obra del pintor aragonés a esas alturas de siglo, y que pervivirá durante las décadas veinte y treinta. A este fenómeno contribuye el propio Gómez de la Serna con una biografía publicada por la editorial Atenea, dentro de su colección “La Nave”, en 1928, que muestra la lectura que lleva a cabo nuestro autor. Esta biografía aparece precisamente el año del centenario de la muerte de Goya, con lo cual el texto ramoniano se inscribe en un movimiento de reivindicación que surge, en parte, como respuesta al centenario de Góngora y en el que frente al preciosismo formal se propugna una estética desgarradora y expresiva.

---

<sup>337</sup> “[U]na nueva forma de espectáculo óptico que sería extremadamente popular a finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el XIX. Celebrados primero en el contexto de las academias científicas y de las universidades, los espectáculos de fantasmagoría llegaron pronto a los salones burgueses y nobles y consiguieron la entrega sin reservas del público parisino en las principales calles y plazas de la ciudad. La razón del enorme éxito de este tipo de exhibiciones es simple. Por primera vez, y gracias a un mecanismo relativamente sencillo de lentes y espejos, las fantasmagorías hacían posible el prodigioso arte de “faire parler les fantômes en public”, Neus Rotger, “El concepto de fantasmagoría y sus usos literarios”, *Coloquio Internacional Sueño, imaginación y realidad en literatura. Opera Romanica* 10. Ceske-Budejovice, Ediciones de la Universidad de Bohemia del Sur, 2006, p. 117.

En su biografía, Gómez de la Serna examina toda la obra de Goya y nos lo presenta a la sazón como un madrileñista, un genio original y un indagador de lo inverosímil. Es, sin duda, este último aspecto el que más interesa aquí, pues conecta con el espíritu antirrealista de las vanguardias y con la obra del propio Gómez de la Serna.<sup>338</sup> En consecuencia, Gómez de la Serna presta una mayor atención a la series de grabados: *Caprichos*, *Tauromaquia*, *Los desastres de la guerra*, *Disparates* y *Proverbios*. Estas celebérrimas pinturas destacan por la estética preexpresionista que presentan, en la que la realidad se distorsiona hasta adoptar formas monstruosas y en la que los motivos teratológicos sirven para descubrir la auténtica esencia de una sociedad y su tiempo. Dicha fijación no es un aspecto original de la interpretación de Gómez de la Serna, pues viene determinada por una de las líneas de lectura de la obra de Goya que predominan durante el siglo XIX: la que observa en la serie de grabados la cifra del genio aragonés, que consistiría, por ende, en la deformación sistemática del ser humano y en la especial querencia por lo teratológico; en suma: a partir de la mezcla de lo sobrenatural y monstruoso establece la visión del horror de una época y el fondo tenebroso del sujeto.

Esta interpretación la recoge Gómez de la Serna de un poeta por el que siente especial predilección: Charles Baudelaire. De hecho, la edición del texto de 1928 se cierra con una cita de *Curiosités esthétiques* del escritor francés; en concreto, un fragmento del texto que se consagra a Goya dentro del capítulo dedicado a los caricaturistas extranjeros:

El gran mérito de Goya consiste en crear lo monstruoso verosímil. Sus monstruos nacen viables, armónicos. Nadie ha tenido más audacia que él, en el sentido de lo absurdo posible. Todas sus contorsiones, sus rostros bestiales, sus andrajos simbólicos están penetrados de "humanidad". Aun desde el punto de vista particular de la historia natural sería difícil condenarlos; tanta analogía hay en ellos y tanta armonía en todas las partes de su ser; en una palabra, la línea de sutura, el punto de conjunción entre lo real y lo fantástico es imposible de asir; es una frontera vaga que el análisis más sutil no podría trazar; tan trascendente y natural a la vez que es el arte.<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> En la reseña a esta biografía comenta Antonio Espina: "De Goya no hay literato moderno que esté más cerca, por semejanza de ánimo estética y, sobre todo, de "humor" que Gómez de la Serna". "*Goya*. Ramón Gómez de la Serna", *Revista de Occidente*, XXI núm. 62, agosto, 1928. Recogido en Antonio Espina *Ensayos sobre literatura*. Ed. de Gloria Rey. Valencia, Pre-textos, 1994 pp. 211-214.

<sup>339</sup> Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* [1856]. *Apud*. Ramón Gómez de la Serna, *Goya*. [1928]. Barcelona, Espasa-Calpe, 1958, p. 213.

Observamos que la interpretación de Gómez de la Serna deriva de estas palabras de Baudelaire. En ella, persiste el concepto de genio como una muestra de originalidad, que pasa por una estética expresionista, lo cual, no significa tanto un alejamiento de la realidad cuanto una mayor comprensión de la misma:

Lo genial es eso: despertar lo desvanecido, avivar como un grito la lucidez humana, mezclar fuera de lo previsible lo que tiene leyes monótonas.

(...)

Sus *Caprichos* son periodismo, comentario y amenidad, contraste de lo real con lo imaginado, flotante sátira, fácil de reproducir, escrito ya en ella el pie de la publicidad, el pie periodístico corretón, sobrentendido, trazado con letras veloces.

Todos esos conjuntos de carboneros, pintarrajeados con nocturnidad, apedreados de gritos y cuajados de incrustaciones, que llenan las paredes de su casa, son engendros de quien comprende la vida y su revés misterioso. Buscaba su reacción, quejas sin sentido contra las pusilanimidades del mundo. ¡Ser timorato un mundo en que existe la muerte, que es la mayor depravación y el atrevimiento mayor que se puede comprender!<sup>340</sup>

Por otro lado, Gómez de la Serna interpreta al de Fuentetodos como una encarnación del genio español, lo que le lleva a destacar un rasgo fundamental para su propia estética: el humorismo, que en el caso de Goya tiene un fondo mucho más macabro que el suyo:

El humorismo es aquello en que se mezcla la credulidad y la incredulidad, lo trágico y lo cómico, la vida y la muerte, es decir, todos los polos contradictorios, pareciendo brotar del chispazo la única conclusión digna de la vida, siempre de un modo catastrófico, desesperado, barroco y con escasas palabras de agonía.<sup>341</sup>

A esto hay que añadir también la idea, propia de Ramón, del pintor como creador de realidades, el poeta o el artista como aquel que añade al mundo uno nuevo. Esto subraya, pues, el poder de la creatividad en sí misma, es decir, una valoración de los grabados de Goya al margen de su posible componente satírico.

Goya era, como muestra Glendinning,<sup>342</sup> un referente para el expresionismo, que en España contó con adeptos como Zuloaga, Gutiérrez Solana, y, cómo no, Valle-Inclán, cuyo texto programático sobre el esperpento contiene numerosas referencias goyescas. A esta tradición se incorpora Gómez de la Serna pertrechado de la visión baudeleriana.

---

<sup>340</sup> Goya, *ed. cit.*, pp. 27 y 71.

<sup>341</sup> Goya, *ed. cit.*, p. 67.

<sup>342</sup> Nigel Glendinning, *Goya y sus críticos*. Barcelona, Taurus, 1982, pp. 158-179.

La aplicación literaria de su estética promueve la presencia de unos motivos pictóricos, cumpliendo así uno de los preceptos de la vanguardia, esto es, la pretendida superación de los límites tradicionales entre las artes; lo que, en el caso de los “caprichos” ramonianos, conduce a la forma en la que se representa el mundo, la tendencia a la brevedad y la preponderancia de la imagen sobre la narración.

Precisamente, en el texto que pretende sintetizar la poética de los “caprichos”, “Teoría del Disparate”, Gómez de la Serna hace de este pintor el precursor o “mártir” del disparate, pues, según el autor madrileño, Goya “no tuvo más remedio que dibujar alguna de las cosas absurdas que vio repetidamente y que le propusieron desafiadoramente su transposición”.<sup>343</sup> En consecuencia, el absurdo (o el disparate) nace para la literatura y el arte inspirado por la propia realidad. Aun irreconocible y deformada, esta representación revela una autenticidad mayor; de ahí que en este prólogo, Gómez de la Serna llegue a la conclusión, a priori paradójica, de que “el disparate es la forma más sincera de la literatura”.<sup>344</sup>

Las ficciones, pues, deben admitir todo aquello que no pueda ser racionalmente aceptado: “cuadros de pesadilla, situaciones que se resuelven sin resolverse, solo quedándose pasmadas en su absurdidad,”<sup>345</sup> imágenes, por tanto, que desafíen y resquebrajen el orden del universo del lector. En los revelados del relato “El superpositor” encontramos un ejemplo de esa visión de la realidad que perturba por lo arbitraria y caótica. En él, se cuenta la historia de un fotógrafo:

Este monstruo es un fotógrafo. Nació para fotógrafo, pero no tenía la memoria fotográfica.

Disparaba su máquina sobre todas las cosas, pero se olvidaba de las fotografías que había hecho antes, y cuando creía no haber impresionado la placa número ocho, resultaba que la placa número ocho ya había sido impresionada.

Todas las fotografías del superpositor contenían por eso, por lo menos, dos poses diferentes.

Daba dos destinos diferentes a los que fotografiaba, y reunía paisajes, casas y parques zoológicos.

Parecían las pruebas de sus fotografías como radiografías reunidas, extraños confusionismos entre otras cosas, personas y perros.

---

<sup>343</sup> España, núm. 268, 19-06-1920, p. 16., recogido en “Teoría del Disparate”, en *Disparates* [1921], *ed. cit.*, p. 444.

<sup>344</sup> *Op. cit.* p. 443.

<sup>345</sup> *Ibidem.*

Llegó en eso a tal perfección, que el superpositor hizo fortuna con el producto de sus equivocaciones.

Había encontrado, por ser tan recalcitrante y tan empedernido, las fusiones de la época presente, la reunión de una pareja de recién casados en traje de boda con la pareja de unos recién divorciados en traje de huida, la visión de una plaza de toros llena sobre la visión de un estádium, etc.<sup>346</sup>

Las planchas del superpositor ofrecen resultados desconcertantes, “extraños confusionismos”, es decir, yuxtaponen referentes contradictorios (tal y como lleva a cabo la greguería), dando lugar a cuadros absurdos que, no obstante, son cifra de “la época presente”. La asunción de esta estética hace que la mayoría de los cientos y cientos de relatos que pueblan los libros desde 1917 a 1956 se presenten como un muestrario de lo imposible. Con el objeto de crear desconcierto, Gómez de la Serna llena sus narraciones de hechos sorprendentes, inauditos o extravagantes.

Un elemento que abunda entre los relatos ramonianos y cuyo origen es claramente goyesco es lo monstruoso. Este elemento, entre lo feo, lo distorsionado y lo increíble, fue una constante entre la pintura y la estética expresionista, que acentuaba o exageraba rasgos a la búsqueda de un arte que, al contravenir la mimesis realista, daba lugar a la expresión de una verdad interior. De hecho, para Gómez de la Serna, “el monstruosismo” es una de las constantes estéticas de la época, como afirma en una reseña a propósito de una exposición de criaturas sorprendentes:

Ya que el siglo está preparado para lo monstruoso y lo arbitrario, porque los catedráticos de todos los *ismos*, desde el *futurismo* al *ultraísmo*, han sabido prepararle, el doctor L. Chaveau ha abierto en París una exposición inaudita en que todo lo monstruoso tiene su sentido.

El doctor L. Chaveau ha recogido las verdaderas cosas absurdas de la naturaleza, aprendiendo, sobre todo, monstruosidad y plasticidad macabra en los fetos de los animales y en los animales recién nacidos con caras feroces y mirada prístina.<sup>347</sup>

Lo significativo de la reseña anterior no estriba tanto en su contenido cuanto en su inclusión en la antología de textos de *Ismos*, como cifra de un modo estético que ha penetrado mediante las vanguardias. Así, no sorprende la abundancia con la que aparecen

---

<sup>346</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], ed. cit., p. 760.

<sup>347</sup> “Monstruosismo”, en *Ismos*, ed. cit., p. 153-154. Este texto procede del artículo publicado en la revista *Nuevo Mundo* como “Exposición de monstruos y criaturas singulares e hipotéticas” (núm. 1476, 5-V-1922).

los seres absurdos en los “caprichos” ramonianos. Algunos de ellos de clara filiación goyesca, como es el caso de “Un nido de brujas”:

Yo no he visto nada extraordinario ni fantástico en los bosques; pero esto que vi es bastante singular.

De pronto, yendo bajo el palio alzado de los grandes árboles, vi que algo se movía en el corazón de un árbol, y miré... ¡Nunca hubiera mirado!...No se me ha olvidado ni un momento lo que vi, y hay días en que tengo eso más recrudescido que otros; vi un nido por cuyo balaustre o balconada sacaban la cabeza unas crías de bruja, con sus caras de viejas en la infancia de su vejez, los ojos un poco huevudos y como con la sombra de las gafas, así como en el centro de la nariz se veía la sombra del montante de las gafas; crías de brujas con cara de pájaros sin ser pájaros.

Sacaban la cabeza por intervalos y me miraban a mí, que, parado y patidifuso, contemplaba el hallazgo del nido de brujas, verdadero nido de brujas, inconfundible nido de brujas, con sus crías amonietadas y con el moño canoso, muy canoso.

Los palitroques, las zarzas del nido, eran mucho más tupidos y altos que las de otros nidos.

Volviendo la cabeza constantemente, asombrado de haber visto aquello, me rehíce al llegar al pueblo; pero no conseguí que nadie me acompañase a buscar y a cazar el nido de brujas.<sup>348</sup>

En este “capricho” es obvia la contaminación del motivo pictórico. En primer lugar, las brujas son los personajes predilectos de los grabados de Goya, y los encontramos a menudo entre los *Caprichos* y los *Disparates* como representación, entre otras cosas, del horror que anida en el interior del ser humano. Por otra parte, el hallazgo de estas mujeres encima de un árbol remite, de manera más evidente, al disparate al que el propio Gómez de la Serna se ha referido erróneamente en el prólogo como “Disparate claro” (número 15); pues, en realidad, las mujeres sentadas de manera inverosímil sobre la rama de un árbol se corresponden con el “Disparate ridículo” (número 3 de la Serie), por cierto, uno de los grabados más enigmáticos del genial pintor aragonés. Lo horroroso de la escena estriba tanto en la imagen tenebrosa de esas mujeres posadas sobre un árbol, lo que sorprende al tiempo que las convierte en unas criaturas que sugieren miedo, cuanto por lo enigmático de la imagen. En el “capricho” ramoniano por el contrario, la imagen dispatada de las mujeres sobre el árbol se imbrica con el motivo predominante en los grabados. De hecho, casi podríamos decir que el texto ramoniano es, en parte, una lectura del aguafuerte goyesco. Por otro lado, la desproporción que existe entre la descripción de esa horripilante presencia y la escasez del desarrollo narrativo se corresponde con la función pictórica del “capricho” que, en ocasiones,

---

<sup>348</sup> *Disparates*, ed. cit., p. 511.

sacrifica su progresión para potenciar la sorpresa que intenta trasladar al lector. En este caso, tal impresión se ve reforzada por la configuración enunciativa, pues el narrador, que a la sazón protagoniza la anécdota, reproduce en su conciencia el estupor que tiene lugar en la mente del receptor.

En otras ocasiones, es más difícil detectar la fuente de las creaciones sorprendentes que pueblan los relatos ramonianos. Más bien, podemos creer que la génesis procede del propio quehacer del autor, como el de esa hija (...) fina, frágil, de labios *taitianos*; con cuatro senos y dos sexos de mujer, una hija que al ser mujer mató a su primer amante bebiéndose su sangre”.<sup>349</sup>

El interés de Ramón Gómez de la Serna por lo monstruoso no debe entenderse, sin embargo, únicamente como un alarde estético, como un regodeo morboso en lo horrible, sino que ese modo de representar la realidad, luego de explicarla, encierra, como los cuadros goyescos, una indagación en la misma, la búsqueda de elementos que, por lo expresivo, por lo desafiante, despierten otra visión del mundo. Esto no quiere decir que la estética del disparate ramoniano deba asimilarse a la del esperpento valleincliniano, pues la de éste último tenía siempre como objeto determinados referentes históricos o sociales, aun cuando es obvio que comparten algunas de las técnicas distorsionadoras así como la fuente de inspiración hispánica.

Otra tradición que nutre los “caprichos” ramonianos es la que procede del relato fantástico. Ésta constituye una de las razones para la admiración que Gómez de la Serna profesa a Edgar Allan Poe, a cuya figura dedicó otra de sus biografías. La presencia del autor norteamericano en los “caprichos” es evidente, en ocasiones, con citas expresas de algunos de sus cuentos más señeros;<sup>350</sup> en otras, por la contaminación directa de los microrrelatos

---

<sup>349</sup> *Greguerías*, [1917], *ed. cit.*, p. 94.

<sup>350</sup> En estos casos, existe una intención manifiesta de juego intertextual, véase apartado 4.4.

ramonianos. Un caso paradigmático es el de “La sorpresa del baile” donde se narra la intromisión de un mono en una fiesta de disfraces:

Las sorpresas de los bailes de máscaras son inverosímiles y un día apareció enmascarada doña Muerte y otro Napoleón hizo una eventual reaparición en la vida.

Pero lo que sucedió aquella noche aventajaba lo que las leyendas solían contar, porque había tenido toda la verdad de la realidad y sin embargo resultaba absurdo.

La rubia osada de los claveles rojos en el pelo, blanca y sangrante, había gritado con gritos de horror en el palco cerrado. Pronto había cedido la puerta, y mientras los defensores de la mujer insultada se agolpaban en su interior, los que miraban hacia el palco vieron cómo un caballero vestido con un dominó azul saltaba de palco a palco y desaparecía por el anfiteatro. La rubia de los claveles rojos no podía ni hablar, y solo el champaña la hizo decir con espanto:

-Mi pareja era un mono, un mono horrible que solo me reveló la verdad en el antepalco.

-¿Pero le habló algo durante el baile?-Preguntó el joven de las coartadas.

-¡Hay hombres tan silenciosos!-Repuso ella.

-¿Pero no notó usted algo particular en él?

-Hay tantos banqueros con una figura igual...Era galante, obsequioso y nunca brazo humano ciñó mi cintura como el suyo...

La policía y los organizadores hicieron caer todos los antifaces buscando al mono disfrazado, pero el dominó azul había desaparecido y el baile quedó lleno de inquietud ante esa suposición del mono convertido en hombre mundano y galante.<sup>351</sup>

La entrada de este caballero, además de sugerir el parecido entre simios y banqueros, supone una extraña visión de lo desconocido en el barullo general de los bailes de máscaras. Lo monstruoso es, pues, una primera versión de aquello que desafía los cauces racionales de lo concebible que Gómez de la Serna se empeña en hacerlo habitar en sus relatos a fin de presentar lo real a base de contrastes asombrosos.<sup>352</sup> Este microrrelato remite, evidentemente, a “Hop-Frog”, la historia de la venganza espeluznante de un bufón enano sobre un rey y sus siete ministros; de hecho, recoge varios elementos pero refundiéndolos de distinto modo: en primer lugar, la ambientación general del baile de máscaras, que coincide con la escena final de “Hop-Frog”; por otra parte, el simio del relato ramoniano concuerda con el disfraz de los ministros y el rey así como con la caracterización del deforme enano; por último, la venganza del enano, que consiste en convencer a ministros y rey de que se disfrazen de orangutanes

---

<sup>351</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], ed. cit., p. 750.

<sup>352</sup> De hecho, la asimilación entre el mono y el personaje de Hop-Frog es clara, pues en otro texto, este de carácter ensayístico Ramón recuerda el cuento de Poe pero confundiendo por error al personaje: “Esta venganza del mono contra el rey de Grecia es una venganza como esa que pinta Poe, y en que el mono-un mono verdadero, como el que siempre nos sonrío con la navaja de afeitar en la boca en el otro cuento-es el protagonista auténtico y elevado a la categoría de regicida-la categoría siguiente a la de rey-.Ese mono, que al ver humillado y castigado a su compañero salta sobre el rey, es un caso de crimen protervo, aunque sublime, en que el más nimiesco representante de la tierra destruye lo más alto, y, por lo tanto, de alguna manera se reivindica en la historia, ocupando un puesto en la historia de los reyes. “El mono regicida”, en *Variaciones “A”* [1925], cito de *Obras completas*, volumen V, op. cit., p. 1181.

para después alzarlos atados en una araña y prenderles fuego, recuerda la huida por el antepalco de “La sorpresa del baile”. En todo caso, lo que ha despertado la atención de nuestro autor es la extraña figura de Hop-Frog,<sup>353</sup> que pasa a ser asimilada con un mono y, a la postre, sirve en el relato ramoniano para despertar el horror y la maravilla. Comprobamos, pues, cómo lo que destaca Gómez de la Serna de la literatura de Poe es la capacidad de engendrar horror:

La literatura es ese pasmo ante la realidad que tuvo Poe, ese pasmo y esa abnegación y ese volver a reeditarlo todo sin dejar de poner a todo marco de humor.

(...)

“Lo fenomenal, lo monstruoso, lo absurdo natural, lo real delirante, lo que está en la frontera de lo que sucede y lo que pudo suceder; todo eso que oscila entre la paradoja y la aberración-toda la distancia del arte-, conseguido gracias a la lucidez y al estilo, es la inspiración superada de lo puramente literario con amenidad universal y eterna.

(...)

Dedicado al terror y al misterio-que no es la intriga policíaca o cinematográfica de sus imitadores-, siente el goce osado y férvido de ver levantarse ante él el hecho trágico-la muerte, el suceso; ve en lo trágico la muerte, el suceso, lo que verá el lector-, que es lo que exalta y supera la realidad.<sup>354</sup>

Frente a la realidad la literatura debe ofrecer pasmo, mediante el humor y las categorías que Gómez de la Serna cita a continuación (lo fenomenal, lo monstruoso, lo absurdo natural, lo real delirante). A su modo de ver, las narraciones de Poe logran aunar ese desafío a la realidad con el estilo, que consigue una reacción inopinada en el lector, que se ve superado por los acontecimientos de estas historias.

La realidad, por lo tanto, se complementa con la abundante presencia de lo siniestro, una dimensión que aparece con frecuencia en estos microtextos, como el espacio de la

---

<sup>353</sup> “Hop-Frog podía avanzar únicamente con una especie de paso interjeccional, algo entre el salto y la reptación, un movimiento que producía al rey una diversión ilimitada, y por supuesto, un consuelo, pues, (no obstante la protuberancia de su panza y una hinchazón constitucional de su cabeza) el monarca era considerado por toda su corte como un tipo magnífico.

Pero aunque Hop-Frog, a causa de la distorsión de sus piernas, podía moverse tan sólo con mucho trabajo y dificultad por un camino o por el suelo, la prodigiosa potencia muscular con que la naturaleza parecía haber dotado a sus brazos, a modo de compensación por la deficiencia de sus miembros inferiores, le hacía capaz de realizar muchos actos de una maravillosa destreza cuando se trataba de árboles, cuerdas o cualquier cosa por donde trepar. En tales ejercicios se parecía mucho más a una ardilla que a un mono pequeño o a una rana.” Edgar Allan Poe *Cuentos*. Barcelona, Planeta, 1983, p.63. La traducción corre a cargo, precisamente, de Julio Gómez de la Serna.

<sup>354</sup> *Edgard Poe. El genio de América*. [1953]. Cito de *Obras completas*, volumen XIX, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg /Círculo de Lectores, 2002, pp. 817, 869 y 886.

oscuridad; así, “En el portal oscuro”, “domina en la noche lo absurdo, los descamisados, lo extraño a los hombres que viven en las habitaciones.”<sup>355</sup> En este lugar, el personaje protagonista perderá la vida a manos de un ser engendrado por sus propios miedos. La apreciación de esa otra zona de lo real, es lo que precisamente lleva al suicidio a “El que veía en la oscuridad”:

Aquel joven (que) veía en la oscuridad porque le había mordido un gato, siendo niño, en el centro más nervioso del ser, en el codo.

Primero se creyó que aquello sería una ventaja para él; pero poco a poco fue volviéndose un misántropo. Por ver en la oscuridad había visto antes de tiempo la verdad de la vida, la escena que la resume por entero. (...)

Por ver en la oscuridad ha comprendido lo cochina que es la humanidad que aprovecha la oscuridad para andarse en las narices.

Por ver en la oscuridad se tuvo que suicidar.

Lo siniestro, asimilado aquí a la oscuridad, se reivindica como un valor estético en otros textos, especialmente en aquellos en los que aparece como motivo la pintura, como la de “El príncipe pintor”, cuya obra, indica el narrador, es “resuelta, genial, con abruptidades profundas”, o “Las negruras de Rembrandt”, en las que “se asoman la muerte y su estado mayor sobre las personas que componen el cuadro, amparado el macabro grupo por el cortinado de negruras que paramenta el fondo.”<sup>356</sup>

Ello se complementa a menudo con temas y motivos como el crimen o la muerte, muy frecuentados en la obra y bibliografía de este autor, que contribuyen a la creación de esta atmósfera macabra al recargar estas ficciones de hechos luctuosos.

Por otro lado, la concepción del relato como exposición de esas “negruras” explica, en parte, la casi ausencia de progresión de algunas de estas ficciones que, a veces, se conciben en función de sus virtudes plásticas, o al decir del propio autor, como “cuadro imprescindible o motivación irrecusable en la conciencia”.<sup>357</sup>

---

<sup>355</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 484.

<sup>356</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, pp. 548-549.

<sup>357</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 323.

### 4.2.3 Motivos del antirrealismo: el sueño y los espejos

La incorporación de estas tradiciones a la poética del “capricho” acarrea la selección de algunos motivos, al margen de los hasta ahora mencionados, que son susceptibles de problematizar la noción de realidad. No es de extrañar, por tanto, la presencia de los sueños y los espejos entre las microrrelatos ramonianas. Estos motivos, de larga tradición literaria y cultural, facilitan una vía fundamental para superar los límites ontológicos; de ahí que habitualmente sirvan para escenificar una trasgresión.

El sueño, por su parte, conecta con la preocupación ramoniana por la dimensión irracional del sujeto, lo que se manifiesta tempranamente gracias a la tematización de este asunto en *El Doctor Inverosímil* (1914). Este galeno actúa con arreglo a una lógica inusitada al tiempo que muestra el fundamento irracional del comportamiento de los individuos. Es evidente que Gómez de la Serna estaba al corriente de esas teorías que ligaban la psique del sujeto a elementos que iban más allá de lo meramente fáctico; pues de todo esto parece ser metáfora el proceder del doctor Vivar.

Así, en los “caprichos” el sueño introduce experiencias irracionales, al tiempo que pone en contacto dimensiones ontológicas separadas, difuminando las barreras de la realidad. La confusión o ruptura de los límites se manifiesta en tres microrrelatos: “Traspaso de los sueños”, “Trajes para sueños” y “El robo y los sueños”.<sup>358</sup> En este último, los sueños cobran su tradicional valor profético, ya que en ellos se prefiguran los robos que van a padecer los individuos que sufren esas ensoñaciones. En este juego intertextual con el relato detectivesco, el sueño se ofrece como una forma disparatada de solucionar los sucesivos casos. En “El traspaso de los sueños”, éstos se materializan en humo, viajando a través de las paredes de una planta a otra. Se trata, por tanto, de una experiencia lúdica e imaginativa mediante la cual

---

<sup>358</sup> *Caprichos* [1956], ed. cit., pp. 944, 972 y 1088, respectivamente.

las obsesiones de una psique viajan de un individuo a otro. Aquí Gómez de la Serna indaga en la explicación psicosomática de los sueños, por cuanto manifiestan las pulsiones de un sujeto. Algo similar acontece en “Trajes para los sueños” donde, de manera hiperbólica, una mujer confecciona vestidos con arreglo a las ensoñaciones que acaba de tener, con lo cual Gómez de la Serna invierte las jerarquías conforme a las que se establece la realidad, ya que, en este caso, es el sueño el que repercute en la realidad, y no a la inversa. Siempre de modo humorístico, el traspaso de una dimensión a la otra alude a la complejidad de lo real, a la disolución de los límites entre la vigilia y la fase onírica del individuo, como dimensión reveladora.<sup>359</sup>

Con todo, la utilización de este motivo no se queda en lo simplemente humorístico, sino que sirve para exponer elementos inquietantes del interior del sujeto, tal y como aparece en “En un baile de sueños”:<sup>360</sup>

Mara se metió en aquel sueño doblegada por el cansancio. No quería entrar en un baile en que todas las mujeres llevaban el mismo dominó verde y el mismo antifaz rosa. Le dio miedo la confusión en que podía borrarse. Iba del brazo de su Luis, pero temía que creyese que todas eran ella. ¡Qué extraña angustia!

-En el baile había una confusión atroz, porque era el salón más pequeño que el grupo compacto de las máscaras.

Al empujarse unas a otras las parejas querían deslabonarse, quedarse los unos con las damas de los otros.

En un momento dado tocaron a *galop*, y Mara se vio desprendida de Luis y convertida en un dominó verde y rosa como todos las demás.

Entonces comenzó el sudor amarillo del sueño, la insolución del caso, el pánico ensañado de los sueños.

Mara no sabía qué hacer, cuando en el desiderátum de no volverle a encontrar se le ocurrió quitarse el antifaz.

Luis, que la buscaba entre todas las máscaras, la pudo encontrar, y entonces se despertó victoriosa, deshonrada, por ser la única máscara descubierta ante tantas máscaras con el rostro tapado, pero salvada de ser para siempre un dominó verde y rosa patinando entre mil dominós verdes y rosas.

El trance onírico es aquí una dimensión en que la propia identidad de la protagonista aparece confundida y anulada en el pesadillesco ambiente del carnaval, que puede ser metáfora de la propia falta de entidad de esta mujer, por otra parte descrita como un personaje

---

<sup>359</sup> El tratamiento humorístico que acompañan por doquier a los “caprichos” sirve, en otras ocasiones, para hacer burla de algunos postulados del psicoanálisis, como en el “El queso y los sueños”, en *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, pp. 437-438.

<sup>360</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, [1935], *ed. cit.*, p. 791.

superficial. Más interesante nos parece el fondo oscuro que se revela en “El peor de los sueños”:<sup>361</sup>

Como dormía a deshora tenía sueños ensañados.

“¿Cómo puede ser uno tan enemigo de uno mismo?”, se preguntaba al despertar y añadía a esa pregunta la pregunta paralela: “¿Y cómo entonces extrañar que los demás sean enemigos de los demás?”.

Parece mentira que entregándose uno sin armas ni bagaje al descanso, confiando en la hermandad consanguínea y fusionada que uno debe ser para sí mismo, se aproveche el sueño de que tengamos los ojos cerrados para que la imaginación prepare todos sus instrumentos operatorios y se ensañe con nosotros.

Cuando se tienen sueños así dan ganas de no volver a dormir, haciendo huelga de sueño.

Pero un día soñó el peor de los sueños. La atmósfera de su pesadilla era muy neblinosa y no podía saber qué había pasado antes.

El caso es que se encontraba metido en rueda de presos como presunto autor de un crimen.

Presidarios de mala catadura formaban junto a él-vestido también a rayas-el corro de la expectativa. Una mujer que le dio mucho miedo, vestida de viuda rigurosa, avanzó con el director de la prisión y penetró en medio de la rueda de presos. Ganas le dieron de proponer que todos se agarrasen de la mano y girar alrededor de los dos investigadores no dejándose ver ni alcanzar en la vorágine, pero comprendió que aquí jugar al corro no era posible en un momento tan serio.

La viuda miró a todos con mirada lenta y cuando llegó a él se quedó fija y señalándole con el índice dijo:

-Este es.

En este texto parecen resumirse el interés que puede despertar el sueño en la escritura de Ramón Gómez de la Serna: por un lado, el estrictamente estético, pues, como facultad imaginativa, el sueño representa una fuente fabulatoria que elabora mundos delirantes, los cuales aparecen como cuadros de pesadilla, imágenes que desafían nuestro vivir cotidiano (“La atmósfera de su pesadilla era muy neblinosa y no podía saber qué había pasado antes”); por el otro, el sueño revela una parte “enemiga” del individuo, en este caso manifiesta una visión de sí mismo como criminal, que el soñador recibe como un ataque.

Otro motivo recurrente con el que Gómez de la Serna logra disparatar la realidad es el espejo. Los personajes se pasean por ellos, de acuerdo con la poética que domina estos relatos, así las lentes que aparecen en estos textos son a menudo prismas de los que cada referente sale deformado. Gómez de la Serna lo utiliza para mostrar su desafección para con la asunción automática de la realidad, lo que lleva implícito la demanda de otro tipo de lente para el arte.

---

<sup>361</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 1030.

Así, la utilización de este motivo aparece siempre como un elemento ambiguo, que en lugar de duplicar la realidad, la confunde. En algunos casos, se presenta asociado con la muerte, en textos como “El espejo envenenado”, “Mataespejos”, “Los espejos de luto” o “Yo vi matar a aquella mujer”.<sup>362</sup> En el primero de ellos, el espejo que esconde una especie de Barba Azul despierta ominosas sospechas en una mujer que, al final, prefiere huir antes que comprobar el destino que le pudiera reservar el reflejo en ese espejo. El segundo, narra el extraño conjuro de un personaje que, para acabar con la vida de sus enemigos, invoca su nombre frente al azogue provocando así su muerte. En el tercero, la obsesión por honrar el luto de la bella Hortensia lleva a cubrir de negro el marco de los espejos, con lo cual “El que se miraba en aquellos espejos parecía leer su necrología en el periódico del día”.<sup>363</sup> Esta greguería intratextual<sup>364</sup> cierra el microrrelato para, de nuevo, asociar la muerte con el azogue. Un acontecimiento análogo tiene lugar en “Yo vi matar a aquella mujer”, en la que el narrador descubre la razón por la cual no se encuentra el cadáver del crimen del que él mismo ha sido testigo:

Ya me iba, cuando miré por último la habitación del crimen, y vi en el pavimento del espejo del armario de luna que estaba la muerta tirada como en la fotografía de todos los sucesos, enseñando las ligas de recién casada con la muerte...

-Vean ustedes-dije a los guardias-. Vean...El asesino la ha tirado al espejo, al trasmundo.<sup>365</sup>

Estas trasgresiones hacen que el espejo, lejos de devolvernos una imagen tranquilizadora y superficial de la realidad, suscite inquietud o terror. El descubrimiento del cadáver en “Yo vi matar a aquella mujer”, la greguería de “Los espejos de luto”, el conjuro de “Mataespejos” o el horror de “El espejo envenenado” convierten el azogue en el lugar en el

---

<sup>362</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, pp. 1022 y 970; *El alba y otras cosas* [1923], *ed. cit.*, p. 1009; y *Disparates* [1921], *ed. cit.*, pp. 544-545.

<sup>363</sup> *El alba*, *ibídem*.

<sup>364</sup> Término acuñado por Luis López Molina para designar aquellas audacias que se encuentran incrustadas dentro de un discurso más amplio, preferentemente el narrativo. Véase la antología reunida por el mismo Luis López Molina: Ramón Gómez de la Serna, *Greguerías intratextuales*. Madrid, Albert editores, 2007.

<sup>365</sup> *Disparates*, *ed. cit.*, p. 545.

que se manifiesta la muerte, revelando, en consecuencia, una realidad escondida, disimulada pero siempre terrible: la condición mortal del ser humano.

En otras ocasiones el espejo se manifiesta como una pátina que traiciona nuestra percepción, un espacio en el que la realidad se metamorfosea para adecuarse de manera más fiel a las potencias de la imaginación. Así sucede en “El espejo acuarizado” o “El espejo mágico”:<sup>366</sup> mientras en el primero descubre progresivamente que en sus empañaduras habita en verdad todo un mundo submarino, en el segundo el reflejo transmite visiones del futuro, en concreto el hundimiento de un navío del que se tiene noticia poco después a través de un programa radiofónico.

Pero, sobre todo, el espejo representa para Gómez de la Serna un prisma distorsionador, un foco por el cual se deforma, se exagera o se caricaturiza una imagen, un personaje, una historia o la realidad por entero. De ahí su interés, compartido con Valle-Inclán, por los espejos del madrileño callejón del Gato.<sup>367</sup> En la imagen del espejo grotesco se encuentra parte de la explicación de la estética que domina los “caprichos”, pues la elección de lo inverosímil, de lo absurdo o lo monstruoso suele ser la expresión adecuada y certera, no carente, por tanto, de valor semántico. De esta suerte, se persigue una recreación humorística del ser humano y sus realidades no exenta de un fondo macabro; un juego literario e imaginativo, en suma, que aúna la intrascendencia lúdica con el horror.

De ahí que el sujeto no se libre de las trampas del espejo, como en “Espejo doble”, donde, como argumenta Rebeca Martín, la pretendida doblez del personaje femenino y la relación que ésta puede tener con el haz y el envés de este objeto “plasma una imagen

---

<sup>366</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 989 y pp. 1001-1002.

<sup>367</sup> “Frente a esos espejos grotescos, la humanidad se ve grotesca, divertida, absurda y todos se encuentran mejorados cuando se miran de nuevo en el espejo normal. (...) No solamente frente a esos espejos está la deformación óptica de la vista. Muchas veces es en la vida misma donde se verifica la deformación.”, “Los espejos grotescos” en *Variaciones Iª Serie* [1922]. Extraigo la cita de las *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, *ed. cit.*, pp. 621-622).

compleja del sujeto y, en consonancia con la poética vanguardista, una aceptación de su naturaleza quebrada y escindida.”<sup>368</sup>

En “Espejos que deforman”,<sup>369</sup> sin embargo, el azogue confronta a su individuo con la distorsión física, lo que no deja de estar vinculado con su propia condición ridícula y, a su vez, con la poética que anima los “caprichos”:

La broma de los espejos de deformar a los que se miran en ellos es una broma macabra.

Aquella desdichada pareja a la que todo le salía mal, huía de ponerse delante de los espejos que hacen mal de ojo.

Pero en la feria de los milagros, en el gran Luna Park para los domingos sin puerto, el pobre matrimonio triste se vio refugiado en los espejos monstruosos en un topetazo inesperado con ellos.

Ya cogidos por los espejos como por unos cepos visuales, fueron probándolos todos, el que les hacía altos y con la cabeza achatada, el que les hacía anchos y con la cabeza en forma de pera y, por fin, el más fenomenológico de todos, el que les hacía enanos, absurdos enanos con las piernas cortas y patizambas.

-No vayamos a contagiarnos- dijo él más previsor que ella siempre.

-¡Pero fíjate qué engendros resultamos los dos! ¡Ja, ja, ja!

-Vamos, quita, que no puedo verte así. Que me parece que vas a ser así toda tu vida.

-Espera un poco. Somos verdaderos liliputienses. ¡Ja, ja, ja!

Él, nervioso y fuera de sí, la arranco del espejo, pero cuando echaron a andar, notaron los dos que estaban convertidos en verdaderos enanos, irreparablemente contagiados, ya solo destinados a ser atracción de barraca de feria.

En este relato, que Gómez de la Serna sitúa con inteligencia en el Luna Park (en un parque de atracciones, como los engendros de barraca), sucede lo que hemos venido notando con respecto a los espejos, ya que la imagen, el reflejo, acaba por suplantar la realidad, en una transferencia similar a la de “Los espejos del luto” o “Espejo doble”, de modo que la identidad del sujeto vacila entre la imagen y su entidad física. Por otro lado, la deformación física, distorsión burlesca emitida desde el espejo, se encarna en los personajes para hacer de ellos unos monstruos de feria. En definitiva, el vínculo entre la transmutación final de los personajes y su caracterización previa como seres anodinos y miserables nos lleva a entender el reflejo deforme como una imagen fiel de la tristeza de estos individuos. De la eutrapelia ramoniana se infiere una visión nada complaciente del sujeto; así la desfiguración grotesca no muestra otra cosa que la inherente condición ridícula del personaje.

---

<sup>368</sup> Rebeca Martín, *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Valls Guzmán. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, p. 470.

<sup>369</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 1025.

#### 4.2.4 Construcción antirrealista: las hipérbolas y la cosificación de los personajes

Así las cosas, el proceder distorsionador domina en los microrrelatos ramonianos y se manifiesta mediante la hipérbole, que Ramón aplica tanto a situaciones y objetos como a los personajes; los cuales sufren, además, abundantes procesos de caricaturización, que tienden a describirlos de acuerdo con un solo rasgo cosificador.

La representación hiperbólica constituye una forma evidente de reducir la realidad al absurdo: la desproporción de objetos o cualidades, exacerbados más allá de lo verosímil, consigue, sin embargo, dotar de valores semánticos a algunos de los referentes, como por ejemplo “El Millonario Míster Chilton”, quien tenía

la fortuna más grande del mundo. El total general era vano. Él no quiso nunca saber el cálculo, por no morir bajo el peso de la cifra imposible. El doctor que le asistía, el más sabio de todos los del mundo, se opuso también a que lo supiera, por si aquello le enloquecía. Con que estuviese bien cada resultado parcial estaría bien el resultado total, era la máxima de aquel gran hombre.

De igual modo acontece con la ciudad de los “Diez millones de automóviles”, donde “todos los habitantes raseros de las calzadas estaban caídos en los sofás de sus coches, catalepsiados para siempre por la asfixia”.<sup>370</sup> Estas imágenes de la ciudad o el capitalismo logran hacer de estos motivos realidades amenazantes, lo cual concuerda con la sombría visión que arrojan algunos de los relatos de anticipación científica, como “El Superaudición”,<sup>371</sup> “Nueva Teoría del fin del mundo”<sup>372</sup> o “La pluma atómica”.<sup>373</sup> En todos ellos, se presenta una humanidad que camina absurdamente hacia su autodestrucción. De entre ellos, destacaría “El que estuvo en Hiroshima”,<sup>374</sup> texto con el que Gómez de la Serna

---

<sup>370</sup> Son numerosos los ejemplos de hipérbole en el desarrollo de los caprichos, entre ellos “El sentenciado a diez muertes”, *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p.305; “La desaparición del gran mundo”, *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 103; “El hotel más usuario del mundo”, *Disparates* [1921], *ed. cit.*, p. 477-479 (publicado anteriormente en *Ultra*), “El timbre de la catástrofe” *Disparates* [1921], *ed. cit.* p. 453; “La bombilla inmensa” *El alba y otras cosas* [1923], *ed. cit.*, p. 1010; “El 1 x 100.000”, *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 345.

<sup>371</sup> *Gollerías*, [1946], volumen incluido en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *ed. cit.*, p. 953.

<sup>372</sup> *Gollerías*, [1946], *ed. cit.*, p. 978.

<sup>373</sup> *Caprichos*, [1956], *ed. cit.* p. 1003

<sup>374</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 950.

recrea las consecuencias del bombardeo a la ciudad japonesa de manera irónica: el joven protagonista, afectado de radioactividad, contrae matrimonio con una muchacha, quien, como consecuencia de la reacción nuclear, “comenzó a palidecer y a desintegrarse desde el día de la boda”.

La caracterización de los personajes se somete también a este prisma, dando como resultado unas figuras con estatuto de la caricatura; de ahí que su configuración se articule en torno a un único rasgo semántico, lo que se corresponde con el tratamiento habitual que reciben los personajes en la narrativa de vanguardia<sup>375</sup> y con la corta extensión de los textos. La particularidad ramoniana es que tales rasgos, sean físicos, psíquicos o estén relacionados con la actividad profesional de la figura, son exacerbados hasta lo inverosímil, lo que comporta una cosificación de los individuos animada, evidentemente, por una clara intención humorística.

En “El fanático de Dios”, “El más terrible bostezador” o “El trasnochador excesivo”,<sup>376</sup> por citar unos ejemplos, se narran las pequeñas historias de unos individuos dominados por una característica muy exagerada. Así, en el último de ellos, las costumbres nocturnas del protagonista llevan a las chinchas a abandonar la cama en la que duerme. El primero y el segundo, sin embargo, no se quedan en el mero juego humorístico. En “El fanático de Dios” el personaje protagonista vive poseído por un desmedido fervor religioso que le lleva a familiarizarse con todas las creencias y cultos, lo que conduce al microrrelato hasta un desenlace irónico, ya que cuando, al fin, llega a confrontarse con la divinidad, ésta resulta ser un dios “extraño y callado que le cogió y amasó en la masa común, otra vez en el barro común”.<sup>377</sup> De este desenlace se deriva una visión ridícula de la obsesión religiosa así como de la pretensión humana de hacer de lo incognoscible una realidad familiar. La

---

<sup>375</sup> Véase Domingo Ródenas “Introducción”, en *Proceder a sabiendas*, *op. cit.*, p. 51.

<sup>376</sup> *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 99 y pp. 237-239 (éste último fue publicado con anterioridad en la revista *Grecia*, núm.47, 1-VIII-1920); *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 346.

<sup>377</sup> *Op. cit.*, p. 99.

representación hiperbólica del fanatismo que se opera en este “capricho” sirve para ofrecer una lectura alegórica de un rasgo. Observamos, por tanto, que por muy exageradas e hilarantes que sean las cataduras de los personajes, éstas no dejan de estar cargados de cierta significación, o, por expresarlo de nuevo en términos del gusto de Gómez de la Serna, de gravedad. Incluso en “El más terrible bostezador”, el gesto, que de suyo mueve a risa, actúa en esta pieza no sólo como el desencadenante de la hiperbólica acción sino también como clave semántica. El argumento cabe, por lo sencillo, resumirlo así: un tremendo bostezo absorbe progresivamente toda una sala de teatro, inclusive actores, público y *atrezzo*:

Primero, sus bostezos le hicieron cerrar los ojos. Pero después, mirando a la emperatriz del proscenio número I, de las colgaduras bordadas, lanzó el “¡uah!, ¡uah!” de su bostezo y se sorbió la emperatriz. Así ya, con intermitencia, se tragó a la dama del terciopelo negro, que era la que más blanca resultaba en la sala, y gracias a que, como cuando estalla un incendio, todos huimos, nos salvamos a los terribles bostezos de gran bostezador.

Los actores y las actrices que tomaban parte en la obra también desaparecieron en el fondo del bostezador, y hasta el pobre apuntador, al asomarse para ver lo que sucedía, salió de su concha atraído por el último bostezo.

Pero lo terrible –e hilarante- del suceso no debe empañar las connotaciones que lleva inherentes el bostezo, pues el tedio y el cansancio que provocan tamaña aspiración señalan la intención burlesca de la pieza. Las alusiones al teatro enfatizan a un tiempo la solemnidad e hipocresía del público así como lo insulso del espectáculo. En consecuencia, y sin querer forzar en exceso nuestra interpretación, la desaparición de la sala en el remolino del bostezo es imagen del aburrimiento infinito que suscita un teatro concebido como convención dramática y evento social, contra el cual, dicho sea de paso, Gómez de la Serna formuló no pocos reparos una vez hubo renunciado, supuestamente, a su práctica.<sup>378</sup>

---

<sup>378</sup> Tras el “teatro muerto” de juventud Gómez de la Serna volvió a escribir teatro *Los medios seres* (1929) y *Escaleras* (1935) pero, en el intervalo durante el que renunció a la escritura dramática, justificó su postura: “Es un simple pasatiempo -nos dice-. Yo no puedo resignarme a que el teatro esté mediatizado por el público. Me entristece y me carga que sea así.” “Mi visita al hombre nuevo”, por Santiago Vinardell; publicada originariamente en *La Tribuna* (10-IV-1916), este artículo se integra, con la entrevista incluida, en *Libro Nuevo*, *ed. cit.*, pp. 127-137. Esta opinión no escapa a la tan traída preocupación por parte de los intelectuales de la época referente a la renovación de la escena española y que incluye proyectos teatrales como los de Cipriano Rivas-Chérif, así como la obra de destacados literatos como Valle-Inclán o años más tarde Lorca.

Con todo, esta caracterización imaginativa y distorsionada tiende a dotar al personaje de una condición ridícula, al ser asimilados a los objetos (cosificación o muñequización). A este respecto es interesante comentar el juego de intercambios entre los objetos antropomorfos, como figuras y muñecos, y los personajes.<sup>379</sup> Este fenómeno contiene indudables resonancias temáticas: una primera está vinculada al fetichismo, lo que, por otro lado, explica que gran parte de estas figuras inanimadas sean mujeres; un segundo aspecto está relacionado con la alienación del creador con su obra, aspecto no siempre extraño al anterior;<sup>380</sup> y por último, el que aquí nos interesa: la consecuente cosificación del individuo, ya que la equiparación del hombre y cosa reduce la entidad del sujeto<sup>381</sup> a la de objeto inanimado. Gómez de la Serna aprovecha en estas ocasiones la inquietud que produce la transferencia entre lo animado y lo inanimado, pero, sobre todo, el valor de la estatua como monumento, lo que supone la mezcla de la convención y la vida en la que siempre es la segunda la que tiene las de perder. Así sucede en “El estatuado”,<sup>382</sup> relato sobre un sabio que ha recibido una réplica suya como conmemoración, y de la que desconfía hasta el punto de llegar a destruir esa absurda duplicación de su persona.

Así, los personajes se ven muy a menudo amenazados por la anulación de su entidad como sujetos, en algunos casos hasta ser asimilados a una mera convención, como imagen de la propia automatización del ser humano en la sociedad, preocupación que, como veíamos al inicio de este capítulo, motiva la reacción del pensamiento absurdista en el joven Gómez de la

---

<sup>379</sup> Otro motivo que recorre la obra ramoniana, del que podemos mencionar algunos hitos: “La abandonada del rastro”, el episodio del pueblo de muñecas de *El Incongruente* (1922), o las mujeres en serie que aparecen en el cabaret en *Policéfalo y señora* (1932) hasta llegar a *Museo de reproducciones* (1955?), texto publicado y editado póstumamente por Francisco Ynduráin o *El hombre de alambre*, relato que corrió una suerte parecida al anterior y que vio la luz de la mano de Herlinda Charpentier.

<sup>380</sup> No está de más recordar que Gómez de la Serna dedicó un elogioso retrato al autor de *Pigmalión* E.B.Shaw, con cuya obra tiene una deuda evidente un texto coetáneo a *Los medios seres*, *El Señor Pigmalión* de Jacinto Grau (1928).

<sup>381</sup> De sumo interés son las páginas que Rebeca Martín dedica en su tesis doctoral a la presencia en la obra de Ramón Gómez de la Serna del motivo del doble y del campo temático en el que se insiere este motivo. Véase Rebeca Martín. *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*, op. cit., pp. 462-474.

<sup>382</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, ed. cit., p. 782.

Serna. En algunos casos, el uso de ciertas fórmulas idiomáticas lleva a la ridiculización del personaje, cosificado en convención lingüística por su uso huero del lenguaje, como en “Cuando se es un etcétera”; “El que habla de todo lo divino y lo humano” o “Don Etcétera”.<sup>383</sup>

En suma, el personaje es un ente literario con el que Gómez de la Serna juega a imaginar la humanidad de manera disparatada, pero sin por ello dejar de apuntar determinadas carencias. Con todo, es evidente que esta representación del ser humano provoca una distancia entre la anécdota y el lector, contribuyendo a la autonomía del texto ramoniano. El juego con el personaje llega a su paroxismo con “El hombre que no es nadie, que lo es todo y que no dice nada”:<sup>384</sup>

El hombre que no es nadie, que lo es todo y que no dice nada, iba por las calles recibiendo el homenaje de la casualidad.

Todas las tragedias, las pasiones, las ventajas del mundo, desfallecían ante el hombre que no es nada, que lo es todo y que no dice nada.

El hombre que no es nadie, que lo es todo y que no dice nada, no puede ser aventajado; corrompe de envidia los corazones, desconcierta y parece que contradice todas las ideas que se dicen.

La naturaleza de este texto encierra, pese a su brevedad, una gran complejidad: posee un estatuto genérico ambiguo -pues mezcla el presente y el imperfecto; presenta un conato de narración para después cerrarlo con una sentencia; en fin, describe a un personaje y le adjunta todas las posibilidades ficcionales. En cierto modo, en él se reconocen las características del incongruente (indefinición y destino arbitrario), luego vuelve a ser una representación del hombre que, lanzado al terreno urbano (“iba por las calles”), padece la escisión de subjetividad, todo lo cual, se acompaña con la imposibilidad de que le ocurra nada, esto es, de que la historia cobre cuerpo en él. Además, hay que destacar el vacío de este personaje, que deducimos de su silencio y de su incapacidad para poder formular idea alguna.

En suma, este microtexto encierra una imagen de la distorsión y juego del personaje en los “caprichos”, de la posibilidad de moldearlo al antojo sin reparar siquiera en la realidad,

---

<sup>383</sup> *Ramonismo* [1925], *ed. cit.*, p. 73; *Libro Nuevo*, *ed. cit.*, p. 139; *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 981.

<sup>384</sup> *Libro nuevo*, *ed. cit.*, p. 71.

pues este hombre es aquel ante el que “Todas las tragedias, las pasiones, las ventajas del mundo, desfallecían”. Sin duda, es este un alegato a favor del antirrealismo y de la autonomía de la creación literaria, a pesar de que, por ese camino, pueda disolverse la ficción en la inanidad lúdica.

Así, pues, la representación en los “caprichos” muestra ese paseo de Ramón Gómez de la Serna por el callejón del Gato; de ahí que muchas de las historias estén protagonizadas, por personajes claramente caricaturescos, de los que podríamos entresacar los ejemplos de “Don Fulano Seco” o “Historia del hombre de cuello largo”.<sup>385</sup> Los dibujos, que en ambos casos acompañan estos relatos, hecho que se repite en muchas greguerías o trampantojos, no hacen sino acentuar la concepción del personaje como mero boceto irrisorio.

#### 4.2.5 Efectos: distanciamiento y humorismo

De la distorsión sistemática se deriva la consecuente pérdida del efecto o ilusión de realidad, ya que la continua presencia de lo absurdo convierte el relato en un espacio donde lo inverosímil es ley. En “Lo absurdo”<sup>386</sup> se plantea explícitamente la posibilidad de quebrar la lógica de los acontecimientos de una manera inmotivada:

Aquel dolor sabían los hijos que le enloquecía, y, como en la mesa del despacho tenía el buen padre un antiguo revólver cargado, lo descargaron y se dedicaron a consolarle. Él quiso encerrarse solo con su dolor en el despacho, y ellos le abrieron paso con resignación, porque se le debía ese respeto y ya no había peligro en su soledad.

El aislado tardaba en salir. Había pasado media tarde. Sin embargo esperaron al anochecido, esperaron más, y ya bien avanzada la noche se decidieron a entrar. El pestillo corrido. Le llamaron. No contestó. Entonces se encaramó uno por el montante y descorrió el pestillo. Todos entraron. Su buen padre estaba tendido en el suelo y a su lado estaba caído el revólver como si se hubiese matado con él.

¿Cómo había sido posible si no habían oído ninguna detonación, ni en su sien había señal ninguna, ni habían dejado una cápsula en el cargador?

Pues había sido posible. Él lo disparó como si estuviese cargado y se había matado como si hubiese salido la bala.

---

<sup>385</sup> Gollerías [1926], *ed. cit.*, pp. 357 y 562.

<sup>386</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, pp. 460-461.

La muerte de este padre tiene lugar sin que se consignen presencias sobrenaturales que supongan una trasgresión a las leyes que rigen la realidad y que hagan vacilar al lector, sino que, simplemente, lo fáctico o necesario se reemplaza por lo meramente fingido. Esto es ejemplo de la libertad (o arbitrariedad, otra acepción del vocablo ‘capricho’) como uno de los ejes de la poética del relato, y de ahí la falta de trabazón entre los hechos que se cuentan, la abundancia de los fenómenos de animismo o cosificación, la resolución pueril o arbitraria de los relatos, cuyos desenlaces contienen sin excesiva justificación muertes, desapariciones, catástrofes u otros acontecimientos extremos.

Ello explica por qué no podemos considerar por norma general los microrrelatos ramonianos como narraciones fantásticas, pese a que entre ellos abunden los textos en los que lo sobrenatural hace acto de presencia,<sup>387</sup> toda vez que en ellos no se produce el efecto por el que se instaura la vacilación en el lector, que se ve confrontado a dos órdenes de naturaleza: uno similar al mundo real y otro que lo transgrede. Este tipo de efecto no suele reproducirse en los textos ramonianos, aspecto compartido con la narrativa de vanguardia. Rebeca Martín nota que la imposibilidad del efecto fantástico entre estos textos está directamente relacionada con la poética antirrealista de la vanguardia,

pues lo fantástico constituye, como ya se vio, un género basado en el discurso realista que necesita de sus convenciones para dinamitarlo. El narrador proporciona una descripción mimética del mundo que se ve resquebrajada por la irrupción de lo sobrenatural (...). Por el contrario, en el cuento vanguardista los hechos suelen aparecer filtrados únicamente por la percepción de los personajes, y el mundo circundante se construye a partir de procedimientos ajenos a las convenciones realistas.<sup>388</sup>

---

<sup>387</sup> De hecho, algunos de ellos recogen los motivos de la tradición del cuento fantástico: como por ejemplo la metamorfosis (“El gato convertido en chistera”, *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 447; “Metamorfosis”, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, [1935], *ed. cit.*, p. 758, o “La gaviota y el hombre”, *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 1050); el magnetismo (“El hipnotizador”, *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, pp. 501-502, “El magnetizador de las nubes”, *Disparates* [1921], *ed. cit.*, p. 460); o el doble (“La otra”, *Muestrario*, [1918], *ed. cit.*, p. 476, “La vuelta del otro”, *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 74, “Ese soy yo”, *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 104).

<sup>388</sup> Rebeca Martín, *op. cit.*, p. 453.

Y es que el efecto al que conduce el prisma deformador de los “caprichos” de Ramón Gómez de la Serna es el humorístico, tal y como se ve en esta reelaboración de un motivo emblemático del cuento fantástico y gótico:

Los jamones fantasmas

En el colmado siempre colgaban siete jamones vestidos con traje interior de punto.

-Son campanas que dan alegría al trasnochador- solía decir el dueño.

Los asiduos desconfiaban de aquella presunción jamonera, y una noche los más trasnochadores, en la tienda a medio cerrar, cuando ya está turbio todo y el alba entra a beberse la primera copa, vieron cómo los siete jamones huían por la ventana, como verdaderos fantasmas que aprovechan la hora sin nadie para estirar un poco las piernas.<sup>389</sup>

Parte del efecto humorístico nace, obviamente, de la relación paródica de este relato con la tradición del cuento fantástico que se establece mediante el motivo del fantasma, dimensión que comparte con muchos otros microrrelatos ramonianos. Por otra parte, el elemento terrorífico del fantasma contrasta con la figura del jamón, yuxtaposición burlesca que, no obstante, nace de una similitud física, al modo de las greguerías, pero en las que el escritor no se detiene, pues habiendo personificado de algún modo a los jamones continúa con el paralelismo hasta llevarlo al absurdo: “como verdaderos fantasmas que aprovechan la hora sin nadie para estirar un poco las piernas.”

El humorismo, por tanto, es ingrediente necesario del ramonismo narrativo, como lo es de su estética general, como un modo que se filtra por su literatura para atenuar la seriedad periclitada y falsa del canon de antaño. No hay que olvidar el ensayo que el propio Gómez de la Serna escribe en torno a este fenómeno, y que entra de lleno en las vanguardias.<sup>390</sup> El humorismo, por otro lado, se funda en la poética del absurdo, ya que como apunta Alan Hoyle:

La nueva religión estética de la Vanguardia emplea el humor para constatar y celebrar la lógica incongruencia de dos cosas que, por azar o por magia y, por un instante, tocan un punto de congruencia. La nueva descubierta o imaginada produce un efecto poético, mientras que la conciencia de su incongruencia produce un efecto cómico, y el juego entre uno y otro efecto hecho por el ingenio es el humor.<sup>391</sup>

---

<sup>389</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 981.

<sup>390</sup> “Humorismo”, en *Ismos* [1931], *ed. cit.*, pp. 197-233.

<sup>391</sup> Alan Hoyle, *El humor ramoniano de vanguardia*, *Spanish and Portuguese Working Papers* núm. 2, Universidad de Manchester, 1996.

A este respecto, conviene destacar la presencia asidua de un determinado tipo de personaje: aquel al que, por oficio, le corresponde aplicar el pensamiento racional. Son, por ejemplo, los detectives, los médicos o los inventores, todos ellos siempre estrambóticos. Se trata de unas figuras que siguen la saga del Doctor Inverosímil, el protagonista de la primera novela de Gómez de la Serna (alguno de cuyos casos, por cierto, también se cuele entre los “caprichos”). La actitud que mantienen estos personajes se caracteriza, precisamente, por su extravagancia, por la genialidad absurda. Por esta razón, se les ha identificado como trasunto de la poética de estas ficciones, como hace Luis López Molina, quien entiende que mediante estos personajes “es como si el autor parodiase su propia vocación indagadora, su adicción a ir más allá de lo conocido.”<sup>392</sup>

Invención, creación disparatada, hallazgo sorprendente o resolución audaz vendrían a escenificar las potencias de la imaginación. La tematización del ingenio disparatado,<sup>393</sup> de acciones inmotivadas y arbitrarias, sirve de imagen de la propia poética de estas narraciones. De ahí que el absurdo que impera en todos estos microrrelatos se avenga con las frecuentes digresiones del narrador, con la voz que anima a los personajes o con la que, desde los prólogos lanza sus proclamas. Tal continuidad entre géneros y niveles refuerza la omisión de todo *pathos* en la ficción, ya de por sí menguada por esa sostenida inverosimilitud.

Cabe ahora buscar la imbricación de la poética de estos textos con la estética general que domina los “libros nuevos”, ya que la autonomía de los mismos casa con la coherencia

---

<sup>392</sup> Véase “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*. Palencia, Menoscuarto, 2005, p. 24.

<sup>393</sup> También en este caso la lista de ejemplos podría ser interminable, doy una pequeña muestra de ellos: “El extraño cirujano”, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, p. 750; “El inventor” *Golleries* [1926], *ed. cit.*, p. 363-364; “Médico nuevo”, *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 1071-1072; “El buzo loco” *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, p. 749-750; “El arquitecto fantasmagórico”, *Disparates* [1921], *ed. cit.*, p. 125.

del conjunto, al tiempo que revela la presencia de un creador que, con las trazas de un humorista, retuerce tramas y personajes a su antojo a fin de transparentar mejor su ingenio.

En consecuencia, podemos concluir que la exploración de lo absurdo, entendido como el desafío a la racionalidad mediante la representación y la construcción del relato, es un elemento coherente con el discurso del ramonismo; discurso que persigue, entre otras cosas, su autoproclamación como escritura genuina y original. Por otro lado, el absurdo participa de los valores plásticos con los que se configura la serie de “libros nuevos” en la que estos textos aparecen agavillados (especialmente los que se publicaron entre 1917 y 1926). En ellos, formas, modos, ficciones y prólogos se confabulan para hacer del libro un objeto artístico de estética intransferible.

### **4.3 Literaturización, intertextualidad y metaliteratura: el juego con las realidades “falsas” en los “caprichos”**

#### **Introducción**

En el capítulo anterior hemos estudiado la presencia de un prisma absurdizante en el que una visión del mundo propia del pensamiento irracionalista se une a la creatividad del autor para dar lugar a unas piezas literarias en la que se hace de la distorsión sistema.

Una primera consecuencia es, como veíamos más arriba, la imposibilidad del reconocimiento de la realidad por parte del lector. El efecto de realidad, por el cual el lector llega a reconocer “el mundo”, se reemplaza, pues, por la imaginación desbordante del autor. En consecuencia, la configuración de los “caprichos” tiende a subrayar su condición artificial, su autonomía respecto del cúmulo de experiencias que conforman la realidad para inaugurar así un espacio literario lúdico. De ahí que el autor no se esfuerce en esconder la condición imaginaria de sus propias creaciones, sino que, por el contrario, el texto manifieste de distintas maneras sus resortes “falsos”.

En este apartado, atendemos a la inclusión de referentes de acusada procedencia literaria, artística o cultural, lo que conjuga juegos de orden intertextual y lecturas de tipo metaliterario. De esta manera, la atención del lector recae no tanto sobre la configuración de ese mundo cuanto sobre la poética del mismo, que se hace así evidente. Todo ello contribuye, pues, a revelar la dimensión lúdica de los “caprichos” ramonianos, a través de la parodia, la desacralización o el pastiche.

En el análisis que sigue hemos rastreado las diferentes estrategias con las que Gómez de la Serna subraya el “artificio” en el capricho.

La primera se centra en la configuración del mundo narrativo, de ahí que dirijamos nuestra mirada a la literaturización deliberada de los personajes y las situaciones, que reenvían al lector a un universo “falso”. Y es que los textos ramonianos están plagados de

elementos exóticos o medievalizantes, así como de alusiones culturalistas a mitos, leyendas, relatos bíblicos o personajes de la historia. Estas estrategias no constituyen un intento por parte del autor de aludir a un cierto tipo de literatura, ni tampoco promover la evocación nostálgica o escapista, sino, más bien, busca la recreación de tales motivos, acorde con la poética de los “caprichos”, enfatizando su dimensión lúdica.

Un segundo grupo de textos superan la simple cita o alusión culturalista, al establecer una relación intertextual con un subtipo de textos y sus convenciones, recreando subgéneros literarios. Entre los moldes que Ramón Gómez de la Serna trae a colación en los “caprichos” destacan la fábula y el relato policial, cuyas respectivas características, fuertemente fijadas, sirven a nuestro autor como punto de partida para sus propias piezas.

Una y otra estrategia compaginan la alusión erudita, el juego con subgéneros, formas y obras, con la presentación de un mundo de obvia raigambre literaria. De este modo, el “capricho” evidencia su propia condición experimental, en el que las formas y significaciones se concentran para salir renovadas, manipuladas -en suma, “ramonizadas”.<sup>394</sup> Paralelamente a la distorsión sistemática de las coordenadas lógicas del mundo y la inclusión de lo sobrenatural, el uso de creaciones ficcionales o culturales de segunda mano también contribuye a hacer de estos relatos un espacio autónomo, al exhibir su condición de constructo.

Por otra parte, la alusión a determinados modelos literarios tiene otras funciones, además de la lúdica o imaginativa. La mención de otro modelo literario, por libre o velada que sea, manifiesta implícita o explícitamente algún tipo de lectura estética, como el enaltecimiento o censura de diferentes lecciones, patrones narrativos o incluso corrientes estéticas. Por esta razón, consideramos que tanto el juego intertextual como el literaturizador constituyen un ejercicio de resignificación de elementos conceptuales: de orden cultural, religioso, histórico pero también literario. En unos casos, la actuación ramoniana sobre el

---

<sup>394</sup> Esto casa con uno de los tipos con los que José Carlos Mainer sintetiza la novelística ramoniana, el grupo de “novelas falsas” de “ambiente cosmopolita o fuertemente literaturizado”, en “Prólogo” a *El Incongruente* [1922], Madrid, Picazo, 1972, p. 28.

modelo anterior acarrea una obvia desvalorización o una denuncia del anquilosamiento de dicho referente. La parodia es, evidentemente, el recurso sobresaliente en estos casos, ya que, al tiempo que juega con los hechos y los aspectos que reconoce el lector, logra desacralizarlos. Por otra parte, en dicha manipulación estriba el propio distintivo que hace de estos textos una creación nueva, un objeto literario que, no por su evidente origen literario o cultural, es menos novedoso o vanguardista. Dicha manipulación implica, por una parte, la actualización de los motivos, lo que ocasiona una disonancia burlesca y, por otra, engendra un nuevo producto literario que se denuncia a sí mismo como artificio, como simulacro.

Así pues, en esta parte de nuestro trabajo, intentaremos revelar todo aquello que conlleva el juego literario en los “caprichos”, que, como vamos a intentar demostrar, pasa por el uso de referentes que evidencian la condición artificial del texto. Tanto un recurso como el otro introducen una serie de consideraciones metaliterarias que, a un tiempo, se corresponden con la evidente ruptura de la mimesis imperante en estos textos (la representación absurda). Distorsión y artificio son aspectos que deben considerarse como imbricados y que casan con la estética imperante en los “libros nuevos”, epítome de la escritura ramoniana de madurez, al subrayar la dimensión lúdica de la voz que anima y que exhibe ostentosamente su presencia a lo largo y ancho de estos volúmenes.

### 4.3.1 Exotismo y medievalismo: el mundo literaturizado de los “caprichos”

La literaturización o el uso de elementos que remiten al lector a universos marcadamente literarios constituyen un primer elemento al servicio de la artificialidad y el juego. Dicha falsedad se acentúa con la propia manipulación del escritor, quien no se contenta con presentar o aludir elementos literaturizados sino que opera sobre ellos un tipo de retorsión que, al tiempo que introduce una disonancia o contraste respecto al contexto originario del que Gómez de la Serna los ha extraído, hace de estos textos un pastiche singular.

En efecto, nos encontramos a menudo con elementos que nos sitúan en un ambiente imaginario, propio de los cuentos de hadas, los cuentos folclóricos o que emplazan la historia en un lugar que, por su exotismo o antigüedad, abre un hiato significativo respecto de la realidad. Así, muy a menudo, los relatos están protagonizados por personajes nobles, que proceden del mundo feudal o, incluso, que pertenecen a una casa real o imperial, entre los que se pueden destacar: “La entrada en el panteón”,<sup>395</sup> “La muerte de una reina”,<sup>396</sup> “Tisis azul”,<sup>397</sup> “El gritito de placer”,<sup>398</sup> “El marqués del Escorpión”,<sup>399</sup> “Así era el marqués”,<sup>400</sup> “Lauda del señor Feudal”<sup>401</sup> etc. El grado de artificialidad que comporta la selección de estos personajes se acompaña de un exacerbamiento de las características de los mismos, pues sus habituales rasgos literarios se exponen siempre de manera acentuada. Así, los nobles, reyes o emperadores hacen gala las más de las veces de su consabida tiranía, como en “La muerte de una reina”. En este microrrelato, aparece un regente cuya caracterización corresponde a la del rey sanguinario y déspota, que incrementa tanto más su ira al fallecer su esposa, lo que le lleva a arremeter no sólo contra los médicos por no haber sido capaces de detener el deterioro

---

<sup>395</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 311-313.

<sup>396</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, p. 449.

<sup>397</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, p. 523-525.

<sup>398</sup> *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 75.

<sup>399</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 330-331.

<sup>400</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 488-489.

<sup>401</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 969-970.

de la reina sino también contra los guardias, aspecto en el que reside el elemento más hiperbólico y literario del relato, toda vez que la muerte recibe un tratamiento alegórico que recuerda la cosmogonía propia de los cuentos populares: “«Que fusilen a los centinelas que cuidan las veinte puertas de palacio». / Y mataron a los centinelas porque habían dejado pasar a la muerte.”<sup>402</sup>

Esta combinación de muerte y despotismo lo encontramos en otras piezas, como “El gritito de placer” o “Tisis azul”. En el primero, se reproducen los rasgos arquetípicos anteriormente aludidos en el personaje del sultán, ya que se trata de un líder terrible que Gómez de la Serna no puede evitar exagerar hasta el absurdo mediante una alusión literaria burlesca, que revela el compuesto artificial del que forma parte el texto. Al parecer, tan despiadado es este personaje que ni siquiera se detiene ante “la que intentó contarle más cuentos que los de las mil y una noches”.<sup>403</sup> A esta caracterización exagerada, sobrecargada con la mención literaria, le corresponde un argumento arquetípico, basado en la traición, el erotismo y el castigo, que se cumple durante la noche en que el amante llega hasta el lecho de la sultana, donde gozan de su amor hasta que el grito que da título al relato les delata y condena. Así pues, en el relato se confirman hasta la saciedad las características literarias de los personajes. Ahora bien, la nota carnal del desenlace, ese “gritito” breve pero significativo, no deja de introducir una disonancia humorística con relación al resto del relato, pese a que en este desenlace la premura del deseo se convierte en simiente de autodestrucción.

Con todo, la muerte, ligada aquí al erotismo, está, en el caso de los relatos de ambiente feudal, unida a la idea de disolución, como sucedía en “Muerte de una reina” y, de manera más significativa, en “Tisis azul”, lo cual puede entenderse como alusión a la desaparición progresiva de ese mundo, al tiempo que proporciona una solución “novelesca” a cada una de estas narraciones. En este último texto, “Tisis azul”, la decadencia de tales estirpes se

---

<sup>402</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, p. 449.

<sup>403</sup> *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 75.

materializa en la enfermedad del hijo, cuyo maltrecho estado de salud contrasta con las aspiraciones del padre, en el cual encontramos reunidos los elementos literarios del regente déspota:

Nicolasón, uno de los jefes máximos de aquella gente, gran comilón, impulsivo, de cabeza maciza, sin poros ni profundidad, obligó a la princesa Luisa de Elliezer, (...) a que fuese el ama de cría de su último hijo, el recién nacido Nicolasín. Quiso dar así un ejemplo a todos de lo que podía su autoridad y quiso también hacer la contraimitación de los reyes, que usan, validos de su dinero, los pechos robustos de las aldeanas más frescas.<sup>404</sup>

Nicolasón pretende, pues, hacer renacer una nueva dinastía mediante la sangre azul, lo que, paradójicamente, condena al primogénito y, por ende, extingue la posibilidad de una nueva saga. Gómez de la Serna asocia a la exacerbación de las características de estos personajes la idea de la disolución. Ello puede esconder, además, una referencia a la falsedad, a su origen literario o libresco, con lo cual la hipérbole deviene un coadyuvante que refuerza la impresión de juguete literario que se tiene ante el “capricho”.

Otro ejemplo de esta misma exageración absurda y falseante puede hallarse en la conducta del protagonista de “Así era el marqués”, donde la rigidez del personaje -su apego a las costumbres distinguidas de su mundo-, le conducen a expulsar de la casa a un mancebo que comete la “osadía” de comprobar si funciona la calefacción, lo que desata las iras del marqués:

Yo jamás enciendo mi calefacción, ni un aristócrata que tenga bien puesta su casa y su cimera debe consentirlo... Eso se queda para la ruin burguesía, para los nuevos ricos.  
Todos le dieron la razón, pero se pusieron los gabanes para continuar echando el tresillo.<sup>405</sup>

El comentario final ridiculiza de manera obvia la actitud del marqués, cuyo carácter excesivamente rígido denota el esfuerzo inútil por aferrarse a las costumbres de un mundo que se ha perdido.

De manera más lograda nos reencontramos con este fenómeno dentro del microrrelato “La entrada en el panteón”, en el que la confusión identitaria viene a reforzar de manera explícita la idea de la disolución de tal mundo: el personaje del marqués, desde hace tiempo

---

<sup>404</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, p. 523.

<sup>405</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 489.

desaparecido, ha sido suplantado por su criado, que reproduce comportamiento y hábitos, subrayando así la base superficial, artificiosa y desustanciada que representa la pertenencia a una clase social. Es precisamente tras el óbito del falso marqués cuando se descubre la impostura del personaje:

En el solitario panteón sucedió entonces una cosa inusitada y terrible. Se abrieron todas las sepulturas y salieron indignados todos los auténticos miembros de la familia dueña del panteón, cogieron al muerto, al falso pariente, al usurpador, y ellos, que eran los únicos que lo sabían con certeza, abrieron una ventana y, dándole entre todos un puntapié, le enviaron a la fosa común.<sup>406</sup>

Esta medida de los muertos revela, en nuestra opinión, tanto los aspectos de orden semántico, en relación al argumento del “capricho”, cuanto al modo con el que estos materiales librescos se manipulan de acuerdo con la poética ramoniana; así, en primer lugar, es obvio que la pretensión por mantener las costumbres inveteradas, los límites entre los estamentos sociales pertenece al pasado, al igual que pertenece al pasado la concepción unitaria y estable del sujeto. Por esta razón, los nobles vivos, sabedores de la impostura del criado, prefieren no revelar la verdad, puesto que ello introduciría “una idea disolvente que descompondría un poco la alcurnia de la aristocracia.”<sup>407</sup>

Por otra parte, la “falsificación” del personaje alude a la forma desautomatizadora precisa para introducir los motivos librescos o literarios, en la que cumplen una función determinante la parodia, el humor o la hiperbolización.

La asunción por tanto de dichos recursos no está desprovista de una reflexión al respecto ni de una manipulación imaginativa. Esto es lo que parece indicar el texto titulado “El marqués de Escorpión”, que reproducimos parcialmente:

Como siempre tenía que haber en la novela un marqués que apareciese sentado en el círculo junto al radiador, en la sala a media luz de jugar charlan.

Antes de escribir el nombre del título del marqués estuve meditando un largo rato y rechacé todos esos compuestos de incongruentes combinaciones de letras, revueltas en el cubilete que para los dados de las letras hay en la imaginación. El más raro y absurdo y seco apelmazamiento de letras supone un verdadero título, tiene detrás su titular correspondiente que lo primero que hace es descoser de la panoplia un arma blanca.

---

<sup>406</sup> Greguerías [1917], *ed. cit.*, p. 313.

<sup>407</sup> *Ibidem.*

En vista de aquellas dificultades –las de siempre, siempre-, escogí al marqués de Escorpión y pinté un marqués maligno, con lengua de hacha, perseguidor impenitente de las floristas niñas, abusando de ellas en ese momento en que ofrecen sus nardos cerrados.

La novela salió, y como llevaba un marqués en sus páginas parecía viable, mundana, corretona. (...)"

Pero la novela resulta un sonoro fracaso, pues sólo se vende un ejemplar. A continuación, un personaje, cuyo nombre coincide con el de la novela ficticia, se presenta súbitamente en casa del narrador novelista:

-Usted me perdonará; pero ¿cómo iba yo a suponer que había un marqués de Escorpión? Pensé en eso como en una cosa que repugnaba la imaginación.

-¡Que repugnaba la imaginación!... ¡Encima!... Debían ustedes consultar con los reyes de armas antes de dar un título a un personaje de novela... Por lo menos saber si está vacante... ¡Qué falta de corrección!

(...)

Y para acabar la escena violentísima que se estaba desarrollando le prometí retirar el libro. Desde entonces no he vuelto a meter un marqués en mis novelas.<sup>408</sup>

De nuevo, se pone de manifiesto la raigambre literaria del personaje, su condición de constructo, pues, en primer lugar, aparece caracterizado como elemento inevitable en la ficción. El desenlace apunta precisamente a la necesidad de desterrar a este tipo literario de la novela. De este modo cabe entender la doble condena del relato ficticio, por el fracaso de las ventas y la visita del marqués, homónimo del personaje, lo que acarrea el arrepentimiento del novelista. En definitiva, podemos extraer de este microrrelato una admonición contra el abuso de este tipo de personajes. Por otra parte, tanto el argumento- la escritura de un relato-, como esa intrusión inopinada de un individuo, que comparte nombre con el personaje del texto inventado, suscitan una interesante dimensión metaliteraria que hace del propio proceso creativo sustancia lúdica del relato.

El segundo sustrato de “realidades falsas” que encontramos en los “caprichos” lo componen aquellos referentes cuyo alejamiento de la realidad convencional viene

---

<sup>408</sup> Gollerrías [1926], *ed. cit.*, pp. 330-331.

determinado por su grado de exotismo.<sup>409</sup> Como en los casos anteriores, Gómez de la Serna no se esfuerza en dotar de credibilidad a sus entidades ficcionales, pues se contenta con situar los textos en parajes sugerentes (habitualmente del Extremo Oriente), nombrar los personajes mediante una nomenclatura que pueda evocar el chino o el japonés y caracterizar los personajes y construir un argumento arquetípico con arreglo a una concepción vaga y aproximativa del mundo oriental. En consecuencia, los textos conjugan los aires de leyenda con la asunción lúdica de estos motivos. Entre ellos, cabe destacar “Oti-Oti”,<sup>410</sup> “Los piratas chinos”,<sup>411</sup> “El gran Tibor japonés”,<sup>412</sup> “Lita-Foi”,<sup>413</sup> “La Miti-Lai”,<sup>414</sup> “El tresillo chino”, “El jarrón árabe”, “El gong de Buda el viejo” y “El marinero y él mismo”.<sup>415</sup>

Volvemos a encontrar los elementos tipificadores de los personajes, asociados con estos espacios, en especial aquellos que tienen que ver con la raza:

El embajador que tuvimos aproximaba al tabor excepcional y hacía que hablase del alma antigua de su raza, la mujer exquisita del pasado, la tradición mágica del imperio poético de los primeros tiempos.<sup>416</sup>

La selección de los rasgos relacionados con la raza y la leyenda muestran lo que hay de arquetípico en este vago orientalismo. Las tramas o las historias que los acogen suelen ser intrínsecamente novelescos. Así, el lector tiene la impresión de trasladarse a un mundo declaradamente artificioso que el autor no pretende disimular.<sup>417</sup>

Entre los elementos que destacan por condensar la alusión exotista se encuentran los objetos. “Oti-Oti”, por ejemplo, concentra en sí la divinidad, suscitando reminiscencias del

---

<sup>409</sup> Para el exotismo en la literatura española de principios del XX, véase el estudio fundamental de Lily Litvak *El sendero de tigre, exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid, Taurus, 1983.

<sup>410</sup> *Ramonismo* [1923], *ed. cit.*, p. 75.

<sup>411</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 481.

<sup>412</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, pp. 424-425.

<sup>413</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, pp. 792-793.

<sup>414</sup> *El alba y otras cosas* [1923], *ed. cit.*, pp. 936-937.

<sup>415</sup> Estos últimos textos proceden de *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, pp. 1021, 1046, 1069 y 1064.

<sup>416</sup> “El tabor de la embajada”, *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, p. 805.

<sup>417</sup> Estos elementos aparecen en otros textos de su narrativa como “La otra raza” [1923], incluido posteriormente en *La malicia de las acacias* [1924] y en “Los dos marineros (Falsa novela china)” [1924], en *Seis falsas novelas* [1926].

imaginario occidental sobre Oriente. Estos objetos, como el diosecillo que acabamos de mencionar, no pueden entenderse sino como citas irónicas. De hecho, su abundante presencia manifiesta el grado de manipulación y reducción ramoniana del exotismo. La cosificación de los motivos orientales implica, por un lado, un tratamiento burlesco, que parodia la recreación legendaria y lírica, en el que colabora decisivamente la ambientación contemporánea de estos relatos. En consecuencia, la condición de ente insignificante de la cosa sumada a la descontextualización que padece hace del cachivache un motivo más irrisorio que mítico. En nuestra opinión, la invocación irónica pero cordial de estos objetos no está muy alejada del elogio de lo “cursi”, en tanto en cuanto todos estos cacharros formarían asimismo parte de aquellos *bibelots* absurdos sobre los que Gómez de la Serna teorizó en su ensayo de 1934. Así pues, en “El tresillo chino”, pieza en la que un personaje se topa con un mueble oriental arrumbado, se muestra la asunción del significado legendario de los objetos exotistas:

Comenzaron a salir polillas con alas de abanico, y encontró en ella, como en una caja de prestidigitación inagotable, chales de colores, collares, pulseras de jade, etc. En vista de la proliferación de aquella caja puso una tienda que tituló “Del Nativo Oriente”, y dedicado a su exótico negocio, se enriqueció de nuevo.

Con todo, el exotismo no pierde el aura que despierta el interés novelesco, aunque sea siempre asumido desde una postura consciente de su condición artificial, cosificada no tanto por sus valores intrínsecos cuanto por las proyecciones y las imaginaciones del consumidor de esos objetos y de esa cultura. Es por ello que, en casos como “La Miti-Lai” y “Lita-Foi”, los personajes en sí mismos desatan las evocaciones exotistas. En el segundo, la bailarina despierta el misterio entre aquellos que la contemplan, al conservar misteriosamente unos encantos que proceden de tiempos remotos. El secreto es resuelto en el desenlace por el narrador, quien indica que “Lita-Foi absorbía la infactibilidad de aquellas niñas, el vapor violeta que se desprendía de sus bailes”,<sup>418</sup> consiguiendo así una suerte de beldad inmortal.

---

<sup>418</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], ed. cit., p. 792.

“La Miti-Lai”, aunque de procedencia hindú, reúne el misterio y la fascinación asociada a los personajes exóticos, pues “era algo extraordinario, dotado de una reserva y una dignidad tan misteriosa como la de la emperatriz de la China.” Este misterio se traslada a la única representación de su obra, que cuenta con un solo espectador, el cual contempla cómo

todos sus personajes se fueron abriendo el vientre según el texto de la tragedia, muriendo en escena como caballos de la plaza de toros, con el mondongo fuera...La Miti-Lai sonreía en medio de la tragedia con una sonrisa llena de sufrimientos y de dicha, porque veía cómo cada uno de los que se sacrificaban se iba al paraíso... ¡Qué gran actriz!<sup>419</sup>

Como en el anterior microrrelato, el exotismo deviene una forma de espectáculo, una representación entre el misterio y la leyenda que se convoca sin atender demasiado a la verosimilitud (como se observa en la contaminación del *harakiri* japonés) y que mueve a maravilla a ese espectador. Ahora bien, esta última pieza presenta el teatro hindú como una suerte de ritual en el que los acontecimientos tienen lugar *de facto*, propiciando, por tanto, una ruptura entre la ficción y la realidad. La interpretación de la actriz se convierte en un rito en el que se mezclan elementos de diversa índole. El resultado es un pastiche grotesco que, no obstante, induce además a una lectura de orden metaliterario. La declarada “falsedad” del ingrediente concita en un corto espacio textual diferentes motivos de interés: por una parte su alegorismo, que incorpora una fascinación primitivista (el suicidio en escena); por la otra una visión acerca del teatro. La representación del suicidio podría interpretarse como una metáfora a favor de una mayor autenticidad en las tablas.

Un objetivo similar al que promueve la selección de referentes literaturizados se reproduce con las alusiones culturales e históricas, cuya aparición logra también un efecto lúdico que pasa por la manipulación paródica por parte del autor madrileño. Entre todas ellas destacan los elementos bíblicos, en textos como “La salida del Paraíso”,<sup>420</sup> “Segunda muerte

---

<sup>419</sup> *El alba y otras cosas* [1923], *ed. cit.*, p. 936-937.

<sup>420</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 296.

de Lázaro”,<sup>421</sup> “Pedro Nataniel”<sup>422</sup> o “La muerte de Eva”,<sup>423</sup> pese a que son también numerosos aquellos microrrelatos en los que Gómez de la Serna juega con la inserción de los elementos religiosos en una atmósfera actual.<sup>424</sup> Este último tipo de motivo es claramente parodiado en “Segunda muerte de Lázaro”, donde un personaje vitalista se aferra desesperadamente a la sensualidad que le ofrece el mundo durante su segunda existencia terrenal al entender que

-Nada hay como la vida. Ni lo que se ve en la gloria merece la pena. Yo quiero seguir viendo a los hombres, a las mujeres y al paisaje. No, no quiero obscurecerme y ser ese muerto que fui.

Pero tuvo que morir de nuevo, y el gesto de su cadáver fue el gesto más gafo y más exaltado que se ha visto jamás.

En “La muerte de Eva”, Gómez de la Serna no hace, como en el caso anterior, una lectura nueva del personaje, sino que aprovecha un episodio inconfundible de la Biblia, el Génesis, para explotar la historia de otro modo. Lo que aquí le interesa es el total desconocimiento de los supuestos primeros pobladores del mundo, quienes, en consecuencia, fueron los primeros en enfrentarse con la muerte; así, gracias a la historia bíblica, se nos presenta de manera novedosa este acontecimiento terrible que lleva a esos aturridos individuos a dejar insepulto el cadáver de Eva.

En cuanto a los personajes históricos se refiere, Gómez de la Serna suele ofrecer una relectura paródica, como en los microtextos “Las últimas órdenes de Napoleón”<sup>425</sup> o en “Monsieur Guillotine”,<sup>426</sup> cuyos protagonistas son tratados con humorismo. El conocido general francés se presenta durante los últimos días de su vida, en un momento de locura y degradación, comandando un ejército de hormigas, lo que supone un patético contraste con sus días de gloria. Por otra parte, mediante el paradójico destino del inventor de la guillotina,

---

<sup>421</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, pp. 297-298.

<sup>422</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 304.

<sup>423</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, pp. 798-799.

<sup>424</sup> “El demonio de la guarda”, *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, pp. 495-496.; “Venta del alma al diablo”, *Disparates* [1921], *ed. cit.*, pp. 583-584, “El gas del diablo”, *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 384.

<sup>425</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, p. 754.

<sup>426</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 1025.

Gómez de la Serna ofrece una visión del terror absurdo que se apoderó del decurso de la Revolución Francesa. En él, se escenifica el momento en que Robespierre condena al personaje que da título al texto por haber probado su funesta creación con la cabeza de un perrito, lo que desata las iras del tirano:

-Agarrad a ese ciudadano y dejad caer sobre su cabeza la hoja que reluce en lo alto de su aparato...  
Monsieur Guillotine gritaba:  
-¡Hacer esto con el inventor! ¡Pagarás con tu cabeza este atentado!  
Pero a los dos minutos caía la cabeza de Monsieur Guillotine, cortada por su propia guillotina.

En otros casos, la historia se fusiona con el presente, gracias a las similitudes que, al modo de la greguería, guardan entre sí dos referentes alejados en la realidad; así, en “Escena del Terror”, Gómez de la Serna yuxtapone el paso del carro de la perrera con el de la caravana que, de nuevo en la época de la Revolución francesa, conducía a los reos hasta el patíbulo, entre los que “hay uno pequeño como un niño, y hay, destacándose sobre todos, una perrita de aguas, de cabello rizado, con manguitos rizados, muy limpia y muy cuca: «María Antonieta»”.<sup>427</sup> Por lo tanto, Gómez de la Serna ofrece un contraste un tanto grotesco entre los elementos históricos y su término de comparación. Se observa, por otro lado, que el contenido histórico se ha vaciado de significado, al tiempo que se trasfiere parte del mismo a la actualidad, pues la condena de los animales se representa a través de la rememoración de la crueldad y el fanatismo que caracterizó la época del terror revolucionario. La historia deviene entonces un elemento del que se pueden extraer motivos y episodios para desacralizarlos y recrearlos lúdicamente, en este caso actualizándolos y superponiéndolos a una escena actual y prosaica. La historia se convierte, en suma, en un elemento tan maleable como la ficción, lo que se hace tanto más patente en este otro microrrelato:

#### Verdadera falsa muerte de Calígula

Calígula quizá no murió así, pero debió morir así.  
El bárbaro tetrarca –por ser tres veces brutal – ordenó que los que salieran aquella noche con investidura roja fuesen muertos por sus centuriones.

---

<sup>427</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 97.

El Implacable tenía aquella noche una cita proterva, y en la ofuscación de la prisa el muy idiota se olvidó de su propia orden y se embozó en la túnica roja, siendo muerto por su propia guardia al salir del palacio.  
428

La distorsión de la historia del tirano, víctima de su propia arbitrariedad, está directamente relacionada con el título y el primer aserto del narrador. Dicha manipulación viene determinada por el castigo que padece la figura en el relato, tan implacable como estúpido, y, por otra parte, aludiría a la posibilidad de falsificar la historia con el objeto de engendrar una verdad poética, lo cual explicaría el oximorónico título. Curiosamente, el falseamiento y la distorsión hacen referencia a la paradójica posibilidad de extraer una verdad de la historia a fuerza de manipularla. Asimismo, se subraya la autonomía ficcional del texto, su condición de juego arbitrario en manos de las capacidades creativas del autor.

#### **4.3.2 Juegos intertextuales: parodia de subgéneros**

A la literaturización de personajes y situaciones y al juego con referentes de orden cultural, histórico o religioso, hay que añadir la adopción de formas literarias fuertemente convencionalizadas que el autor traslada con el objeto de engendrar un producto literario nuevo. En este sentido destacan el uso de dos subgéneros narrativos de talante muy diverso: la fábula y el relato policial, amén de algunas versiones de figuras y mitos literarios puntuales, así como refundiciones de otros modelos.<sup>429</sup> Cada uno de ellos genera una reescritura que sigue el habitual juego ramoniano de distorsión humorística. En el caso del primero, la manipulación es obligada, en tanto en cuanto constituye una modalidad ya muy desfasada que, evidentemente, exige un tratamiento paródico. Igualmente parodiada se presenta la fórmula

---

<sup>428</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 943.

<sup>429</sup> Del cuento popular, por ejemplo, encontramos las versiones de “Cuento al estilo antiguo”, *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, pp. 507-508; “La voz de los peces”, *Libro Nuevo*, *ed. cit.*, p. 400.

del cuento policíaco, cuyos componentes (personajes, situaciones o motivos) sirven de inspiración para un relato burlesco.

El uso de la fábula por parte de Gomez de la Serna manifiesta la desafección a la literatura sapiencial, que ya había mencionado en su teorización en torno a la greguería.<sup>430</sup> Así, en “El ejemplo de las hormigas”<sup>431</sup> una de las fábulas más conocidas (“La cigarra y la hormiga”) aparece aquí completamente resemantizada, en tanto en cuanto se invierten los valores que se precian en el texto original:

Las hormigas fueron un pueblo de sabios que llegaron a la superhombría. Al principio, fueron del tamaño de los hombres y eran ultravertebradas.

Pero tanto se ordenaron, se disciplinaron y regularon perfectamente su vida, que se volvieron un pueblo pequeño y rutinario.

La muerte de la absurdidad, de la rebeldía, de la negación arbitraria, de la pereza extraordinaria y del exceso entusiasta, las disminuyó hasta ser ese pueblo visto al microscopio que son.

En “El burro zancón”, Gómez de la Serna convierte una anécdota anodina en una auténtica pieza goyesca, al insertar una estampa que nos remite ineludiblemente a un grabado del pintor aragonés, el conocido como “Asta [*sic*] su abuelo”<sup>432</sup>, en el que aparece un asno pertrechado de unas lentes y recitando una lección. La versión ramoniana está exenta de la visión satírica del dibujo de Goya, ya que en ella el animal, que, en este caso se encuentra redactando una hipotética tercera parte del Quijote, sirve como imagen de la escritura propia del terruño castellano. Por esta razón, el encuentro con el animal arquetípico de la narración cervantina y en medio del campo manchego, motiva el siguiente comentario por parte del narrador: “Sospecho que esta tercera parte del Quijote debía estar bien de realidad, además de escrita en el mejor y más puro de los castellanos, en el castellano de rebuzno, que es el más

---

<sup>430</sup> “Las cosas apelmazadas y trascendentales deben desaparecer, comprendida entre ellas la Máxima, dura como una piedra, dura como los antiguos rencores contra la vida; ¡oh! a la Máxima es a lo que menos se quiere parecer la Greguería.

Hay que dar una breve periodicidad a la vida, hay que darla su instantaneidad, su breve autenticidad, y esa fórmula espiritual, que tranquiliza, que atempera, que deja tan frescos, (...) es la Greguería. (...) Todo eso ha esparcido después su disolvencia por toda la literatura, y ha roto, ha roturado, ha dividido las prosas, ha abierto agujeros en ellas, las ha dado un ritmo más libre, más leve, más estrambótico, porque el pensamiento del hombre es ante todo en la creación una cosa estrambótica, y eso es lo que hay que cargar de razón y de sinrazón.”, *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 42.

<sup>431</sup> *Libro Nuevo*, *ed. cit.*, p. 371. En este mismo volumen, “La niña y la liebre”, p. 67.

<sup>432</sup> Francisco de Goya, “Asta su abuelo”, Capricho núm. 39.

denso y sesudo.” Así, pues, podemos interpretar esta viñeta como un retrato burlesco de la prosa aferrada al terruño y a la tradición.

Hay que notar, por otra parte, que el manejo de moldes literarios estereotipados trae siempre a colación las cuestiones de orden metaliterario, lo que vuelve a repetirse en “La casa del fabulista”:

La casa del fabulista está en las afueras de la ciudad y tiene un jardín lleno de bustos y un corral lleno de gansos, cigüeñas y todos esos otros animalitos que figuran en las fábulas.

El fabulista habla con sus gansos y echa a comer granos de poesía a todo su corral.

La zorra se asoma a la verja de su jardín para saludarle y el burro tiene un rebuzno distinguido cuando pasa junto a la casa del fabulista.<sup>433</sup>

Gómez de la Serna se interesa aquí por la vecindad entre los elementos que componen la fábula y el propio fabulista, aludiendo en este caso de manera positiva a lo que tiene el género de trasmutación de los elementos reales en creaciones artísticas; de ahí que el fabulista dé “granos de poesía a todo su corral”, ponderando así el aspecto inventivo, falsificador, de la fábula, al tiempo que se engendra una fábula de la fábula, un constructo metaficcional elaborado a partir de la meditación sobre sus propios aspectos constitutivos.

El recurso al relato policial, por su parte, nace de una atracción por el valor novelesco que entraña su fórmula estereotipada,<sup>434</sup> de manera que no sorprende el menudeo de muchos de sus componentes entre los “caprichos” de Ramón Gómez de la Serna. Entre estos elementos, cabe destacar aquellos que se relacionan con el campo semántico del crimen, a saber: la muerte violenta, el asesinato, el suicidio o el robo, en definitiva, todo lo susceptible de detonar de la intriga; aspectos que Gómez de la Serna aprovecha una y otra vez para, como hemos ido viendo con todos los otros materiales, recrearlo de manera lúdica.

---

<sup>433</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, ed. cit., p. 802

<sup>434</sup> A este respecto, cabe consultar el trabajo de Julian Symons, quien recorre la evolución del género y el asentamiento de una fórmula que permanecerá inalterada durante mucho tiempo. Véase *Bloody murder. From the detective story to the crime novel: a History*. London, Faber and Faber, 1972.

José Enrique Serrano Asenjo rastrea la presencia de este motivo, circunscrito al arte de matar, en la obra narrativa, preferentemente en la novela, del autor madrileño. Así, pone en relación a Gómez de la Serna con la serie de “artistas del crimen” precedentes, como el Marqués de Sade, De Quincey y, sobre todo, Poe. Este autor subraya la idea que lleva aparejada el crimen y que hace famosa Baudelaire: “La perversidad natural, que hace que el hombre sea sin cesar y al mismo tiempo homicida y suicida, asesino y verdugo”.<sup>435</sup> A esta condición intrínseca del individuo hay que añadir la retorsión semántica que sufre el concepto, por el cual el crimen se convierte, siempre según Serrano Asenjo, en una trasgresión o disimulo de las carencias de lo real:

El crimen hace escapar de la inmediata pobreza cotidiana, pero no por la frontera con el ideal, como otros tipos de narraciones, sino por la del infierno, por el horror. Si las historias son lanzas contra la soledad, la del género criminal, que cuenta con obras maestras (...) son lanzas coloradas en todo su esplendor.<sup>436</sup>

Otro aspecto por el que transitan los relatos criminales de Gómez de la Serna es el robo, que encontramos en “El ladrón”,<sup>437</sup> “El ladrón desgraciado”,<sup>438</sup> “El ladrón erudito”,<sup>439</sup> “El robo perfecto” y “El ladrón cauto”.<sup>440</sup> El componente azaroso que contiene este tipo de peripecia ejerce su atracción en la pluma de Gómez de la Serna. El destino de estos individuos, así como la sorpresa que se puede esconder al adentrarse en un espacio desconocido, son los elementos que escoge nuestro autor para “disparatar” sus relatos. Así, el protagonista de “El ladrón erudito” va abandonando su antigua profesión a fuerza de ir buscando billetes en el interior de los libros, lo cual desplaza progresivamente sus intereses y metamorfosea irremediablemente su personalidad. En “El ladrón cauto”, se extrema hasta el paroxismo el motivo de la sorpresa del caco. En este breve cuento, el protagonista decide abandonar su

---

<sup>435</sup> José Enrique Serrano Asenjo, *Ramón y el arte de matar*. Zaragoza, Caja de Ahorros, 1992, p. 30.

<sup>436</sup> *Op. cit.*, p. 311. De hecho, la voz ‘crimen’, al igual que la de ‘novela’, se utiliza a menudo dentro del discurso ramoniano con una acepción muy desplazada respecto de su origen semántico, por el cual designa metafóricamente, y de manera aproximada, todo tipo de trasgresión; así como el término ‘novela’ vale por cúmulo de peripecias o historia. A este par, habría que añadir la polivalencia del adjetivo “falso”.

<sup>437</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, p. 481.

<sup>438</sup> *Gollerías* [1026], *ed. cit.*, p. 552.

<sup>439</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, p. 771,

<sup>440</sup> Ambos textos proceden de *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, pp. 1041 y 1094-1095, respectivamente.

antigua profesión cuando “una vez, después de comprobar que no había nadie en la casa, se llevó un gran susto al ver que en la cama de una alcoba interior se levantaba un bulto airado, que después se dividió en nueve gatos, que huyeron.”

Los suicidios son otro de los motivos recurrentes, como en “La «browning»”,<sup>441</sup> donde un individuo acaba con su vida por la simple atracción que ejerce el arma sobre él. No obstante, el suicidio tiene un componente paradójico que atrae sobremanera a Gómez de la Serna. Se trata, evidentemente, de una pulsión autodestructiva del ser humano, imagen de su propio proceder absurdo. Sin embargo, tampoco este motivo escapa de la retorsión paródica ramoniana como se comprueba en “El gancho en el plafón.”<sup>442</sup> Aquí el objeto fataliza al personaje protagonista, lo que trae a colación la imagen chejoviana del relato perfecto, que en el “capricho” ramoniano, por el contrario, aparece como “un destino” absurdo, al que un personaje no es capaz de negarse.

Pero los elementos del relato policial a los que Ramón Gómez de la Serna extrae mayor provecho son la figura del detective y la propia trama de este subgénero.

Es un hecho que el investigador aparece a menudo con unas trazas similares a toda esa galería de genios disparatados que inauguró *El Doctor Inverosímil*. A su particular óptica y proceder espontáneo e inusitado responden los protagonistas de algunos de sus microrrelatos. Entre ellos, “El mejor detective”, que descubre el autor del asesinato del consejo de ministros al reparar en el entusiasmo con que un vendedor de periódicos propaga la noticia. Naturalmente, la solución había permanecido soterrada hasta la aparición de tan singular detective. Por otra parte, el juego burlesco con el género es evidente, dada la desproporción del atentado y la actitud que finalmente delata al terrorista.<sup>443</sup>

---

<sup>441</sup> *Muestrario* [1918], *ed. cit.*, pp. 487-489.

<sup>442</sup> *Disparates* [1921], *ed. cit.*, pp. 464-465.

<sup>443</sup> *Ramonismo* [1923], *ed. cit.*, pp. 79-80. Otros detectives estrambóticos en “El gato policía”, *Disparates* [1921], *ed. cit.*, pp. 514-515; “El hundimiento de la losa”, *Disparates* [1921], *ed. cit.*, pp. 523-524.

Al margen de ser una figura inevitable para la evocación del intertexto, nuestro autor carga al personaje del detective con otras significaciones que van más allá del genio disparatado y humorístico, toda vez que su actitud es indisoluble de la búsqueda, el inconformismo y el inevitable azar que aquélla comporta. Así, para el propio Serrano Asenjo, las “novelas de la nebulosa” dibujan al ser humano como un “detective de sí mismo”, pues la inquietud indagatoria de sus protagonistas evidenciaría la desesperada búsqueda del sentido de un sujeto que se debate entre la angustia existencial y su incapacidad para entender lo que le rodea.<sup>444</sup> Domingo Ródenas, por su parte, ve en esta figura un trasunto de la figura del escritor ficticio que protagoniza *El novelista*:

Las indagaciones de Ericsson operan como correlato ficcional de las tentativas y progresos del novelista en la composición de la novela. (...) Después de la investigación, los motivos del creador y la criatura parecen entreverarse, y, así, el novelista “se había perdido en cien aventuras para encontrar a su irlandés y estaba deseoso de hallarle al fin”. La fábula narrativa se hace, pues, discurso y el creador habla de su actividad creadora, incierta, que avanza a tientas, sostenida en sí misma, hacia un desenlace desconocido, en el acto mismo de narrar las erráticas indagaciones de su personaje.<sup>445</sup>

El comentario de este último crítico aparece refrendado, precisamente, en una de sus últimas tentativas por establecer una relación paródica con el relato detectivesco: “El robo perfecto”, donde precisamente un novelista asume la tarea del investigador privado, quien logra desentrañar el enigma. De hecho, el escritor aquí innominado descubre que el autor de ese robo perfecto no es otro que la propia víctima.

Nótese que, en este último caso, se une la presencia de un conocedor del artificio con una trama claramente burlesca, es decir, un doble proceso desautomatizador que señala, evidentemente, el agotamiento de la trama policial, objeto de la parodia.<sup>446</sup>

Así, pues, es natural que entre los “caprichos” abunden aquellos en los que los procesos compositivos del argumento arquetípico de la novela detectivesca padecen el prisma

---

<sup>444</sup> “El detective de sí mismo”, Serrano Asenjo, *op. cit.*, pp. 219- 234.

<sup>445</sup> Domingo Ródenas “Introducción”, en *El novelista* [1925], *op. cit.*, p. 57.

<sup>446</sup> Este procedimiento por el cual la víctima es el propio autor se asimila un tanto a la fórmula que encontró la propia Agatha Christie para cerrar el ciclo de novelas de Poirot, *Telón*, en la que el propio detective es el autor de los crímenes, incluido el de su propio suicidio. Véase también “Sobremesa” en *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 945.

desautomatizador de Gómez de la Serna, cuyos aspectos principales vendrían a ser la incógnita y la forma en la que ésta se resuelve en el relato. De ellos, se encuentra una solución insólita en “Por fin el crimen perfecto”:<sup>447</sup>

No soñaba más que con el crimen perfecto, un crimen que no se supiese cómo se había realizado ni quién había podido ser su autor.

Había leído todas las novelas en que se planteaba esa posibilidad y había asistido a las películas en que la preparación de un buen crimen vale un millón de dólares. (...)

Se reía de Poe, que necesitaba, para fabricar un crimen casi perfecto, un orangután que se ha escapado con la navaja de afeitar de un marinero.

Al final, este personaje da con la manera de idear un crimen irresoluble. Prepara una escena perfecta y al cabo se suicida de manera que “nadie comprendió jamás por dónde había entrado y salido el asesino”.

El protagonista establece así un diálogo con Poe y su “Crimen de la rue de Morgue”, obra maestra que el personaje pretende superar con su propio suicidio. Mediante esta mezcla de realidad y literatura se muestra la paradoja del crimen perfecto y se ironiza sobre la consabida trama detectivesca que desentraña el enigma a través de una explicación racional. La alternativa de Gómez de la Serna la encontramos en “La mano”,<sup>448</sup> otro crimen perfecto que se resuelve de forma humorística. En ambos casos, la superación del modelo detectivesco estriba en la solución de la incógnita (la mano vengativa o el suicida como perfecto criminal), pero el lector sigue la trama de la misma forma que en los relatos de Poe, que reserva el final para presentar la clave de un enigma. De todos modos, no hay que olvidar que el uso paródico de los elementos muestra el ansia por escapar de las fórmulas conocidas, por desautomatizar el desarrollo rutinario de un relato, como muestra el juego con el género detectivesco que se establece en “La sangre en el jardín”:

El crimen aquel hubiera quedado envuelto en el secreto durante mucho tiempo si no hubiera sido por la fuente central del jardín, que, después de realizado el asesinato, comenzó a echar agua muerta y sangrienta.

---

<sup>447</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *Obras completas*, volumen VII, *ed. cit.*, p. 762.

<sup>448</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 88-89.

La correspondencia entre el disimulado crimen de dentro del palacio y la veta de agua rojiza sobre la taza repodrida de verdosidades dio toda la clave de lo sucedido.<sup>449</sup>

Esta escueta narración presenta todos los elementos de una ficción policial vuelta del revés, ya que en ella el lector asiste únicamente a la resolución del crimen, sin entrar en los pormenores del proceso. Se invierte, por tanto, el habitual desarrollo de una trama detectivesca que reserva el final para la resolución del enigma o, lo que es lo mismo, nos proporciona en unas pocas líneas y de forma no cronológica el mecanismo (“la correspondencia entre el disimulado crimen dentro del palacio y la veta de agua rojiza”) y esconde al lector la reconstrucción de la historia (“la clave de todo lo sucedido”). En definitiva, Gómez de la Serna condensa en unas pocas líneas los elementos narrativos de un cuento policial y, a la vez, dota al texto de la tensión propia de esta forma de relatar. Una imagen nos sugiere todo un universo narrativo sin por ello hacer alusión alguna a los circunstancias de los hechos (los interrogantes típicos: ¿Quién?; ¿Cómo?; ¿Cuándo? y ¿Por qué?). Con “La sangre en el jardín” no sólo se parodia el modelo narrativo sino también se invierte la fórmula que resuelve toda trama detectivesca, por la que el lector acompaña al detective hacia la reconstrucción, siempre racional, lógica, de la historia.

En suma, mediante la intrusión de los elementos culturales, las citas literarias, las referencias históricas o la utilización de subgéneros narrativos, Gómez de la Serna utiliza uno de los rasgos con los que la crítica ha caracterizado el microrrelato: la intertextualidad.<sup>450</sup> Este mecanismo funciona de manera parecida a la “falsa novela”; un concepto, el de “falso”, que para el caso de Gómez de la Serna es claramente polivalente, pues designa un modo de creación que se basa en la mezcla de realidades artificiales, codificadas, ya en el arte que darán lugar a una recreación propia y original. Esto vendría a ser una vuelta de tuerca más al juego ontológico que encontramos en los textos de Ramón Gómez de la Serna. A la habitual

---

<sup>449</sup> Publicado por primera vez en *la Nación* el 22 de enero de 1933 pasó a *Los muertos y las muertas y otras fantasmagorías* (1935) y a *Caprichos* (1956). Recogido en el volumen VII de las *Obras completas, ed. cit.*, p. 798. Curiosamente, este texto aparece recogido en la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

<sup>450</sup> Véase Lagmanovich, David *Microrrelatos*, Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos del Norte y Sur, 2003; Cfr. David Roas, “El microrrelato y la teoría de los géneros”, *art. cit.*, pp. 54-55.

distorsión de la realidad, con su consabida quiebra de las normas de la lógica, orden, o congruencia, se le une aquí el juego con elementos de orden conceptual distinto, en los que prima la mezcla sobre la ejecución del relato, puesto que la recreación de esa realidad falsa padece siempre el tamiz personal e intransferible de la pluma ramoniana.

### 4.3.3 Tematización de la falsedad y dimensión metaliteraria en los “caprichos”

Hasta aquí hemos comprobado que las relaciones intertextuales que mantienen los “caprichos” con materiales del acervo literario o cultural adoptan manifestaciones diversas, que van de lo formal a lo temático, y que pueden aparecer con mayor o menor grado de explicitud. Hemos insistido también en que la presencia de todas estas resonancias lleva aparejada una manipulación evidente por parte del autor, que distorsiona la fuente de manera ostentosa. Con ello, las distintas fórmulas o subgéneros empleados como cita, alusión o modelo son motivo de desacralización, parodia o burla, dando lugar a un texto en el que se suplanta la creación de un espacio ficcional que “ilusione” brevemente al lector por una miniatura lúdica que tiene tanto de recordatorio cuanto de recreación humorística. De esta forma, al recurrir a elementos procedentes de otros productos literarios o culturales, el texto manifiesta aún más su propia condición de constructo. En consecuencia, los “caprichos” participan, al igual que otras probaturas de su narrativa, como las “Falsas Novelas” o las “Novelas Superhistóricas”, de lo que Gérard Genette denominó “literatura en segundo grado”.<sup>451</sup>

Ramón no se detiene, pues, en la incorporación de alusiones o citas como un modo de ostentación libresca o un mero diálogo con fuentes, sino que, precisamente porque la

---

<sup>451</sup> Gerard Genette, *Palimpsestes*. Paris, Éditions du Seuil, 1982. También Linda Hutcheon, en su *A theory of Parody*, reconoce que la parodia, como una forma de la intertextualidad, conlleva una marca autorreferencial, una alusión implícita a la poética de una obra. Véase *A theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago, Illinois UP, 1985.

manipulación de los intertextos es evidente, se exhibe la condición artificial, inventada, “falsa”, en suma, de la pieza literaria.

La tematización de la “falsedad”-por artificio- desvía nuestra atención hacia cuestiones de orden metaliterario, al poner de relieve la propia configuración de la obra y examinar la posible validez o autenticidad del modelo implícitamente traído a colación. Esta cuestión aparece imbricada en muchas ocasiones con la propia elaboración del personaje, cuando éste se enfrenta a su propia imagen representada como simulacro artístico.<sup>452</sup> Este fenómeno especular aparece por primera vez en su narrativa en uno de los casos de *El Doctor Inverosímil*, dentro de una de las adiciones de la versión de 1921: “La metábola”, para luego retomarlo en novelas cortas, como “Los gemelos y el guante” o “Aquella novela”.<sup>453</sup> En estos tres textos, los personajes padecen el contagio de la inautenticidad de un modelo literario periclitado, en cuya poética arquetípica encuentran reflejado su propio vacío existencial. Así, la interacción entre la “realidad” correspondiente al nivel narrativo del personaje y su *mise en abîme* recuerda la condición de constructo del texto en su conjunto. El diálogo entre uno y otro nivel rompe siempre la progresión de la historia cimentada en una ilusión ficcional para subrayar la condición de juguete estético de la pieza literaria. En el antecitado “El marqués del Escorpión”, o en “El traidor discípulo”,<sup>454</sup> es, por el contrario, un elemento de “la realidad” el que irrumpe en escena para desbaratar la creación hipodiegética. En el primer caso, como veíamos más arriba, un personaje se niega a verse repetido en una novela que lleve por título su propio nombre; mientras que en el segundo un novelista despide a un discípulo por miedo a que se repita el adulterio de las novelas de triángulo amoroso. La

---

<sup>452</sup> Cuestión vinculada, obviamente, a la representación de la inestabilidad ontológica del sujeto, su entidad zozobranante, elemento de clara estirpe unamuniana que recorre toda su narrativa: José-Carlos Mainer ha señalado ya los casos emblemáticos en los que se tematiza dicha inestabilidad, como *El Incongruente*, *Cinelandia* o “El telón de espejo”. Véase José-Carlos Mainer, “El espejo inquietante: Ramón y el cine”, *art. cit.* Por otra parte, habría que poner en paralelo este fenómeno con otras figuraciones del sujeto ramoniano, como *Los medios seres* (1929), *Polícéfalo y Señora* (1932) o las derivaciones apocalípticas de posguerra: *El hombre perdido* (1947) o *El hombre de alambre*, donde aparecen imbricadas la autenticidad del individuo con su descomposición o incluso disolución física e identitaria.

<sup>453</sup> *La malicia de las acacias* [1924] en *Obras completas*, volumen XI, *ed. cit.*, pp. 51-63 y pp. 203-227.

<sup>454</sup> *Caprichos* [1956], *ed. cit.*, p. 999.

imbricación de una y otra dimensión cancela, pues, la ilusión en la que se sustenta la intriga y basa la historia en el juego con los resortes artificiales. Mucho más evidente resulta este fenómeno cuando el personaje aparece estrictamente definido como convención literaria, como en “El personaje de novela”,<sup>455</sup> donde un individuo, al reconocerse en un relato, siente un inquietante extrañamiento que le lleva a verse como ilusión ficcional y a declarar “Ya estoy disecado”. En el relato, pues, se ponen en juego las categorías de realidad y ficción, y se exhiben sus posibilidades lúdicas.

A la exposición de la falsedad de la obra literaria, de su condición de pastiche, se corresponde la presencia repetida del personaje mixtificador. A menudo, esta figura está asociada a la creación artística, como los pintores, escritores o escultores, cuya presencia sirve para plantear los problemas fundamentales de la creación.<sup>456</sup> Entre esta numerosa prole (aun dejando de lado la estirpe de inventores, médicos o detectives) se encuentran “El ilusionista”, “Falso suicidio”, “El falso despacho de toros”,<sup>457</sup> “El mixtificador”,<sup>458</sup> “El ilusionista de la muerte” y “El gran fascinador”<sup>459</sup> o el protagonista de “Salón literario”.<sup>460</sup>

En estas breves piezas acontecen simulacros exagerados bajo la aforma de estafas inverosímiles, proezas disparatadas o supercherías increíbles. Todo ello convierte la falsificación en el desencadenante de un efecto claramente humorístico. Por otra parte, la impostura declarada, inverosímil y exhibida casa con la apariencia circense que adopta aquí el personaje, cuya creación se asimila en alguno de estos textos al de un prestidigitador o mago de feria. La presencia de dicha dimensión circense, que confirma el entusiasmo de Ramón por este espectáculo, dando un argumento para arrojar una visión de conjunto del “capricho” ramoniano. Así, en él, la ficción se convierte en una ilusión sin límites, en el que cabe todo

---

<sup>455</sup> *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 140.

<sup>456</sup> De índole más prosaica son los problemas con los que se enfrentan los creadores de “El contrato editorial”, “La lámpara del escritor” (*Caprichos* [1956], *ed. cit.*, pp. 989-990 y pp. 1009-1010) o “El artículo que hizo dormido” (*Disparates* [1921], *ed. cit.*, pp. 501-503), donde se reduce al absurdo la mercantilización del escritor.

<sup>457</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 383 y pp. 445-446.

<sup>458</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, pp. 770-771.

<sup>459</sup> *El alba y otras cosas* [1923], p. 851 y pp. 868-869.

<sup>460</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, pp. 778-779.

tipo de fenómenos por inverosímiles y absurdos que parezca. Al igual que el espectáculo del circo, el texto deviene un espacio en el que impera la imaginación desbordante. Por otra parte, la distorsión sistemática de la realidad, la manipulación de las realidades codificadas, recalcan la esencia lúdica de la composición, que no esconde sino que, por el contrario, exhibe sin tapujos su condición de artefacto, de “falsedad”. De ahí que se subraye una y otra vez la presencia del artista, el creador, el inventor o el mixtificador, haciendo del texto literario el espectáculo de un ingenio en movimiento.

La falsedad, la invención, el juego, arrastran, pues, el componente antirrealista, arbitrario y aglutinador propio de la estética de los libros nuevos, al tiempo que subrayan la presencia de la voz que desde prólogos y otros paratextos lanza proclamas de orden estético. De este modo, la artificiosidad acaba por secundar el vitalismo inherente de la pluma ramoniana. Por paradójico que parezca, los rasgos aquí señalados provocan, al asumirse como juego, falsedad o construcción absurda, una mayor cercanía con la figura que, a lo largo de tantos libros, ha logrado tomar distintas formas hasta adoptar su propio ismo, cuya más fidedigna expresión son estas piezas breves, con cuya suma Gómez de la Serna engendra un espectáculo de sí mismo, tocado de lo que acuñó en su día como “sombbrero de copa irónico”.<sup>461</sup>

Artificio, desrealización, arbitrariedad, “ramonismo” a secas, no impide, no obstante, la posibilidad de un examen temático en los “caprichos”; pues la estética hasta aquí esbozada no esconde, sino que colabora o refuerza una visión del mundo y del sujeto que, no por elaborada, lúdica o absurdizante, deja de ser menos relevante o trascendente.

---

<sup>461</sup> Expresión que recogemos de su monografía *El circo* [1917], *Obras completas*, volumen III, *ed. cit.*, p. 285.

#### **4.4 Erotismo y muerte: temática y visión del mundo en los “caprichos”**

##### **Introducción**

En los apartados anteriores, hemos estudiado el “capricho” en relación con diferentes aspectos: en primer lugar, hemos establecido el espacio que ocupan dentro de la narrativa de Ramón Gómez de la Serna; en un segundo apartado, nos hemos detenido en sus características estructurales y discursivas, las que singularizan al “capricho” como una forma prosística novedosa; en tercer lugar, hemos atendido al modo en que la realidad se transfigura en estas narraciones, y que hemos denominado “poética del antirrealismo y del absurdo”. Por último, se ha analizado la artificiosidad y la dimensión lúdica de los “caprichos”. Todo este conjunto está atravesado por una tesis que pretende subrayar el prurito estético que alienta esta particular composición narrativa y que afecta, como hemos venido sosteniendo, los distintos niveles textuales de la creación literaria. Así, pues, hasta este momento han quedado al margen los componentes temáticos y, sustancialmente también, la posible repercusión semántica del desarrollo de los argumentos.

Tal forma de acometer nuestro estudio puede comportar la reducción de esta pieza literaria a mero juguete estético, a creación ingeniosa intrascendente, en la que la elaboración de un mundo, de unos personajes y una historia, en suma de una ficción, se consume en sí misma, sin por tanto aludir o metaforizar contenidos de orden antropológico. No obstante, la ponderación de la artificiosidad, de la suplantación de la mimesis realista por formas absurdizantes de la representación, así como la borradora de los límites genéricos y narrativos, no debe hacernos descuidar que, al margen de su indudable cometido estético, dichas características -sobre todo la que tiene que ver con la representación- colaboran en la plasmación de la particular visión del mundo de Ramón Gómez de la Serna.

En consecuencia, entendemos que es preciso completar este capítulo con el examen del aspecto semántico de los “caprichos”, a partir del análisis de los principales temas que, por otra parte, recogen elementos recurrentes de la literatura ramoniana.

Con el objeto de sintetizar la producción de un significado que contienen los “caprichos”, hemos seleccionado la temática del erotismo y la muerte por dos razones: en primer lugar, por su importancia desde un punto de vista antropológico, pues tanto uno como otro constituyen cuestiones básicas de la existencia humana. Y, en segundo lugar, y más importante, por la relevancia que tales temas ocupan dentro de la obra de Ramón Gómez de la Serna. Como veremos más adelante, ambos elementos aparecen desde muy temprano y explícitamente en la obra de nuestro autor y, por otra parte, no abandonarán su escritura durante el resto de la carrera literaria, convirtiéndose en dos de las obsesiones con las que se ha asociado arquetípicamente a este autor.

Así, pues, nos parece de interés ver cómo funcionan los “caprichos” en relación a los principales materiales temáticos de la obra ramoniana: qué mecanismos utilizan para concentrar o exacerbar los motivos relacionados con la muerte y el erotismo y, por otra parte, cómo la estética de esta composición se confabula con tales argumentos para arrojar una visión del mundo.

Por último, antes de abordar las formas en las que aparecen el erotismo y la muerte a lo largo de la obra de Ramón Gómez de la Serna, cabe señalar que, tanto uno como otro elemento, corresponden más bien a lo que Doležel ha bautizado como “campo temático”,<sup>462</sup> esto es, una unidad referencial amplia en la que se incluyen diversos subtemas o motivos. Así, mientras que la muerte puede incluir el suicidio, el crimen, el tiempo, la enfermedad, o la vejez, el erotismo agrupa relativos a la sexualidad, el deseo perverso, o el objeto amado. Tales subtemas pueden aparecer conjuntamente, o por separado; por otro lado, puede tener mayor o

---

<sup>462</sup> Véase Lubomir Doležel “Una semántica para la temática: el caso del doble”, Cristina Naupert (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid, Arco/Libros, 2003, pp. 257-275.

menor peso dentro de la narración, es decir, recibir una tematización más o menos detenida. Ahora bien, en el caso de Ramón Gómez de la Serna, estos temas padecen dos fenómenos interesantes. Por una parte, la particular delectación del autor por los aspectos heterodoxos relacionados con estos temas (morbosidad, perversión, aspectos que, por cierto, ya han despertado el interés de la crítica). Por otra parte, la yuxtaposición de ambos aspectos indica la interdependencia semántica que adquieren en las prosas ramonianas. En suma, un análisis de la composición básica de la temática de los “caprichos” sirve para comprobar cómo la estética de Gómez de la Serna, habitualmente tomada como literatura evasiva o escamoteadora de la realidad, es capaz de concentrar una visión del mundo en el corto espacio de estas prosas narrativas.

#### 4.4.1 Constantes temáticas: la muerte

Las referencias a la muerte acompañan toda la trayectoria literaria de Ramón Gómez de la Serna. Desde las primeras alusiones, en la serie de estampas monotemáticas que, con el título de “Las Muertas”, el autor madrileño publica en 1910,<sup>463</sup> hasta las menciones que aparecen en su autobiografía, *Automoribundia* (1948), transcurren casi cuatro décadas durante las cuales la muerte se asienta como tema recurrente: aparece a menudo como una amenaza entre las aventuras de los personajes de sus obras narrativas y como una fuente de meditación constante que, en última instancia, da lugar a la monografía de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* (1935).<sup>464</sup>

---

<sup>463</sup> Véase Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 1084-1105. De acuerdo con las fichas bibliográficas de esta edición, dicho texto vio la luz en *Los cuentistas. Publicación Semanal Ilustrada* (p. 1173).

<sup>464</sup> Este texto aprovecha unos textos procedentes de *Variaciones* [1925], dentro de *Toda la historia de la puerta del sol y otras muchas cosas*, volumen disponible en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, *op. cit.*, pp. 1185-1210. Fueron publicados originariamente en el diario *La Tribuna*: “El drama del cementerio de San Martín” (30-X-1920); “Alrededor de los muertos” (31-X-1920); “Las muertas” (4-XI-1920); “Viernes de los muertos” (5-XI-1920); y “El este” (6-XI-1920).

Es evidente que dicha recurrencia obedece a la angustiosa constatación del individuo de su propia mortalidad, lo que acarrea el acendrado escepticismo del autor y, por otra parte, convierte la escritura en una suerte de paliativo cuya función es conjurar los miedos que dicho tema concita. No obstante, Gómez de la Serna no aborda estas cuestiones desde su sola perspectiva vital, antes al contrario, su literatura en torno a la muerte reúne elementos heterogéneos que proceden de tradiciones dispares: la recreación de lo macabro que nace con el Romanticismo y los distintos *topoi* clásicos en torno a la muerte que recupera del Barroco hispánico.

Un libro como *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, que hace de la muerte un concepto de indagación literaria, manifiesta una estética en la que los aspectos de la realidad más escabrosos o intranquilizadores se convierten en una fuente de belleza. Por otra parte, la recreación morbosa que toma a la muerte por objeto se combina con la meditación existencial, lo que entronca con una tradición literaria por la que Gómez de la Serna profesaba una notoria predilección.

La presencia de la muerte en la obra de Ramón Gómez de la Serna puede considerarse como herencia del replanteamiento estético llevado a cabo a finales del siglo XVIII y que desembocaría en la insistencia romántica en lo horrible. Mario Praz indica que durante ese período no se descubre en realidad la estética del horror o lo horroroso sino que, simplemente, se cobra conciencia de las posibilidades de esta categoría para engendrar belleza.<sup>465</sup> El regodeo estético en todo lo que tiene que ver con la muerte sirve para enlazar la práctica literaria ramoniana con la genealogía de escritores que habían despertado la curiosidad en el autor madrileño, curiosidad que se constata con la serie de retratos que Gómez de la Serna dedica a aquellos autores en los que adquieren un papel importante las realidades mórbidas. Dentro de esta galería de literatos, Poe ocupa un papel preeminente, como ya hemos visto más

---

<sup>465</sup> Véase Mario Praz [1966], *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*. Paris, Gallimard, 1977.

arriba, de cuya saga derivarían los autores que se pueden encuadrar en el fin de siglo, especialmente el francés, como por ejemplo, Ruskin, Barbey D'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, Isidoro Ducasse, Oscar Wilde, Rémy de Gourmont, entre otros. La delectación en lo escabroso como elemento de fruición estética por parte de estos autores tuvo que constituir un estímulo para el autor madrileño. Sin duda, el nombre al que cabe darle mayor importancia es el que, precisamente, sirviera de puente entre Poe y el fin de siglo: “el desgarrado” Baudelaire. Las apreciaciones estéticas de este autor fueron sin duda determinantes para Gómez de la Serna, como por ejemplo por lo que se refiere a la interpretación de los caprichos goyescos,<sup>466</sup> pero también por su propia creación poética: *Las flores del mal*. Dicho poemario constituye precisamente una explotación estética de determinadas realidades sombrías o macabras. De hecho, el mismo Baudelaire consagra a la muerte un apartado, con el que, precisamente, se cierra la obra:<sup>467</sup> “La mort”. De un modo sintético podemos apuntar que, en este conjunto de poemas, el poeta francés presenta a la muerte por contraposición al mundo degradado e insuficiente en el que habita el ser humano; de ahí que acabe convirtiéndose en la puerta que lleva a lo desconocido en las últimas estrofas del libro.<sup>468</sup>

Gómez de la Serna, por su parte, también explota los valores estéticos de la muerte. Si dejamos al margen el relato “Las muertas” (1910), los primeros textos monotemáticos datan de 1920 (aunque fueron recogidos en volumen en 1925)<sup>469</sup> y tienen un origen periodístico, pues se publican con motivo del día de todos los santos durante una semana, lo que sirve como excusa para las divagaciones ramonianas acerca de la muerte. De hecho, el primer texto, “El drama del cementerio de San Martín”, surge al calor de una noticia de actualidad, pues

---

<sup>466</sup> Véase apartado 4.2.

<sup>467</sup> Tal sección está compuesta por seis poemas (CXXI-CXXVI): “La mort des amants”, “La mort des pauvres”, “La fin de la tournée”, “Le rêve d'un curieux” y “Le voyage”. Véase Charles Baudelaire [1857], *Las flores del mal*. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (eds.), Madrid, Cátedra, 1997, pp. 471-495.

<sup>468</sup> O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre ! /Ce pays nous ennuie, ô Mort, Appareillons ! /Si le ciel et la mer sont noirs comme l'encre, /Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! /Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, /Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? /Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

<sup>469</sup> Véase nota 464 de este mismo apartado.

comenta el posible traslado del camposanto a otro espacio. Ello es suficiente razón para enfrascar a nuestro escritor en la ponderación de la estética de los cementerios. Al proponer la conservación del espacio del camposanto, Gómez de la Serna pretende fundir el ámbito de lo mortuorio con la arquitectura de la ciudad, la muerte con el trasiego urbano:

Salvemos ese monumento que es además ese cementerio; hagamos que lo declaren monumento nacional, pues así conseguiremos figurar nosotros mismos en medio de la ciudad de los vivos, por muy extraños a nosotros que sean los que hay enterrados en San Martín.

Salvemos esos hermosos jardines de cipreses; repongamos a los muertos en su sitio, y salvemos el lugar de ser esa ruina en que hay ahora unas cabras que dejan su discretísima huella en todas las galerías, cabras melancólicas con ojos tristes, como los de aquellas muertas que parecían tener los ojos de cristal, serenos y claros.

Para que todos aprecien la verdad brutal de aquel decorado frente a un vigoroso esquema de la realidad, el escritor ha tenido que recurrir a la pluma y al dibujo y al profundo negror de la tinta china para dar el gráfico de aquella catástrofe muda, en cuyo trasunto no estoy avergonzado de haber puesto ningún efectismo.<sup>470</sup>

Así, el espacio asociado con la muerte, el cementerio, se convierte en un lugar del que emanan gran cantidad de sugerencias que el escritor se apresta a recoger. No en vano, el propio autor se presenta como “cronista de los cementerios”, cuya función consiste en cifrar el significado de ese extraño espectáculo. En líneas generales, podemos afirmar que Gómez de la Serna busca hacer de la muerte un valor ambivalente, en el que lo cómico se aúne con lo trágico, lo insignificante con lo grave, o la corrupción de la carne con la belleza. De ahí que no es de extrañar que tales mixturas lleven a Gómez de la Serna a asociar los funerales con el carnaval, como hibridación de lo luctuoso y lo festivo:

Hay una cosa de carnavalada en el ir a visitar a los cementerios. Parece que están vestidas de crisantemos todas las gentes, y que hay carrozas de flores. Hasta el día procura tomar el aspecto de un día de carnaval mustio, con vientos encontrados, con nubes negras y rajadas, con su lluvia díscola.<sup>471</sup>

Ahora bien, la fusión de belleza y muerte alcanza su grado máximo en la encarnación del personaje de la muerta. De claro abolengo decadentista, este motivo, que reúne mortalidad y belleza, tiene una temprana aparición en la obra de Ramón Gómez de la Serna, la que corresponde a la publicación de “Las muertas” (1910). Este texto, cuya configuración

---

<sup>470</sup> “El drama del cementerio de San Martín”, en *Variaciones “A”* [1925], *ed. cit.*, p. 1185.

<sup>471</sup> “Alrededor de los muertos”, en *Variaciones “A”* [1925], *ed. cit.*, p. 1195.

enunciativa no difiere del discurso confesional de otras obras de juventud, reúne cinco narraciones que evocan las figuras de cinco muertas distintas, hacia las que el narrador proyecta extraños envíos, en los que se combina la descripción morbosa, el deseo perverso e, incluso, un atemperado misticismo. Interesa subrayar lo que se convierte en un elemento recurrente dentro de la temática mortuoria de Gómez de la Serna, esto es, la asociación de la muerte y el erotismo:

Todas sensaciones encontradas, nunca bruscas ni insoportables, todas impúberes, todas nuciosas, todas con esa confusión que desconcierta la concupiscencia y le regala con ese desconcierto.<sup>472</sup>

Así, entre las distintas prosas de 1925 y 1935 dedicadas a la muerte, ocupan un lugar fundamental los textos que tienen como motivo principal el deceso femenino, sea mediante un caso, una descripción o el encuentro fortuito de una lápida. De hecho, el texto homónimo de 1925<sup>473</sup> sintetiza la unión de belleza, erotismo y muerte que el escritor pretende rescatar en estos pasajes: “[l]as muertas son como las flores que se entremezclan a la tierra, como las coronas que se hunden con las cajas, y sobre las que cae la tierra, aplastándolas en un crimen ingrato que ahoga su perfume”. Junto a la consecuente experiencia de lo efímero de la existencia en el momento de plenitud amorosa, cabe señalar también el especial regodeo en la belleza corrupta suscitado por la carne muerta, estética morbosa que Gómez de la Serna canaliza aquí a través de la imagen de las bailarinas o las actrices, juntando, pues, motivos asociados a la sensualidad (la carne, las piernas) con la corrupción. Con ello, el erotismo, como veremos más adelante, adquiere en el tratamiento que le otorga Gómez de la Serna unos tintes mortuorios, al tiempo que la muerte se revaloriza sensualmente. Tal dialéctica vuelve a asaltarle al paseante cuando topa con la lápida de “Guillermina”, cuyo óbito a la corta edad de veinticinco años, despierta su imaginación erótica. Al cabo, la desaparición temprana de esta

---

<sup>472</sup> “Las muertas” [1910], *ed. cit.*, p. 1092.

<sup>473</sup> *Variaciones “A”* [1925], *ed. cit.*, pp. 1198-1201.

mujer es una muestra más del poder de la muerte, y motivo de la admiración que el escritor le profesa.<sup>474</sup>

Pero la recreación estética de motivos luctuosos, como el cementerio, los funerales o las muertas, no debe hacernos olvidar la preocupación existencial patente en todos estos textos. Por ende, hay que añadir a estas evocaciones los continuos pensamientos en torno a la muerte, que traen a colación las tribulaciones del individuo frente a su condición mortal. Así, en el texto de 1935 dos de las secciones tienen la forma de una recolección variada de ensayos en torno a la mortalidad: “Lucubraciones sobre la muerte” y “Reflexiones de cementerio”. En esta segunda entrega, se suceden los párrafos sobre un aspecto de esta realidad o de sus derivaciones. La meditación existencial, por tanto, se repite una y otra vez insistiendo en la muerte como prueba de la fragilidad del individuo, muestra de su efímero paso por el mundo, así como la futilidad de sus esfuerzos e inquietudes. Es evidente que la muerte como fenómeno inexorable ha informado multitud de corrientes filosóficas y culturales de varias épocas y latitudes, de manera que el desarrollo que Gómez de la Serna lleva a cabo a través de sus textos, en especial la versión más extensa, puede entenderse como una suerte de recorrido por una serie de lugares comunes a los que se suman sus propias meditaciones.

Entre ellas, cabe destacar, no obstante, una alusión oblicua a la situación político-social del país, cuando se nos habla de la muerte como un valor en crisis, causa de la violencia omnipresente en una sociedad que vive presa de los “valores excitativos, temerarios, anhelantes, impregnados de una desobediencia contumaz”.<sup>475</sup> De ahí que el rescate de las máximas y los pensamientos sobre la muerte tengan como objetivo el reestablecer a la muerte en su auténtico lugar para, paradójicamente, apreciar mejor la vida.

---

<sup>474</sup> “Alrededor de los muertos”, en *Variaciones “A”* [1925], *ed.cit.*, p. 1196.

<sup>475</sup> Véase José Carlos-Mainer, *Años de vísperas*. Madrid, Espasa-Calpe, 2006. A esta misma coyuntura violenta parece responder la actitud del protagonista de *¡Rebeca!* (1937), Luis, quien ante la insistencia de los personajes que le rodean por debatir el problema social, contesta invocando el nombre de la enteleguía que crea su imaginación y da título a la novela. Parece como si, por esta época, la actitud apolítica de Gómez de la Serna cobraría la forma de una especie de pacifismo.

Ahora bien, tales disertaciones y sentencias deben ponerse en la línea de todos los pensadores, filósofos o escritores cuyas citas salpican una y otra vez *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*. Todas estas disquisiciones proceden mayoritariamente de la doctrina estoica e incitan a la aceptación serena de la muerte, como complemento y no antítesis del ciclo vital. A este respecto cabe destacar la importancia de un escritor que comparte esta obsesión por la muerte, a través de cuya literatura Ramón Gómez de la Serna pudo conocer las doctrinas antes mencionadas: Francisco de Quevedo. Pero, además de la transmisión de la filosofía estoica, la figura del escritor barroco se asocia a dos elementos más en relación a la muerte, a saber; el humorismo español y la experiencia ejemplarizante de este autor en su relación literaria con este asunto.

En *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* las citas de Pirro, Séneca o Diógenes Laercio actúan como punto de partida de las divagaciones existenciales de Gómez de la Serna, vectores semánticos sobre los cuales girarán los textos que componen este libro. Entre estos extractos, se transcribe sin citar su procedencia exacta un fragmento de *Los sueños* de Quevedo, concretamente el que corresponde a *El sueño de la muerte*:

Eso no es la muerte sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre el que se labra el cuerpo del hombre. La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte; tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muertes de vosotros mismos. La calavera es el muerto y la cara de la muerte, y lo que llamáis morir es acabar de morir, y lo que llamáis nacer es empezar a morir, y lo que llamáis vivir es morir viviendo; y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura.<sup>476</sup>

En este párrafo se formula una idea que resonará continuamente en la obra de Gómez de la Serna, aquella por la que se entiende que la vida no es otra cosa que un camino hasta la desaparición, luego el paso del hombre por el mundo se concibe como un largo trayecto hacia la muerte. Precisamente la inserción del individuo en el proceso temporal, su autoconciencia del paso del tiempo, en suma la experiencia subjetiva de la mortalidad, constituye el aporte

---

<sup>476</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], ed. cit., p. 648. El fragmento procede de “Sueño de la muerte”, cuya dedicatoria fija la fecha de elaboración en 1622, pero que no vio la luz hasta el año 1627. Véase el estudio introductorio de Ignacio Arellano a su edición de *Los sueños*. Madrid, Cátedra, 1996, pp. 14-24.

decisivo de Quevedo a las fuentes filosóficas y bíblicas que se encuentran entre las recreaciones ramonianas.<sup>477</sup>

Este silogismo, que el poeta barroco repite en un gran número de sonetos celeberrimos y arquetípicos del pesimismo del diecisiete, caló en la pluma de Ramón Gómez de la Serna, quien se esforzó por fundir la antítesis vida / muerte en numerosos pasajes, hasta llegar a afirmar que “el gran misterio del mundo es el *vidamuerte*”.<sup>478</sup> De hecho, la idea que encierra el título de su monumento autobiográfico presenta de manera obvia el recuento de su vida como un proceso hacia la muerte, que se resalta gracias al sufijo de gerundio: *Automoribundia*, es eco, por tanto, de ese “morir viviendo” quevedesco. La propia figura deviene entonces una imagen de la muerte: “Yo me miro a los espejos sonriendo porque veo a mi calavera fumando la pipa sobre la boca rasgada del cráneo pelado.”<sup>479</sup>

El cuadro grotesco de la cita anterior sirve para marcar la importancia de la muerte en el humor quevedesco. A juicio de Gómez de la Serna, el humor negro, que se nutre de un escepticismo muy ligado a la muerte, es propio del arte y la literatura española, en el cual el autor barroco ocupa un lugar fundacional.

No obstante, la vinculación entre humor y muerte ya había aparecido en los textos de 1925,<sup>480</sup> ante las imágenes de corrupción y mortalidad, que ofrecen cadáveres y cementerios así como sus aditamentos, los detalles insignificantes y las ceremonias. El contraste entre el

---

<sup>477</sup> Así lo señala Charles Marcilly, en “La angustia de la muerte y el tiempo en Quevedo” (1959): “Interiorización del tiempo, alienación del yo que aspira a eterno y por una patética desgarradura descubre en sí mismo ese yo-objetividad que el fluir arrastra hasta tal punto que el presente inasible ya no aparece entre el pasado y el futuro, sino *después* de ellos –“Es cansado”, o sea, no situado en una cronología sino en una ecuación, pues nada en él en sí mismo fuera de lo que fue o de lo que será: todo esto encierra aquí el poeta en un verso de insuperable densidad.” en Gonzalo Sobejano (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 71-85.

<sup>478</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], ed. cit., p. 672.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 661.

<sup>480</sup> “En los cementerios nuevos pensamos en la nueva visita, en algo que no se nos había ocurrido pensar, y es que aquel que enterramos ya está en los huesos, ya se ha dado el baño de la tierra, que despeja y limpia definitivamente hasta mondar, y ahora se ríe como un viejo, con la más abierta risa de escepticismo, delirante, de juerga sorda.”, “Meditaciones incongruentes sobre la muerte y los muertos”, *Variaciones “A”* [1925], ed. cit., p. 1191.

despojo humano y su vanidad engendra un tipo de humor por el que Gómez de la Serna sintió especial predilección, aunque no recubra exactamente toda la dimensión de su teoría en torno a este fenómeno. El humor negro es sólo un aspecto parcial dentro del ensayo de 1930 (“Gravedad e importancia del humorismo”), alguno de cuyos pasajes reencontraremos entre las páginas de *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*:<sup>481</sup>

El mayor reactivo de la vida, lo que la ataca en lo entrañable, es este contraste entre la risa y el llanto, entre la vida y la muerte (...) Los momentos de supremo humorismo han sido al borde de la tumba. No hay nada que los supere.<sup>482</sup>

La presencia de la risa en Quevedo actúa como una forma de desfiguración y contraste ante la muerte,<sup>483</sup> risa que inquieta más que tranquiliza al lector, e introduce una dimensión lúdica en lo mortuario, engendrando una extraña mezclanza estética que llama la atención de Gómez de la Serna:

La muerte, según las epístolas y la literatura de Quevedo no es decorativa, no es sino disfraz y adorno de cotillón para inquietar un tanto al mundo, y ensanchar y espolear en el fondo su diversión.

Quevedo aludía y señalaba la verdadera muerte, y la necesitaba de verdad, puesto que sólo trata con cierta consideración a los que no están llenos de mentira, de celestinismo o de vanidad.

Él descubría lo que de verdadero encontraba en la vida, y para darle más ferozmente certeza lo mezclaba a la que tiene los brazos detrás de nosotros en forma de silla sentada cuando estamos sedentes y en pie cuando estamos en actitud supina.

Al reír, al escribir sus largos alegatos, al versificar sentía que ella estaba en su reojo y le pedía más risa, más justicia, mejores consonantes que encerrasen en más firmes topes lo que se le antojaba decir o evocar.<sup>484</sup>

No es de extrañar que el ensayo de 1935 contenga un apartado dedicado a las “Lápidas y epitafios”, una suerte de recorrido por lapidarios, célebres o hallados por el propio autor, que constituyen otra buena muestra de la predilección ramoniana por la brevedad y el ingenio, donde a menudo destaca la fusión de humor y muerte:

Son sitios columbrantes, y es tan verdadero lo que en ellos se redujo, que tiembla el sentido y entre alucinación y verdad se llega a la fantasmagoría suprema de la muerte.

Difícil antología de estelas, laudas, cenotafios, hipogeos, necrologías, obituarios, osarios y pudrideros, tiene un valor sencillo y profundo que crece en ultrancías frente a las antologías de los vivos.<sup>485</sup>

---

<sup>481</sup> Extremo que también confirma Alfredo Arias, véase “Notas a la edición”, en Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen VII, *op. cit.*, p. 1199.

<sup>482</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], *ed. cit.*, pp. 652-653.

<sup>483</sup> “Todo en su obra y en su figura está dotado del contraste de la muerte, y eso es lo que da tanto relieve a sus contentos y a sus sarcasmos.”, Ramón Gómez de la Serna, *Quevedo* [1953], Madrid, Espasa-Calpe, 1962, p. 139

<sup>484</sup> *Op. cit.*, p. 159.

Este extraño humorismo, en el que está tan enraizada la conciencia de la muerte, forma parte, al entender de Gómez de la Serna, de la auténtica dimensión biográfica de la escritura quevediana; de ahí que en su ensayo sobre la figura de este escritor, Gómez de la Serna reserve un apartado a este tema (“Quevedo y la muerte”), pues entiende que a través de la meditación mortuoria Quevedo llega al punto álgido de su autenticidad como artista, todo lo cual deriva en una reflexión acerca de la creación en sí, que justifica la presencia de la muerte en el arte, en una interesante confluencia entre forma y tema, entre tribulación existencial y configuración estética. Por otra parte, tal fusión contiene un reverso sombrío, el que hace de la escritura un ejercicio de autoconsunción, por el cual el escritor se desgasta lenta pero inexorablemente.

Con todo, la meditación continua sobre el óbito, los cementerios y los muertos, se presenta como método para paliar miedos, y, con ello, el poder de la muerte. Así, las imágenes, los juegos greguerísticos y la manipulación de situaciones conlleva, paradójicamente, un distanciamiento de la auténtica realidad, lo que convierte a la muerte más en un objeto de juego literario al servicio de la imaginación del escritor.

Asimismo, la muerte es también tema recurrente dentro de la ficción ramoniana. En algunas novelas, la experiencia de la mortalidad se hace sentir a través del irremisible paso del tiempo. Esta sensación se traslada a los personajes y a su descomunal vitalismo; de ahí que su actividad sin tasa, en muchas ocasiones con frecuentes viajes y empresas, tengan como fin último conjurar el inexorable *tempus fugit*. La misma sensación engendra siempre una suerte de náusea o *spleen*, que, al cabo, demuestra que el universo, pese a todo lo que ofrece en su

---

<sup>485</sup> *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías* [1935], ed. cit., p. 677. Cabe destacar, por lo humorísticas, la de Richelieu, “Yace aquí el gran Cardenal que hizo mal y bien: el bien que hizo, lo hizo mal; el mal que hizo, lo hizo bien” (p. 685); la de un tal Gundialvo, “Gundialvo yace debajo aquesta losa fría; boca abajo mandó que le enterrasen, porque da tan aprisa vuelta el mundo que quedará muy pronto boca arriba, y así quiso excusarse del trabajo” (p. 686); la de Marat, “Pasajero, no llores su suerte, porque si él viviese, tú serías el muerto” (p.687); la de un individuo llamado Robert Burrows, “Poemas y epitafios son pedantes./Aquí yace Robert Burrows/y eso es bastante” (p. 689); la del transformista Frégoli, “Aquí realizó Frégoli su última transformación” (p. 689); el de un secretario de la legación de México, “Diplomáticos: ¡qué sino!/Unos vienen y otros se van; pero a ti de este destino,/mas nunca te moverán” (p. 690).

variedad, no conduce a la paz interior. Cabe destacar también que suele ser la aventura erótica el antídoto preferido por estos sujetos. Ejemplos paradigmáticos son el protagonista de *El Gran Hotel*, quien, precisamente, se denomina Quevedo;<sup>486</sup> el desazonado personaje de Lorenzo, de *La mujer de ámbar*; el individuo de personalidad múltiple de *Policéfalo y señora*; o el no menos azacaneado protagonista de *El caballero del hongo gris*. Todos estos personajes tienen ante sí un maravilloso mundo cosmopolita y urbano, cuyos estímulos no logran apaciguar su congoja hiperestésica; antes al contrario, les ofrece una sensación de transitoriedad que desarticula su identidad, y, a su vez, les alerta sobre el paso del tiempo. El efímero goce de cada uno de esos momentos es imagen de su propia naturaleza o de su inminente desaparición. Así, no sorprende que en los desenlaces de estos relatos la muerte haga de un modo u otro acto de presencia. A la “náusea” que experimenta el protagonista de *El Gran Hotel*, una vez sus vacaciones y su fortuna se han extinguido, hay que agregar la aparición de un doble ominoso en *El caballero del hongo gris*, como figura que irremisiblemente va a suplir al protagonista, a quien, en un duelo final, acaba asesinando. De forma parecida termina *La mujer de ámbar*, en el que la muerte se cierne definitivamente sobre la ciudad de Nápoles.

Ahora bien, la recreación más pormenorizada de la mortalidad del individuo corresponde a uno de sus primeros experimentos novelísticos, *El Doctor Inverosímil* (1914, 1921). Pese a que esta narración contiene muchas cuestiones de interés, en especial referidas a la psique humana, los casos del doctor Vivar nos acercan notablemente a la también inverosímil experiencia de la mortalidad:<sup>487</sup> la corrupción corpórea, la enfermedad y la desaparición. El aspecto que con mayor insistencia se desarrolla es la presencia dentro del individuo del germen de su autodestrucción, para lo cual Gómez de la Serna utiliza los

---

<sup>486</sup> Cfr. Ignacio Soldevila-Durante, “Una primera etapa de fecundidad narrativa: Ramón se reconcilia con la novela”, *ed. cit.*, pp. 41-66.

<sup>487</sup> “Yo no acabo de comprender cómo curar a la vida de la muerte si ésta va abrazada a ella de modo indisoluble.”, comenta un frustado doctor Vivar. Citamos de la edición incluida en el volumen IX de las Obras completas, *ed. cit.*, p. 75

recientes avances de la ciencia, especialmente aquellos que provienen de la microbiología. En este libro, resuenan, pues, las teorías físicas en torno al átomo<sup>488</sup> y, con ella, una nueva concepción del ser humano como suma de partículas mínimas en continuo movimiento que desdibujan, la imagen unitaria, estable y, por tanto, psíquicamente coherente del sujeto. Al margen de estas consideraciones, no cabe olvidar que, en verdad, las corrientes científicas sirven de aparejo y nomenclatura para ofrecer la cercanía de la muerte, la insignificancia física del individuo, y no tanto para ahondar en nuevas teorías médicas. Gérmenes, células o microbios son portadores del virus de la muerte, pero también los objetos, que contaminan de caducidad al sujeto (como en “Los guantes”). En definitiva, se presenta un muestrario amplio de acechanzas que sirven para subrayar tanto la omnipresencia de la amenaza como la indefensión del individuo. De la realidad microscópica se asciende al concepto abstracto de la muerte, aludiendo así al destino fatal que carga el individuo en su cuerpo. Un texto representativo de esta idea y que sintetiza el contenido de la novela es “El granito de la muerte”:

Yo ya conozco entre todos los granos el grano de la muerte. Es un granito insignificante, pero que revela la hora que es la *fija*.

Se parece a todos los granos, y, sin embargo, yo diagnostico frente a él con una seguridad pasmosa. Cito a consulta a varios médicos y les abandono el enfermo; yo ya no vuelvo.

Ese granito en forma de lunar, sencillo, apenas aparente, apenas visible, perturba la vida. Es la más fina señal, la que no falla, el punto de la *i* del fin.

Ese punto de la *i* del fin, alguna otra vez lo forman otras cosas. Hasta que no está apuntada esa *i* no se verifica el desenlace. Es algo muy acabado, muy puntualizado y muy estricto la muerte.

Ese granito de la muerte es como un florecimiento, es también como esa bolsa de los gusanos que se forman en los pinos, y que pareciendo un nuevo brote del pino es su muerte.

En la piel blanca de las mujeres ese grano es como una infamia, porque a veces las agracia y les cae en sitio excepcional que compone, con su boca y su sonrisa, el juego de la luna y el lucero que es su ritmo.

No es un grano repugnante, sino un grano oscuro y seco como una granatilla.<sup>489</sup>

---

<sup>488</sup> Eloy Navarro Domínguez demuestra la presencia de esta corriente científica ya en los escritos de juventud, donde se observa la asimilación desordenada por parte del bisono escritor de ideas y conceptos provenientes del monismo psicofísico. Véase Eloy Navarro Domínguez, *El intelectual adolescente*, op. cit., pp. 99-100 y 178-191.

<sup>489</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen IX, op. cit., p. 155. Este texto forma parte de las adiciones de la entrega de 1921; extraigo el dato de las “Notas a la edición” de Ioana Zlotescu en este mismo volumen (p. 1100).

En suma, la muerte interviene en la obra de Gómez de la Serna como un componente temático, que mueve a la interrogación existencial y a la constatación cruda de la mortalidad del individuo y, a su vez, es elemento necesario de su estética efectista, ya que arrastra consigo aspectos sórdidos y oscuros de la realidad, que, al combinarse con el humor, suelen acrecentar el impacto o la sorpresa en el lector.

#### 4.4.2 Constantes temáticas: el erotismo

La presencia del erotismo en la obra de Ramón Gómez de la Serna se acusa desde bien temprano y supone un tratamiento novedoso para este tema, utilizado con el ánimo de superar viejos tabúes morales. Tanto *Morbideces* (1908) como “El concepto de la nueva literatura” (1909) reivindican un nuevo erotismo en la literatura, de manera que, ya en sus escritos de juventud, Gómez de la Serna relaciona la renovación estética con una nueva concepción del amor y la sexualidad. Tal postura se conserva entre otros textos de la primera época, como el ya mencionado “Las muertas” o los cuentos procedentes de *La hoja de parra*, para pasar a formar un ingrediente fundamental de la literatura ramoniana.

En efecto, la imbricación de erotismo y escritura se inicia con la redacción de *Morbideces* (1908). Concebido como si de un *opus in fieri* se tratara, el texto refiere tanto al individuo que “vivisecciona” como al libro, porque, entiende el autor, ninguna de “mis afirmaciones es apriorística”<sup>490</sup>. En este contexto la satisfacción sexual cumple el papel de desahogo personal y a un tiempo rebelde, y aparece vinculada a la propia redacción del texto. Para Eloy Navarro Domínguez tales reclamaciones se asientan en el vitalismo radical del joven Ramón, quien por aquel entonces asimilaba una serie de corrientes de pensamiento finisecular de manera desordenada:

La vida constituye para el autor un valor absoluto que se encuentra fundamentado en la inmanencia del propio cuerpo y que se manifiesta principalmente en los instintos fisiológicos primarios.

---

<sup>490</sup> *Morbideces*, ed. cit., p. 466.

El estado idea es, pues, el del “hombre natural”, un estado, sin embargo, que las constricciones de la sociedad burguesa convierten en mera utopía.<sup>491</sup>

Tal imbricación de vitalismo, sensualidad y literatura se traslada a “El concepto de la nueva literatura”, donde se afirma que “la nueva literatura ha sustituido esa falsedad y ha creado con todos sus determinantes específicos y veraces: la mujer.”<sup>492</sup> El salto del erotismo mórbido de los textos teóricos a los ficcionales se da en “Las muertas” y en los relatos semipornográficos de “La hoja de parra” (1909-1911)<sup>493</sup> para permanecer constante durante el resto de su trayectoria literaria. No sorprende, por tanto, la presencia abrumadora del erotismo entre sus novelas, cortas y grandes, ya que éste constituye uno de los temas principales que sustentan los argumentos de los distintos relatos. Como señalábamos más arriba el amor, la pulsión erótica, la búsqueda del amante suele ser el acicate que mueve a los personajes ramonianos en su deambular urbano, pero no por ello el encuentro con la amada o las relaciones eróticas son siempre realidades tranquilizadoras o carentes de conflicto.<sup>494</sup>

Esta concepción del erotismo como salida existencial y necesaria satisfacción erótica, que suelen manifestar con descaro estos personajes, no desemboca en soluciones felices, sino que más bien el amor suele concluir como una experiencia decepcionante, en el que el otro, la mujer, acostumbra a recibir una caracterización negativa o enigmática, cuando no de manera decididamente misógina, y en el que la experiencia carnal, el deseo o el sexo, llevan siempre aparejados una dimensión malsana, o bien se asocian directamente a la muerte.<sup>495</sup> Tal

---

<sup>491</sup> Eloy Navarro Domínguez, *op. cit.* p. 77. Véase además, de este mismo autor, “Autosatisfacción y autosublimación en Morbideces, de Ramón Gómez de la Serna”, en Luis Gómez Canseco; Pablo Zambrano Carballo y Laura (eds.), *El sexo en la literatura*, Huelva, Universidad de Huelva, 2002, pp. 189-198.

<sup>492</sup> *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, p. 165.

<sup>493</sup> Véase apartado 4.0.

<sup>494</sup> En esta línea se manifiesta Fidel López Criado, quien entiende que el eros de personajes como la Palmyra de *La Quinta de Palmyra* o el Quevedo de *El Gran Hotel* sirve para superar su radical soledad e insignificancia. *El erotismo en la novela ramoniana*. Madrid, Fundamentos, 1988, p. 148. Disentimos, no obstante, en otras lecturas de López Criado acerca del erotismo ramoniano: en concreto, las resonancias simbólicas y bíblicas que detecta en los relatos, así como su particular concepción del “medio ser” ramoniano, que elabora a partir del mito del Andrógino. En nuestra opinión, la idea que Gómez de la Serna se hace en torno al “medio ser” proviene, no tanto de la necesidad del ser humano de un “complemento” cuanto de la reducción del individuo a convención y costumbre, a su falta de autenticidad, naturaleza de la que deriva, por cierto, su impostura amorosa.

<sup>495</sup> La posible presencia de fetiches y perversiones sexuales no debe llevarnos a las sobreinterpretaciones en las que incurre Cabañas Alamán, quien extrae de algunos relatos de la narrativa ramoniana lecturas psicoanalíticas

componente mórbido no escenifica una determinada desviación psicológica, como si el relato estuviera construido al modo de un tratado científico, sino que tiende a menoscabar la imagen complaciente del amor. Así, por un lado, el amor no existe si no es en su manifestación carnal (pulsión vitalista en suma) y no en el sentimiento o la emoción; por el otro, esta obsesión erótica convoca conductas perversas, hace del amado objeto carnal quien, en ocasiones, lleva impregnada la marca de la corrupción y la muerte.

En *La viuda blanca y negra*, Cristina subsume ambas vertientes: su blancura (su erotismo, si bien complejo y finalmente degradante), su fetichización y sexualidad (piernas, senos) conviven con su aspecto mortífero, pues se la relaciona desde el inicio con la muerte de su “marido” (cuya fantasmal presencia dota de un ambiente ominoso a toda la novela) y con la muerte metafórica que expresa Rodrigo al final del relato, muerte cuya causa hay que atribuir al desengaño, una vez el protagonista cobra conciencia de la verdadera esencia de la viuda, quien ha mantenido una actitud entre enigmática y distante con su amante para, finalmente, revelar los tintes perversos de dominación y sumisión que encierran sus deseos más secretos.

En otros relatos que recurren a un argumento similar, la muerte viene a contaminar la presencia del erotismo. En *La mujer de ámbar* (1928) se mezclan ambos elementos desde el inicio de la novela, a partir de la descripción del espacio:

En el oscuro y tétrico resumen del Nápoles de los lunes se comprendía la sombridez del Españolito que recibió allí la impresión de una Toledo en que la religión y la muerte imperan con más profundidades que en Toledo, mientras en medio de eso hay un resplandor clarividente, luminoso y férvido, que el que puso de pronto en su arte claridades que encrudecen más sus carnes con más crudez que ninguna carne, iluminándolas sobre el fondo renegrido la luz de la orilla del mar donde el alma acongojada de negruras se asoma a una luminosidad del paraíso, a ese balcón desgarrado por el que se abre el Purgatorio a los resplandores del cielo.<sup>496</sup>

---

un tanto exageradas. Así, por ejemplo, resume el planteamiento de las novelas como “personaje masculino tras la búsqueda de la mujer fetichizada” y, en el caso de *La viuda blanca y negra*, entiende, entre otras cosas que personaje protagonista y narrador son inequívocamente fetichistas, o, incluso, que el negro de la viuda debe interpretarse como una dimensión “fálica” de este personaje femenino.

<sup>496</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen X, *op. cit.*, p. 824.

De nuevo se repite la búsqueda por parte de un personaje masculino de la experiencia erótica que lo rescate del tedio; así como la fascinación ambivalente que suscita la amada: “Lo que de abismo hay en la carne superficial se profundizaba en aquellas sombras que el ambaraje preparaba en su descote y a través de él. Como esas aguas que al mismo tiempo dan su superficie y su fondo, se mostraba la sombra entrañable de su ser.”<sup>497</sup>

El desenlace trágico confirma la intuición primera del protagonista, pues convierte la boda, que debía consagrar el amor de ambos personajes, en una ceremonia de muerte, cuando la mujer de ámbar, Lucía, decide quitarse la vida al tener noticia de las infidelidades de Lorenzo, su prometido.

Sexualidad, muerte y degradación se unen en *La Nardo*, relato en el que también el espacio, en este caso un Madrid verbenero y veraniego, comparte el vitalismo sensual de los protagonistas. La novela se inicia con la noticia de la llegada del asteroide Asor, cuya colisión debería acarrear el fin del mundo, lo cual sumerge a la ciudad en una espiral orgiástica de verbena continua y conduce a la protagonista, Aurelia, a fugarse de su hogar materno y consumir su amor con su primer amante. “La Nardo” contiene en sí la dualidad antes señalada, en la que “el amante es el médico que reconoce a la mujer sobre aprensiones de muerte, pues si ella no fuese mortal no sería tan adorable”.<sup>498</sup> Tras el falso Apocalipsis, la relación entre la Nardo y Samuel se deteriora: éste la prostituye y ella va degradándose, convirtiéndose en una suerte de prostituta a la que domina simplemente su búsqueda del placer. El desenlace trágico de la novela condensa el amor y la muerte: “la Nardo” decide suicidarse en compañía de su último amante pues “Si moría con él amándole. No había más certeza posible. En todo lo incierto de la vida y de la muerte, el doble suicidio por amor tiene una única certeza compartida.”<sup>499</sup> Así, pues, el propósito del personaje al recurrir al suicidio es lograr una quimérica unión definitiva, para redimirse de la muerte a través del amor. La

---

<sup>497</sup> *Op. cit.*, pp. 825-826.

<sup>498</sup> Ramón Gómez de la Serna, *La Nardo* [1930], Madrid, Visor, 2007, p. 48.

<sup>499</sup> *Op. cit.*, p. 115.

actitud final del hombre, que preso de la duda decide asegurar con un último gesto la muerte de la protagonista, hace de este último ademán una nota de patético desengaño.

Pero la presencia del erotismo en la obra de Gómez de la Serna no estaría completa si no hiciéramos mención de *Senos* (1917),<sup>500</sup> su monografía erótica por antonomasia. Formado por un conjunto de composiciones breves y un apéndice de prosas, este texto aborda incansablemente el tema del seno femenino, fetichizándolo como objeto de deseo autónomo y convirtiéndolo en juguete lúdico del autor, que lo reviste de mil formas distintas. En un interesante prólogo a una edición reciente, José-Carlos Mainer explica este texto como fruto de las contradicciones entre una generación dispuesta a transgredir todo tabú y una sociedad hipócrita, entre la pervivencia de la moral tradicional de ésta y la progresiva mercantilización del sexo. Estas recreaciones, rebosantes de vitalismo y sexo, conllevan, no obstante, una dimensión sombría, que recoge la turbación y el temblor.<sup>501</sup>

En su recorrido por los senos, Gómez de la Serna es consciente de estar rebasando ciertos límites morales de la época, así como de la condena que suscitará su obra.<sup>502</sup> Y es que dicha incursión no escatima sensación alguna; antes bien, se esfuerza por trasladar al lector no el seno en toda su descarada carnalidad, de ahí que, entre sus composiciones, Gómez de la Serna llegue a referirse al seno y su representación en el arte, poniendo su obra en perspectiva como superación, precisamente, de la superficialidad en la sensación que emana de los desnudos antiguos:

Los senos del arte no pueden con su estulticia. No son capaces. El seno es mórbido de verdad - por eso no le sirve la pintura- y tiene que ser blando de verdad - por eso no le sirve la escultura- y tiene que ser vivo-por eso no le servirá ningún imitativo, aunque encuentre la poma o la esponja más delicada para imitarle.<sup>503</sup>

---

<sup>500</sup> De acuerdo con la ficha bibliográfica de las *Obras completas*, éste libro padeció una ampliación en su edición de 1923, sin introducir excesivos cambios respecto a la edición primigenia. Uno de estos textos tiene, no obstante, una fecha mucho más antigua; se trata de “Exvoto”, cuya primera publicación data de 1912 (“Ex-voto”, *La Hoja de parra*, núm. 69, 24-VIII-1912, pp. 10-11).

<sup>501</sup> Porque, tal y como indica el crítico antecitado, “como todos los libros eróticos que valen la pena, éste también habla, en realidad, de la soledad y del miedo.” Indispensable es, por tanto, el “Prólogo”, en *Senos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 13-43. La última frase procede de la página 40.

<sup>502</sup> “Me llamarán, sin embargo, pornográfico, porque les irritará eso que descompone sus placeres solitarios, y que es lo trágico, y que es lo reflexivo, y que es lo taciturno que hay en estas prosas.” *Op. cit.*, p. 40.

<sup>503</sup> “Los senos del arte”, *op. cit.*, p. 88.

A la evidencia de la carnalidad, del deseo y las pulsiones, cabe superponerle, pues, los distintos disfraces y coloraciones que adquieren los senos, entre los que destacaría aquéllos que ofrecen un contraste de algún modo perverso, bien sea moral (“Los senos de las niñas”), bien sacrílego (“Los senos de las monjas”, “Los senos de doña Inés”, “Los senos bajo los hábitos”, “Exvoto”), o psicopatológico (“La operada”, “Los senos de la muñeca de cera”, “La Asesinada por el escultor” o los senos de coja).<sup>504</sup> A todo esto cabría unir las constantes admoniciones necrofílicas (“Los senos de la viuda”, “Los senos de las muertas”, “Los senos de madame Sainte-Amaranthe”, guillotizada para más señas) y teratológicas (“Los senos de la sirena”, “Los senos complacientes de la gigante”, “Los senos de la furia”, o los senos “como unos ojos de monstruos”).<sup>505</sup>

Todas estas transmutaciones efectistas, si bien comparten espacio con otro tipo de “senos” no tan perturbadores, pueden sintetizarse como muestra de la insistencia de Gómez de la Serna por asociar la experiencia erótica con otros sentimientos no tan reconfortantes. Los sucedáneos perversos, que implica la irrupción de una sexualidad que rompe límites de la normalidad, cuestionan el ámbito social y, por otra parte, muestran la sumisión y cosificación del sujeto; las imágenes monstruosistas que convierten al seno en una sinécdoque de un erotismo omnipresente, hiperbólico pero también dotado de horror; y, por último, las alusiones luctuosas que ponen en contacto la carne con la mortalidad del sujeto y del objeto amado. De este modo, la experiencia erótica, *súmmum* de lo vital, es también recuerdo de la condición mortal del individuo, y, por otra parte, la fruición sexual deviene recordatorio del negro sino en el que desemboca la vida, ya que, como concluye Gómez de la Serna, “La vida es la que después de todo nos goza a todos”.<sup>506</sup>

---

<sup>504</sup> Ésta última procede de la sección “Variedades y observaciones”, *op. cit.*, p. 209.

<sup>505</sup> También en “Variedades y observaciones”, *op. cit.*, p. 203.

<sup>506</sup> *Op. cit.* p. 83.

En definitiva las distintas manifestaciones del erotismo, ya en la ficción, ya en el ensayo, concentran un prurito de desahogo vitalista y una preocupación existencial. A través de su literatura Gómez de la Serna expone el amor en su vertiente más carnal, de obsesión pero también de condena del individuo. Por otra parte, el amor cobra las formas de la psicología moderna, se disfraza mediante aditamentos perversos y suscita al mismo tiempo el horror. Asimismo, a un nivel más abstracto, remite a cuestiones más inquietantes, al poner el erotismo en relación directa con la muerte.

#### **4.4.3 La tematización de la muerte y el erotismo en los “caprichos”**

En líneas generales, las prosas narrativas breves recogen el mundo literario de la novelística y de los ensayos de Ramón Gómez de la Serna y, por ende, el erotismo y la muerte recorren los relatos de los libros nuevos desde *Greguerías*, de 1917, hasta *Caprichos*, de 1956, convirtiéndose aquí también en dos temas fundamentales de esta parte de la obra literaria de Gómez de la Serna.

La combinación o coincidencia del erotismo y la muerte obedece, en primer lugar, a su evidente universalidad. No obstante, el modo de abordarlos de Gómez de la Serna ofrece una perspectiva particular y una semantización concreta. El erotismo de estos textos comparte el descaro propio del vitalismo propalado por el autor desde su juventud. Ello conlleva un tratamiento en el que no se reprime la alusión a lo directamente carnal, como veíamos a propósito de *Senos*, así como a las derivaciones sexuales perversas, entre ellas las necrófilas.

La necrofilia, como las pulsiones sexuales ligadas al ejercicio de la violencia o las imágenes de la carne corrupta, enlazan el erotismo con la muerte. Si bien el erotismo, como afirmación natural de la vida, supone en principio un contraste marcado con la muerte,

veremos cómo también en los “caprichos”, Gómez de la Serna juega a integrar un elemento en el otro. La imbricación de ambos aspectos, por la cual el erotismo desemboca en la muerte, hace de la pulsión vitalista la forma paradójica por la cual el individuo se encamina hacia su propia muerte, en un movimiento de autoconsunción.

En un buen número de ocasiones la muerte o el erotismo aparecen por separado. En lo que se refiere al primer componente, hemos segmentado su representación en los “caprichos” a través de tres estructuras argumentales básicas: en primer lugar, se puede deslindar la aparición de la muerte en forma de catástrofe masiva, que entraña la hecatombe colectiva y suele estar ligada a un ámbito urbano; en segundo lugar, el suicidio, suceso paradójico por cuanto escenifica el crimen del individuo para consigo mismo; por último, la presencia de la muerte puede adoptar una forma intangible, y ofrecer así una lectura cuasi alegórica. Cada una de estas segmentaciones señalan, por tanto, tanto el elemento tematizado cuanto su configuración semántica. Así, la catástrofe ofrece una lectura espacial, en el que urbe, modernidad y muerte se anudan en una visión negativa del progreso. En lo que atañe al suicidio, éste remite evidentemente al personaje, cuya disociación objetualiza la compulsión autodestructiva, y como tal contradictoria, del ser humano. Por último, la figuración alegórica, que conlleva una representación desrealizada, abstracta, eleva el tema de la muerte hasta una dimensión cósmica, en tanto en cuanto el devenir del relato recuerda el destino inexorable y fatal del individuo.

Antes de pasar a describir esta casuística, hay que completar esta somera presentación del tratamiento de la muerte en la narrativa breve de Ramón Gómez de la Serna recordando la incidencia del componente humorístico, por el cual se aúna lo trágico y lo cómico, pues a la gravedad del suceso se le une el efecto de una carcajada ambivalente. A la risa que suscita el texto y por la cual el más terrible de los hechos se convierte en el más patético o ridículo, hay

que unir el regusto amargo que le queda al lector al contemplar un espectáculo que, horrible, triste o grotesco, es espejo de su propio destino.

La recurrencia de las catástrofes se aviene, en primer a lugar, a la estética efectista de Gómez de la Serna, que busca “disparatar” la realidad, extremando su representación.<sup>507</sup> Esta desproporción hiperbólica de los fenómenos alcanza su máxima expresión mediante las figuraciones apocalípticas generales, como en “Nueva teoría del fin del mundo”, de “Telegramas imaginarios” (*Libro Nuevo*) o “El cartel de la providencia” (*Disparates*),<sup>508</sup> cuya función es ofrecer una imagen aberrante que sorprende al lector; espectáculo grotesco que, a modo de desenlace, insiste en la destrucción, la confusión y el desastre humano. Es significativa la insistencia en el suelo urbano como espacio en el que tiene lugar la catástrofe; sobre todo si consideramos el uso reiterado de los medios de transporte, especialmente tranvías y automóviles, que vienen a resignificar los avances tecnológicos como agentes incontrolados de la destrucción y el hervidero ciudadano como un lugar hostil y dañino. La personificación de los trenes en “Choque de trenes” (*Greguerías*)<sup>509</sup> o la presencia de ese gafe superlativo en “El peligroso” (*Muestrario*)<sup>510</sup> sirven para representar a la ciudad como un espacio en el que la muerte hace acto de presencia de manera imprevisible.<sup>511</sup> La hiperbólica representación de los cataclismos contrasta, pues, con la desprotección en la que vive el individuo<sup>512</sup>, que es presa de esa trampa enorme que él mismo se ha construido.

---

<sup>507</sup> Véase apartado 4.2

<sup>508</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, pp. 376-377 y pp. 530-531, respectivamente.

<sup>509</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen IV, *op. cit.*, p. 91.

<sup>510</sup> *Ed. cit.*, pp. 508-510.

<sup>511</sup> Refrendan tal tendencia otros relatos como “El atropello máximo” y “El gran latigazo eléctrico” de *Disparates*, pp. 596-597 y 543-544, respectivamente; o “Aquel pitido de tren”, de *El alba y otras cosas*, en *Obras completas*, volumen VII, *op. cit.*, p. 853-854.

<sup>512</sup> En la misma línea estarían las novelas cortas “El dueño del átomo” o “El hijo del millonario”. En el primero, el descubrimiento del protagonista acaba en la destrucción de los propios personajes y, por lo que respecta al segundo, cabe entenderse la conducta del protagonista, que incluye actitudes sádico-fetichistas, como coleccionar orejas de mujeres, crímenes modernólatras como el asesinato sistemático por atropello o el cataclismo capitalista, mediante la explosión de su propia fábrica con todos los empleados dentro, como si de una nueva Moloch Langiana se tratase.

Cabe entender, por tanto, que la lectura que se ofrece del progreso por parte de Gómez de la Serna puede que no sea, ni mucho menos, tan optimista. Recurrencias estéticas al margen, el accidente fatal, el cataclismo o la muerte colectiva hacen del espacio urbano un lugar amenazante en el que la muerte se encuentra al acecho. Por otro lado, la muerte se presenta como el envés de los progresos tecnológicos, con lo cual, la aparición de esa urbe asesina se puede interpretar como metonimia de una visión no tan complaciente de la modernidad.<sup>513</sup>

Mientras que en la catástrofe, el personaje suele tener un papel pasivo, el suicidio sirve, por su parte, para hacer insertar la fatalidad dentro de la naturaleza del sujeto. El suicidio adopta la forma de un auténtico microbio, como el que descubre *El Doctor Inverosímil*.<sup>514</sup>

No obstante, lejos de convertirlo en un suceso de cariz trágico, Gómez de la Serna suele presentar el suicidio como resultado de un absurdo, que encarna la paradoja por la cual el individuo se convierte en asesino de sí mismo, idea que aparece en sus reelaboraciones lúdicas de los relatos detectivescos.<sup>515</sup> El suicidio contribuye a crear una imagen ridícula del ser humano; de ahí que los motivos detonantes de la autolesión carezcan de grandeza; así una niña acaba con su vida al vislumbrar los años de abulia que tiene por delante (“Suicidio”, *Greguerías*, 1917);<sup>516</sup> mientras que otro individuo decide matarse ante la imposibilidad de leer todos los libros que tiene en su mano utilizando, precisamente, el mismo cortapapeles con el que abre cada uno de los tomos (*Disparates*, 1921).<sup>517</sup> No menos absurda es la medida que

---

<sup>513</sup> Esta visión se acentúa durante la posguerra, en la que Gómez de la Serna adopta referentes de la actualidad para recrear sus imágenes del Apocalipsis planetario, conformando una imagen por aquel entonces inquietantemente ni tan descabellada ni tan imaginativa: como “El que estuvo en Hiroshima” o “La pluma atómica”, ambos de *Caprichos* [1956], en *Obras completas*, volumen VII, *op. cit.*, p. 950 y p. 1005. Precisamente, para esta edición nuestro autor recupera “Nueva teoría del fin del mundo”, del conjunto de “Telegramas imaginarios”, procedente de *Libro Nuevo* [1920].

<sup>514</sup> “Es el *microbio* más hipócrita que se conoce el del suicidio. Huye vertiginosamente, parece haberse disuelto, y, sin embargo, amanece con la perspicacia del suicida y ocupa por entero.”, Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen IX, *op. cit.*, p. 93.

<sup>515</sup> Como por ejemplo, “Por fin el crimen perfecto”, “El robo perfecto”, relatos que hemos comentado en el apartado anterior.

<sup>516</sup> *Ed. cit.*, p. 299.

<sup>517</sup> *Ed. cit.*, p. 544.

toma el protagonista de “El quinto hijo”, quien, abrumado por el lamento continuo de su padre a propósito de su numerosa prole, se arroja a la calle desde su balcón.

La paradójica resolución de los personajes, sin embargo, no sólo da pie a la ridiculización de los individuos sino que también introduce una problemática con relación al sujeto, en el que el fatalismo de la muerte se corresponde con la alienación o la disociación. De ahí que en muchas ocasiones sean agentes externos los que originen la obsesión fatal de los personajes: ya sean cosas, como en “El gancho en el plafón” (*Disparates*)<sup>518</sup> o el objeto del deseo “La mujer de los suicidas” (*Greguerías*, 1917),<sup>519</sup> llegando, en el caso de “El suicida del juego” (*Gollerías*, 1926),<sup>520</sup> a la reificación del individuo, ya que en este microrrelato la ludopatía se corporeiza en cinco corazones que causan la muerte del personaje.

El suicidio, pues, colinda con los fenómenos de disociación, con los cuales se combina un desenlace fatal que representa el germen autodestructivo del sujeto. En “La navaja de afeitar” (*Muestrario*),<sup>521</sup> la independencia del objeto, que cobra voluntad propia para llevar a cabo el asesinato del personaje protagonista, sirve para cosificar tal pulsión, ante la mirada atónita de un individuo que contempla, con algo de pavor, el gesto rutinario de cada mañana:

Algo enemigo, sarcástico, implacable, impasible, sencillísimo en medio de todo, le daría un tajo definitivo como quien no hace la cosa. Su propia mano se iba detrás de su propio cuello, deseando pasarle de parte a parte.

La conclusión es, como cabía esperar, fatal. El acto anodino de afeitarse subraya la proximidad rutinaria del hombre con su propia muerte. Con todo, en este relato a Gómez de la Serna le interesa deslizar un cierto halo de misterio:

Un día apareció muerto, degollado. La gente creyó que se había suicidado. Pero la verdad era que su navaja de afeitar, la mejor, la que el barbero le quería cambiar por una *gilette*, la que era la envidia de esos amigos íntimos que presencian el acto de afeitarse del amigo, le había mordido en trato secreto con ese algo que no logramos someter y que conspira contra nosotros y que es la alegría de nuestra muerte, algo que es lo que quiere divertirse en nuestra vida con una última diversión, la diversión de la muerte que quiere llegar, desternillarse.

---

<sup>518</sup> *Ed. cit.*, pp. 464-465.

<sup>519</sup> *Ed. cit.*, p. 303

<sup>520</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen VII, *op. cit.*, p. 455.

<sup>521</sup> *Ed. cit.*, pp. 462-463.

En ocasiones, la muerte aparece a través de la relación especular que se establece entre el protagonista y otro personaje con el que se comparten inquietantes similitudes. Ello puede representarse mediante la encarnación directa en un doble, como en “Ése soy yo” (*Libro Nuevo*).<sup>522</sup> En otro relato, “La tarjeta fatal” (*Muestrario*),<sup>523</sup> la muerte del duplo se asocia más claramente al motivo de la autodestrucción, dado el paralelismo que se establece entre el personaje principal y su antagonista, cuyo desafío se presenta como un intento encubierto de suicidio. El infortunio se asocia a este segundo personaje desde un buen principio, cuando entrega una tarjeta que, enmarcada por una línea negra y macabra, el narrador califica de “naipe de la mala suerte”. Por otra parte, la ósmosis entre ambos sujetos se confirma en el desenlace, cuando el protagonista ya sabedor de la muerte de su rival “sufrió así como el ataque de la tristeza de estar solo en el mundo, después de haber perdido al hermano adorado”.<sup>524</sup> La fatalidad, encarnada en el trazo oscuro que enmarca la tarjeta del desafío, muestra, por tanto, la omnipresencia de la muerte, y el paralelismo entre el protagonista y su opositor, es alusión alegórica al destino conjunto de los dos, si bien uno de ellos ha logrado esquivarla de momento. “La tarjeta fatal” alude, en fin, a la impregnación de muerte como “tinta invisible en las cosas”, lo que dota al texto de una macabra connotación simbólica.

Comprobamos, pues, que la muerte aparece en tanto pulsión suicida, se imbrica con su dimensión cósmica, universal y omnipresente mediante una representación cuasi alegórica, que expresa la imposibilidad del ser humano de escapar de la misma. Por esta razón, se presenta en algunas ocasiones como una presencia macabra que se funde con el paisaje, como “El estanque que engaña a los niños” (*Libro Nuevo*),<sup>525</sup> “Las mariposas del portal” y “El

---

<sup>522</sup> *Ed. cit.*, p. 104. Para este relato véase Rebeca Martín, “El doble en el microrrelato español del siglo XX”, *Ínsula*, núm. 741, septiembre de 2008, pp. 9-12.

<sup>523</sup> *Ed. cit.*, pp. 536-538.

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 538.

<sup>525</sup> *Ed. cit.*, pp. 112-113.

mirador” (*Disparates*)<sup>526</sup> o “Los faroles funerarios” y “Los espejos de luto” (*El alba y otras cosas*).<sup>527</sup> La ósmosis de la muerte con el paisaje también aparece a partir de elementos mínimos y aparentemente insignificantes, como “El fuelle de la vida” (*Disparates*),<sup>528</sup> “La astilla del destino” (*Disparates*)<sup>529</sup> o “El hombre al que mató la avispa” (*Disparates*).<sup>530</sup> Este juego entre elementos cósmicos y objetos concretos se retoma en el tratamiento del tiempo, como “La clepsidra” (*Disparates*),<sup>531</sup> “El ratón que roía el tiempo” o “El hombre al que se le comió el reloj” (*Caprichos*, 1956).<sup>532</sup>

Fatalismo e insignificancia humana son los ingredientes semánticos fundamentales que se pueden extraer de la lectura de todos estos textos. La muerte es el destino inexorable y último del individuo, que, impotente, no puede reaccionar ante lo que se le avecina,<sup>533</sup> dinámica que se reitera en “La que da el último paseo” (*Variaciones 1ª serie*),<sup>534</sup> “El que vio la hora de su muerte”, (*El alba y otras cosas*)<sup>535</sup> o “El sueño y la muerte” (*Caprichos*, 1956).<sup>536</sup>

Por otra parte, el horror de las catástrofes de tremendas proporciones, la ambientación sombría y macabra o el fatalismo individual y alegórico contrastan con el tratamiento humorístico y carnavalesco de los relatos; lo que comporta el paradójico efecto de convertir la visión de la muerte y el destino del ser humano en motivos de irrisión.

En algunos casos, el humorismo viene suscitado por una anécdota bastante pueril, como en “La enfermedad de don Mermen” (*Gollerías*, 1926),<sup>537</sup> “El sentenciado a diez

---

<sup>526</sup> *Ed. cit.*, pp. 485-486 y pp. 562-563.

<sup>527</sup> *Ed. cit.*, p. 853 y p. 1008.

<sup>528</sup> *Ed. cit.*, p. 454.

<sup>529</sup> *Ed. cit.*, pp. 603-604.

<sup>530</sup> *Ed. cit.*, pp. 539-540.

<sup>531</sup> *Ed. cit.*, pp. 570-571.

<sup>532</sup> *Ed. cit.*, pp. 994-995, y p. 1048.

<sup>533</sup> Quizá a ello también obedece el origen de algún que otro texto que versa sobre el hipotético descubrimiento de un remedio que logre la inmortalidad: “El sobrevivirse”, *El alba y otras cosas*, p. 973. De hecho, esta narración ficcionaliza unos descubrimientos pseudocientíficos de la época, de los que el propio Gómez de la Serna se hizo eco en sus artículos periodísticos. Véase “El caso del doctor Voronoff”, incluido en *Variaciones “A”* [1925], *ed. cit.*, pp. 1157-1161, procedente de una publicación anterior en *La Tribuna* (24-X-1920).

<sup>534</sup> *Ed. cit.*, pp. 667- 670.

<sup>535</sup> *Ed. cit.*, p. 1005.

<sup>536</sup> *Ed. cit.*, p. 1043.

<sup>537</sup> *Ed. cit.*, p. 339-340.

muertes” (*Greguerías*, 1917),<sup>538</sup> “El sastre desahuciador” o las notas a propósito de las autopsias en “Falso suicidio” y “El suicida del juego” (*Gollerías*, 1926).<sup>539</sup> En este último caso, se utiliza la autopsia para hacer una chanza sarcástica de clara raigambre quevedesca a propósito del oficio de los médicos, “quienes no saben quién ha muerto hasta que no hacen la autopsia”. En la misma línea está “El sastre desahuciador” (*Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935),<sup>540</sup> que versa sobre el poder premonitor de un modisto que se niega a aceptar encargos de aquellos cuya muerte presume cercana, hiperbolizando así la tópica avaricia de los sastres. Las peripecias de un anciano de longevidad inverosímil o el absurdo de una justicia que encuentra un chivo expiatorio para cargar con diez penas de muerte pero sobre el que, lógicamente, sólo puede ejecutarse una, conforman el humorismo suave que contienen las dos historias señaladas al inicio del párrafo.

No obstante, no siempre la conjunción de humorismo y muerte trae a colación anécdotas banales o historias insignificantes, ya que, en ocasiones, la comicidad puede asociarse con lo patético o esperpéntico, y ser así motivo de sonrisa ambigua.

En microrrelatos como “La risa contagiosa” (*Disparates*), se narra el desencadenamiento de una risa absurda en la calle, cuyo furor despierta la inquietud del narrador, quien sabe que “porque los extremos se tocan y se parecen, se parecía aquella multitud de reidores que se retorcían desesperados a esas mismas gentes en la hora del terremoto y el pavor.”<sup>541</sup> En otra narración, “El testamento” (*Disparates*), se narra el final agónico de un personaje que yace en su lecho rodeado por unos codiciosos sobrinos, conchavados para cambiar las últimas voluntades del moribundo. Lo grotesco de esta situación se acentúa por la configuración farsesca de todo el relato: en primer lugar, por la caracterización ridícula de los sobrinos, todos igualmente tocados de unas largas barbas

---

<sup>538</sup> *Ed. cit.*, p. 305.

<sup>539</sup> *Ed. cit.*, p. 383 y p. 455.

<sup>540</sup> *Ed. cit.*, p. 772.

<sup>541</sup> *Ed. cit.*, p. 546.

negras; en segundo lugar, a causa de la contratación de un ventrílocuo, quien tiene el cometido de cambiar el testamento en su favor durante los últimos estertores de la tía. Una vez logrado el propósito, la alegría por la consecución del dinero se mezcla a la falsa tristeza que los sobrinos debieran sentir: “El más tonto de los sobrinos dio la mano al ventrílocuo con alegría. El sobrino de la barba canosa, para distraer al notario, lanzó un grito de dolor que hizo que todos volvieran hacia él la cabeza.”

En “El pésame” (*Disparates*),<sup>542</sup> el luto de un individuo acaba siendo motivo de hilaridad para aquellos que le rinden visita. Al llegar a la casa, se encuentran al amigo en la azacaneada situación de responder a mil pésames, con el sombrero de copa cubierto con un crespón hiperbólico que le hace coger la apariencia de un tarjetero. Ante tal facha, el protagonista, exclama: “¡Conque tan desolado!-le dije sonriendo (...) todos se sonreían al darle el pésame.” El aire de este individuo acaba adquiriendo el tipo de un viudo falso, de manera que el texto se convierte en la estampa del “pésame de la broma y de la alegría.”

Gómez de la Serna, en definitiva, si bien carga las tintas en la luctuosidad, en lo macabro y en lo inexorable del triste destino de la existencia humana, se acoge a menudo al humor y a la ridiculización del individuo para rebajar la gravedad. No es de extrañar, por tanto, que en otras ocasiones la muerte se presente bajo los pertrechos de un espectáculo de carnaval. El recurso de lo carnalesco sirve para arrojar una visión entre pesadillesca y bufa de la muerte, como en “La copa de la muerte” (*Greguerías*, 1917),<sup>543</sup> en el que un jurado deportivo cobra la forma de un grupo de esqueletos con sombrero de copa. En otros textos, como “La máscara” (*Libro Nuevo*)<sup>544</sup> o “Caretas para morir” (*Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935),<sup>545</sup> la muerte se disfraza para ofrecer un espectáculo que fluctúa entre el horror y la farsa. Así, en el primero, una mujer utiliza en “su última noche, su antifaz negro

---

<sup>542</sup> *Ed. cit.*, pp. 551-552

<sup>543</sup> *Ed. cit.*, p. 300.

<sup>544</sup> *Ed. cit.*, p. 65.

<sup>545</sup> *Ed. cit.*, p. 786.

con ojos claros, su medio rostro negro con las cuencas claras da en la prueba fotográfica y negativa de la definitiva prueba que la muerte saca de ella ese medio rostro claro y de cuencas oscuras”; en “Caretas para morir”, el apósito muestra la extraña mezcla que converge en la muerte:

Era una careta ni muy grotesca ni muy expresiva, con algo de careta medical para acercarse a las luces vívidas de la ciencia.

Después de saber el destino de aquella careta se la miraba con cierto temor, como si sus ojos negros vieses el porvenir, como si escuchase por su cuenta lo que se iba diciendo.

No era la carátula de la tragedia ni de la comedia, pero en su extraña serenidad tenía reunida las dos carátulas.

“El esqueleto en los fuegos” (*Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, 1935)<sup>546</sup> abunda en la representación carnavalesca de la muerte; en este caso, Gómez de la Serna nos sitúa en una noche de verbena veraniega, cuando un narrador persigue fascinado una extraño espectro femenino, que se aparece a la “luz que está entre la vida y la muerte”, como reflejo de los fuegos de artificio. El fugaz espectro deviene obsesión de ese narrador protagonista, que sólo consigue reencontrarlo en forma de macabra visión: “como un esqueleto, como la última armazón que después de quemarse le queda a la empalizada final, a la celosía de un castillete muerto de los fuegos.” Con este espectro, la muerte se contagia del espectáculo de esa noche verbenera, asumiendo un aspecto que, además de conjugar lo festivo y lo carnavalesco, convoca un macabro erotismo.

Este repaso de motivos y situaciones prueba, pues, la omnipresencia de la muerte en los “caprichos” ramonianos, cuyo tratamiento pasa por la representación humorística, desdramatizadora y grotesca, mediante la cual la fatalidad se convierte en un espectáculo ambiguo que suscita a un tiempo risa y horror.

---

<sup>546</sup> *Ed. cit.*, p. 760. Esta fantasmagoría aparece a partir de la edición de 1942, véase Alfredo Arias, *art. cit.*, p. 1204.

Por su parte, la temática erótica de los “caprichos” recibe un tratamiento similar al que encontrábamos en la narrativa “larga” o en las obras monográficas de Ramón Gómez de la Serna. Los personajes y las tramas recogen, pues, el vitalismo que mencionábamos más arriba, por el cual la aproximación a la problemática amorosa, sobre todo carnal, se lleva a cabo desde una actitud desprovista de tabúes morales que imbrica la sexualidad con la realización del individuo. El deseo, pues, aparece como un fenómeno omnipresente que puede llegar a cosificar al personaje.

Una serie de motivos atacan la moral convencional, como por ejemplo la prostitución o las pulsiones sexuales del estamento eclesial. En “El lupanar de Pompeya” (*Greguerías*, 1917),<sup>547</sup> por ejemplo, se afirma, con una obvia misoginia, que la prostitución constituye “la actitud más valerosa y abnegada que se puede tener frente a la vida”. Frente a ello aparece en elocuente contraste el ataque a los individuos o grupos que practican el celibato, como en “La cama del obispo”, “Los frailes” (*Libro Nuevo*)<sup>548</sup> o “Los curas trágicos” (*Greguerías*, 1917).<sup>549</sup> La asexualidad es, por tanto, un valor monstruoso, como ejemplifica el personaje de “La Santa” (*Greguerías*, 1917).<sup>550</sup> En definitiva, frente a la hipocresía de la sociedad, el erotismo representa una forma sincera de realización del individuo:

Sed refinados, sufrid ese placer de sentirnos escapados a las hipocresías y las costumbres, dueños como en ningún sitio de nosotros mismos, escépticos de vuestra propia casa y de su burguesía, dados solo al drama de la pasión.<sup>551</sup>

Consecuentemente, en los “caprichos” no se esconde la naturaleza carnal del deseo; de ahí que, en ocasiones, personaje y narrador exhiben un voyeurismo sin tasa, como en “Sorpresa”, “La jovencita que va desnuda al sol”, “La violación tonta” (*Libro Nuevo*).<sup>552</sup> En

---

<sup>547</sup> *Ed. cit.*, pp. 307-309. También presente en otros textos, como “El oro de la puta” o “El incendio de la mancebía” (*Muestrario*, p. 504 y pp. 517-518).

<sup>548</sup> *Ed. cit.*, p. 83 y p. 102.

<sup>549</sup> *Ed. cit.*, pp. 314-316.

<sup>550</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>551</sup> “La casa candorosa”, *Muestrario, ed. cit.*, pp. 497-498.

<sup>552</sup> *Ed. cit.*, p. 86, pp. 337-339, y pp. 401-402. Podríamos ejemplificar a través de otros muchos textos: “La fotografía en traje de baño”, “La que enseña la enagua” (*El alba y otras cosas, ed. cit.*, pp. 948-950, p. 971), “La moralidad y los bañistas”, “La apetitosa soltera” (*Golleries*, 1926, p. 344 y p. 464) y “La estatuita” (*Caprichos*, 1956, *ed. cit.*, p. 1017).

“La descotada” (*Disparates*),<sup>553</sup> la atracción sexual se exagera hiperbólicamente mediante la imantación que suscita el ancho escote de la protagonista, lo que conduce a la caída en masa de todo aquel que se acerca a ella: “[t]odos se caían en aquel vértigo y muchos desaparecieron en el vértice de aquellas dos olas blancas. Algunos que habían prometido asomarse y no caer cayeron también.”

Otras veces, el deseo sale de sus manifestaciones más convencionales, mezclándose con desviaciones psicológicas que complican el erotismo ramoniano. Así, el origen del encanto de muchos de los personajes deseados reside en algún tipo de curiosidad de orden artificial o problemático; en “Perpedigna” (*Muestrario*),<sup>554</sup> por ejemplo, es el nombre el motivo por el cual el protagonista se siente atraído, mientras que en “La mujer angulosa y esquiva” (*Libro Nuevo*),<sup>555</sup> El gesto incitante” (*Greguerías*, 1917)<sup>556</sup> o “La estrábica” (*Libro Nuevo*),<sup>557</sup> defectos como la miopía, el estrabismo o un físico excesivamente estilizado acrecientan la belleza de la mujer. La mezcla del deseo con la fealdad o lo teratológico se inserta en una visión del erotismo más problemática, entre cuyas expresiones también entrarían ciertos extravíos perversos como el sadismo, el masoquismo (con los que ya habíamos topado en *La viuda blanca y negra*) o incluso la zoofilia.

Las dos primeras pulsiones, el sadismo y el masoquismo, aparecen frecuentemente asociadas al crimen, al asesinato, cuya dimensión literaria hemos visto en el apartado anterior. De este comportamiento tenemos un claro ejemplo en el protagonista de *El Chalet de las Rosas*, en que Gómez de la Serna recrea la figura del asesino Landrú y que aparece también en forma de capricho en “El disimulado barba azul” (*Disparates*).<sup>558</sup> En “La inquisición”

---

<sup>553</sup> *Ed. cit.*, pp. 465-466.

<sup>554</sup> *Ed. cit.*, pp. 492-493.

<sup>555</sup> *Ed. cit.*, pp. 103-104.

<sup>556</sup> *Ed. cit.*, p. 297.

<sup>557</sup> *Ed. cit.*, p. 162.

<sup>558</sup> El interés por este caso aparece ya entre sus textos periodísticos, concretamente en *La Tribuna* (6-I-1920). Medio año más tarde de que el diario se haga eco del caso de este célebre asesino.

(*Muestrario*),<sup>559</sup> Gómez de la Serna describe el placer repugnante que experimentan los inquisidores durante el tormento de una supuesta amante de Lucifer:

Todos seguían mirando con avidez, sentados a la mesa, y, sin embargo, los ojos ya cerca de la víctima, todos aspiraban aquella vida que se evaporaba; todos se repartían su vida; todos estaban encantados del blando gusto de encontrar la condición perforable de la carne.

En “El nuevo goce” (*Muestrario*),<sup>560</sup> dos mujeres se regodean en la confidencia de sus respectivas aventuras sexuales, hasta que una de ellas desaparece tras haber experimentado un nuevo goce, cuyo resultado no es otro que el de su propia muerte.

“La serpiente viril”<sup>561</sup> cuenta la historia de una princesa negra, personaje fuertemente sexualizado, que recoge los tópicos de la boga primitivista del momento: “Nadie se explicaba cómo aquella mujer formidable, exuberante, de narices sensuales, de senos anchos y pesados, de caderas vibrantes y llenas de empuje, llevaba aquella vida.” Y es que la princesa protagonista vive encerrada en sus aposentos, rechazando el contacto de los hombres pero en compañía de una serpiente. En el título se avanza, pues, el desenlace de este relato, una vez saciada y muerta la princesa, como consecuencia de su relación con este animal, por otra parte ancestral transposición simbólica del falo, “que se había metido por entero, sedienta y apasionada, estrangulándola por dentro, estrangulándola de placer.” Al tiempo que nos crea dos personajes sexualmente hiperbólicos (la hembra por antonomasia y el arquetípico animal fálico), se funden vitalismo y fatalidad, muerte y erotismo.

Estos dos motivos aparecen confundidos en un gran número de piezas breves, en las que, evidentemente, el papel del personaje femenino es fundamental.<sup>562</sup> A través de él, se personifica el contraste entre el sexo y la muerte, bien como agente que determina fatalmente

---

<sup>559</sup> *Ed. cit.*, pp. 542-543.

<sup>560</sup> *Ed. cit.*, pp. 521-522.

<sup>561</sup> *Greguerías* [1917], *ed. cit.*, p. 100.

<sup>562</sup> En *Greguerías* [1917] encontramos “El perfume mortal”, “La muerte en la botica” (ambos textos en la p. 99) y “La mujer de los suicidas” (pp. 303-304); a los que hay que añadir “La bella atropellada” (*Disparates*, pp. 474-475), “Aquella muerta”, “La muerte de Eva”, (*Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, p. 781 y p. 798, respectivamente); “Sorpresa”, “Levantamiento del cadáver”, “Mascarilla de una mano” (*Caprichos*, 1956, pp. 943-944, p. 948 y p. 1096), por citar algunos textos.

el destino del protagonista masculino, bien como encarnación directa, con los personajes recurrentes de “la muerta” y “la viuda”.

Con estas dos figuras, el erotismo se presenta nimbado de misterio e inquietud y deja, por tanto, de ser una mera experiencia de satisfacción física o sentimental. En “El baile de las viudas” (*Muestrario*),<sup>563</sup> Gómez de la Serna cifra el erotismo y la muerte en una visión tan extraña como sugerente:

El pánico de las viudas es mortal, porque lo que ha matado en ellas este baile sobrepasa a lo que mató en ellas la muerte de sus esposos. El pasado, lleno de una heroicidad privada, se ha arruinado en este baile, aunque ellas, en realidad, no lo hayan bailado. En la violencia infinita de la danza forzada han muerto como en un martirologio, pero sobrevivirán bellas, histéricas y jóvenes, como deshonradas en sueños, pero deshonradas al fin, por el baile incomprensible. (p. 457)

Esta suerte de aquelarre de viudas sirve para presentar una estampa entre pesadillesca y lúbrica, por la cual los objetos de la ensoñación erótica se convierten en cifra de lo “incomprensible”. Esta imagen orgiástica y macabra es una síntesis de las claves que explican la confusión del erotismo y la muerte, del impulso vitalista y el destino aciago, entre el mundo, la posibilidad de sus goces y la omnipresencia del acecho fatal. El corro de las viudas reúne los ingredientes temáticos hasta aquí tratados mediante un cuadro disparatado.

En suma, el tratamiento de la muerte y el erotismo por parte de Gómez de la Serna se esfuerza en hacer de estas realidades motivos para la inquietud y el extrañamiento; de ahí que el efecto de humor y estupefacción que suscita todo este mundo literario no esconda otra intención que devolver a lo real su íntima raíz incognoscible.

---

<sup>563</sup> *Ed. cit.*, pp. 454-460

## **5. LAS “GOLLERÍAS”**

## Introducción

Dentro de la tríada de los “géneros nuevos” de Ramón Gómez de la Serna, la “gollería” ha sido la variante que ha recibido menor atención. Sin duda, careció de la insistencia con la que Gómez de la Serna acometió la greguería, o la fortuna de ésta dentro del sistema de géneros, ya que de hecho la greguería ha sido la única que, en verdad, se ha establecido como nueva categoría.<sup>564</sup> Tampoco cuenta la gollería con una forma vecina bien asentada entre las formas literarias, como lo tiene el “capricho”, con el cuento y el microrrelato, derivación de éste último que ha permitido encajar las variantes hiperbreves de la narrativa ramoniana.

Al margen de todas estas razones, cabe añadir una más que apunta a la propia naturaleza de estas composiciones, cuyas características enfatizan el informalismo literario, el subjetivismo y la arbitrariedad. Si bien en ellas aparecen algunas variantes subgenéricas que podrían ayudar a categorizar la gollería –como el retrato, la estampa, la anécdota o el ensayo humorístico-, el marco más adecuado para subsumir todas estas manifestaciones corresponde a “la escritura del yo”.<sup>565</sup>

En efecto, la “gollería” tiene como fundamento un discurso subjetivista, el mismo que anima la greguería, en el que interviene la misma tendencia a la brevedad, pero en grado muy menor. Por otro lado, como veíamos en el “capricho”, la “gollería” contiene a menudo fenómenos greguerísticos que, en nuestra opinión, no la subsumen, pese a que pueden articular la resonancia semántica del texto.

La “gollería” se forma de manera similar a como lo hacen los libros monotemáticos, cuya configuración enunciativa y objetivos comparte, pero de los que se diferencia por la

---

<sup>564</sup> Es evidente que el sistema de géneros no se modifica por el simple capricho de los escritores, ya que, para que un género o una modalidad nueva altere dicho sistema, éste debe acarrear una repercusión en el resto de autores (y no solo dentro de un único país). Hecho que, de una forma limitada, tan solo consiguió la greguería.

<sup>565</sup> Recogemos este término del artículo de José María Pozuelo Yvancos “El género literario «ensayo»”, en Vicente Cervera, Belén Hernández, y, María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-191.

extensión y por la inclusión, en ocasiones, de ilustraciones. De hecho, podríamos decir que la mayoría de los textos que contienen los libros monotemáticos caben dentro de la categoría de las “gollerías”, a pesar de que la greguería es fenómeno extendido, no así, el “capricho”, cuyo pacto ficcional determina tanto la lectura como la estructuración narrativa de la composición.

Es por ello que en este capítulo hemos optado por presentar la “gollería” primeramente como el fruto de una evolución de las greguerías de la primera época, y así explicar la propia formalización que llevó a cabo el autor con las ediciones bonaerenses de posguerra (*Gollerías*, de 1946, y *Trampantojos*, de 1947);<sup>566</sup> ediciones que por su homogeneidad muestran una voluntad final por parte del autor de extraer de sus composiciones anteriores un arquetipo más regular.

Por estas razones, para este capítulo planteamos en primer lugar un apartado que traza el recorrido desde las primeras manifestaciones de esta escritura hasta la fórmula definitiva de la “gollería”. Seguidamente, nos detenemos en examinar la gollería dentro de lo que conocemos como “escritura del yo” en la obra de Gómez de la Serna y en el “ramonismo”. A continuación, se establecen las características de esta composición y las funciones de las mismas.

Pero el estudio de la gollería no estaría completo sin un examen del resultado de esa confrontación del yo con la realidad; por ello dentro de cada apartado repasamos las constantes temáticas que dominan en estos textos, a partir de unos modos generales de aproximación a la realidad que revelan un determinado interés por parte de Ramón Gómez de la Serna. En ocasiones esto nos lleva a emparentar “la gollería” con una determinada literatura; literatura de la que, no obstante, nuestro autor se distancia mediante su singular incursión.

---

<sup>566</sup> Ambas obras cuentan, respectivamente, con una sola reedición, al margen de la que corresponde a su inclusión en las obras completas: *Gollerías*, José Alcina Franch (ed.), Barcelona, Bruguera, 1968; y *Trampantojos*, Madrid, CLAN, 2002.

## 5.1 Definición del término: de la greguería a la “gollería”

Gaspar Gómez de la Serna hablaba de “informalismo” para referirse de una manera general a la imposibilidad de categorizar las formas de la prosa ramoniana de juventud. Advierte que ésta se permite “la inobservancia de cualquier regla contenida en preceptiva vigente” y persigue “la pura espontaneidad literaria.”<sup>567</sup> De las variantes de los “géneros nuevos” quizá la “gollería” conserva en mayor grado ese informalismo, en tanto en cuanto sus características derivan, en nuestra opinión, de las greguerías de la primera época, la de *Greguerías* (1917), compuestas de párrafos de mayor o menor extensión pero en las que, en todo caso, no encontramos una función determinada para la brevedad. Mientras que en la greguería, tal y como se concibe en la edición de 1955, la reducción del texto juega a favor del impacto de la imagen, o de la sorpresa; como también sucede en muchos de los “caprichos”.

Además de greguerías y “caprichos”, en el susodicho volumen aparecen otros textos como “intermedios”: “Los supervivientes”, “Piernas”, “Las dramáticas chimeneas”, “Corbatas”, “Un rato de dominó”, al que cabría añadir “Astronomías”, que aparece dentro del primer “intermedio” junto a “caprichos”. Su tamaño que oscila entre una, en el último caso, a diez páginas, como en “Las dramáticas chimeneas”, pueden haber determinado el hecho de que Gómez de la Serna les haya dedicado el espacio de un intermedio, en lugar de haberlas considerado como un “capricho” más. Naturalmente, otras características que veremos más adelante hacen pensar que esta composición es sustancialmente distinta a las ficciones breves antes mencionadas y como tales merecen un lugar aparte. Así sucede en *Muestrario* (1918) donde aparecen ya bajo la rúbrica “Variaciones”, separadas por tanto de las otras dos secciones, que corresponden a “Nuevos caprichos” y “Nuevas greguerías”. De hecho, con este título había aparecido su sección en el diario *La Tribuna*, entre octubre de 1913 y julio de

---

<sup>567</sup> Gaspar Gómez de la Serna, *Ramón (obra y vida)*, op. cit., p. 61.

1914 y, sobre todo, entre mayo de 1919 y octubre de 1920; colaboraciones que, por cierto, engrosarán los libros misceláneos. Así, no es de extrañar que en 1922 aparezca un libro con el título de *Variaciones (1ª Serie)* y, tres años más tarde, un apéndice a *Toda la historia de la Puerta del Sol y otras muchas cosas* con el título de *Variaciones “A”*. Así en sendos libros se reproducen muchos de los textos que había publicado Gómez de la Serna en prensa. Por otra parte, este nombre también indica la naturaleza diversa de estas composiciones.

En las gruesas misceláneas de los años veinte, que empiezan con *Libro Nuevo* (1920) y terminan con *Gollerías* (1926), Gómez de la Serna amontona los textos sin separarlos por secciones. Veinte años más tarde *Gollerías* (1946) y *Trampantojos* (1947) presentan una mayor homogeneidad. En estos libros se recopilan piezas procedentes de tres volúmenes anteriores junto a otras composiciones más recientes:

Tres libros caducan al nacer este libro: *Ramonismo*, *Variaciones* y la primera colección del que ostenta éste que hoy entrego a la publicidad.

Lo mejor de aquellos libros, más algunas cosas nuevas que no habían logrado entrar en ellos, forman este volumen en que luzco mis veleidades de dibujante.<sup>568</sup>

En ambos volúmenes predominan, en consecuencia, las observaciones y descripciones humorísticas que han servido de base a las caracterizaciones de la “gollería”. Morfológicamente, éstas se han definido en función de sus “parientes cercanos”; por un lado, la forma más breve de la greguería y, por el otro, los libros monotemáticos. La importancia de la greguería ha llevado a concebir el resto de la obra ramoniana como su derivación; al instaurar un cierto ángulo de mirada e implicar una fragmentación sistemática de la prosa. Esta postura la encontramos, por ejemplo, en César Nicolás, quien ha llevado a cabo una de los mejores estudios concernientes a la greguería. Su doble definición, formal y poético-semiótica, nos da una visión global muy satisfactoria acerca de la greguería. Su idea fundamental es que ésta es una estructura estilística que, bien se puede manifestar como una

---

<sup>568</sup> “Prólogo”, en *Gollerías* [1946], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *op. cit.*, p. 813. Véase “Lista de traslados”, a cargo de Alfredo Arias en esta misma edición (pp. 1201-1209).

unidad autónoma que presenta una visión insólita de la realidad, bien puede aparecer como elemento de fragmentación y disolución de otros géneros literarios más amplios;<sup>569</sup> de ahí que la greguería pueda entenderse como el núcleo desde el que irradia toda la prosa de Ramón Gómez de la Serna. En otro lugar, Nicolás descubre cómo a través de la greguería los textos ramonianos están atravesados por isotopías semánticas, lo que contrasta con el discurso discontinuo habitual del “ramonismo”.<sup>570</sup> En esta unidad mínima se subsumirían las otras categorías del “ramonismo”, cuyos rasgos distintivos residirían en la narratividad y la brevedad, toda vez el “capricho” y la “gollería” superan las dimensiones de la greguería. A estas características hay que añadir el hecho de que constituyen unidades autónomas, al estar encabezadas por un título. Por estas razones el estudio de Nicolás dedica la mayor parte de su espacio al funcionamiento de las greguerías breves, esto es, la estructura estilística que puede configurar una unidad prosística y de las que, como hemos apuntado más arriba, derivarían el “capricho” y la “gollería”. El deslinde de ésta última se basa en su oscilación entre lo narrativo y lo descriptivo, en su carácter de observación o asociación ingeniosa, en la menor presencia de la imagen literaria, con lo cual, “por su estructura formal, son también *macrogreguerías* monotemáticas, compuestas a menudo por unidades greguerísticas menores, perfectamente aislables.”<sup>571</sup>

Luis López Molina, por su parte, coincide en presentar también las formas del “ramonismo” como derivadas de un mismo núcleo, en este caso el que dimana de la perspectiva y el ingenio peculiar del autor, su visión desautomatizadora de los objetos y la realidad. Todo lo cual cristalizaría finalmente en una clasificación tripartita de “los géneros nuevos”. En su opinión, no obstante, la greguería no constituye el eje en torno al cual se

---

<sup>569</sup> César Nicolás, *Ramón y la greguería*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>570</sup> Véase de este mismo autor “Ramón Gómez de la Serna y la novela española de vanguardia”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988.

<sup>571</sup> César Nicolás, *Ramón y la greguería*, *op. cit.*, pp. 88-89. En “La cornucopia vanguardista”, divide las variantes en narrativas y descriptivas, pero siempre las considera “unidades expandidas de la greguería”, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen III, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 33-67.

originan las otras dos formas, ya que, por ejemplo, sitúa el “capricho” dentro del género cuento.<sup>572</sup>

En cuanto a la gollería, este crítico la divide en tres formas básicas: la descripción, la observación y el comentario. En su opinión, la distinción de estas variantes con respecto de los volúmenes monográficos, como *El Rastro* o *El Circo*, estibaría en el grado de aplicación que concedería a un referente. Así, cuando éste le merece una atención sostenida, Gómez de la Serna tiende a agotarlo, mientras que, cuando éste le despierta un interés puntual, la prosa se detiene en, a lo sumo, unas pocas páginas.<sup>573</sup> En definitiva, ello implicaría que la naturaleza que compone las prosas de los libros monotemáticos se diferencia de las gollerías únicamente por su integración en una unidad más amplia.

Sin demorarse mucho en el modo de estos textos, Ioana Zlotescu parece organizar el corpus de Ramón misceláneo también mediante una triple partición: greguería, trampantojo y relato mínimo.<sup>574</sup>

Así, pues, vemos que, aunque se los asocia a los microtextos, no parece que la “gollería” haya dejado tras de sí una definición clara. Más allá de la autonomía y, por tanto, de la mayor o menor longitud de los textos, no se ha establecido una distinción nítida entre las unidades que componen los libros monotemáticos y cada una de las composiciones que llamamos “gollerías”. Esto se evidencia si atendemos a la composición interna de algunas monografías. *El circo*, por ejemplo, es fusión y expansión de varios textos aparecidos en *La Tribuna*.<sup>575</sup> Un caso similar es el que encontramos con *Los muertos, las muertas y otras fantasmagorías*, en el que cobra cuerpo editorial la obsesión ramoniana que en ocasiones veía

---

<sup>572</sup> Véase “Introducción”, en Ramón Gómez de la Serna, *Disparates y otros caprichos*, op. cit., pp. 7-38.

<sup>573</sup> Véanse sus artículos “El ramonismo: género y subterfugio” en Irene Andres-Suárez (ed.). *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum 1998, pp. 37-47; y “El Ramonismo”, hoy”, *Quimera*, núm. 235, octubre 2003, Barcelona, pp. 24-28.

<sup>574</sup> “Preámbulo al espacio literario del «ramonismo»”, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen III, op. cit., pp. 11-33.

<sup>575</sup> “El circo eterno” (3-IV-1915), “El circo inefable” (22-IV-1916), “El circo glorioso” (9-IV-1917) componen el primer segmento de la monografía: “Bajo el sombrero de copa irónico: el circo eterno, inefable y glorioso”.

la luz en la prensa con motivo del día de difuntos.<sup>576</sup> A este libro añadiré un ensayo que publicó en *Sur*, “Lucubraciones sobre la muerte”.<sup>577</sup> Estos datos indican cómo estos libros “crecen” entre las sucesivas ediciones. La publicación de un libro monográfico propicia que los textos dedicados a un tema puedan aparecer en la prensa como una modalidad de la literatura ramoniana; así sucede con el circo, cuyas crónicas siguen menudeando después de 1917 entre las colaboraciones ramonianas en *La Tribuna*, *El Liberal* o *España*,<sup>578</sup> o con el Rastro, motivo por el que también transita en abundancia la pluma periodística de Gómez de la Serna, y que se puede comprobar entre las publicaciones posteriores a su primera edición (1914).

Todo ello nos advierte de la naturaleza arbitraria y no cohesionada estructuralmente de estas obras, cuyo grosor depende, en consecuencia, del grado de atención que, como recordaba Luis López Molina, dispense el autor a cada tema. En consecuencia, no podemos entresacar ninguna característica intrínseca por la cual establecer deslindes entre las unidades que componen los volúmenes dedicados a *El Rastro*, *Senos*, *El circo* o *El Alba* de aquellas que, compartiendo su naturaleza, aparecen en, por ejemplo, *Greguerías* (1917), *Muestrario* (1918) o *Gollerías* (1926). La extensión de las prosas no obedece, en principio, a ningún parámetro interno o formal.

A esta configuración arbitraria, cabe añadir otro factor que resta cohesión a los conjuntos de gollerías y que consiste en la mezcla de órdenes distintos, como lo cotidiano o

---

<sup>576</sup> Este tema mantiene las colaboraciones que aparecen en *La Tribuna* desde el 30 de octubre de 1920 hasta el 6 de noviembre del mismo año. De la misma manera, el año siguiente, no es obstáculo que la efeméride coincida con su estancia en París, pues aprovecha la ocasión para escribir sobre los camposantos parisinos: “Los cementerios de París”, *La Tribuna*, 1-XI-1921. De igual forma procede en alguna de sus colaboraciones en *El Liberal*: “Pensando en los muertos”, 1-XI-1920.

<sup>577</sup> Publicado por primera vez en *Sur*, núm. 7, abril de 1933, pp. 153-157. Extraigo el dato de las “Fichas bibliográficas” elaboradas por Pura Fernández. Véase Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, *op. cit.*, pp. 1201-1214.

<sup>578</sup> En este caso, y de acuerdo con Ioana Zlotescu, la proliferación de nuevos textos pudo deberse al éxito que alcanzó la primera edición, *cfr.* Ioana Zlotescu “Notas a la edición”, Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen III, *ed. cit.*, pp. 813-816.

momentáneo frente a lo trascendente, lo más elementalmente prosaico frente a lo insólito, o lo puramente festivo frente a lo siniestro, macabro u horrible.<sup>579</sup>

Las diferentes perspectivas de estos autores también coinciden en resaltar el ánimo revelador y sorpresivo que se esconde en la poética de estas piezas; al ocasionar la quiebra de la lógica (irracionalismo, incongruencia, absurdo), así como la importancia del humor. La realidad padece, por tanto, una transmutación a lo largo y ancho de estos textos a través de las operaciones a las que la somete el autor y cuyo resultado es la nueva mirada que sobre ella sugiere. “Mundo embrionario” (López Molina), “realidad lateral” (Nicolás, expresión que toma prestada del prólogo a las “novelas de la nebulosa”) son formulaciones que aluden a un elemento incognoscible que, lejos de subrayar la presencia de una realidad ultraterrena, cubre de una inquietante pátina de extrañamiento el cosmos conocido.

Pero aquí interesa subrayar además que la imaginación absurdizante o esa nueva mirada revelan siempre la presencia de un ingenio, lo que, unido a la arbitrariedad intrínseca y a la variación y la dimensión más o menos necesaria de los asuntos, ponen de manifiesto la presencia de la instancia enunciativa.

Para ahondar en esta cuestión debemos retomar, empero, el aspecto en el que parecen disentir los estudios citados cuando procuran cercar la definición de la gollería. Mientras que Nicolás se valía de la “narratividad” para deslindar este tipo de prosa, juntamente con el “capricho”, de la forma sintética de la greguería, Luis López Molina entiende que en la “gollería” coexisten la descripción con la observación o el comentario. En ambos casos, se detecta un mayor desarrollo o demora en la elaboración del texto que expone un aspecto o hecho acontecido en la realidad y que ha suscitado el interés del autor. Así, en nuestra opinión, no existe contradicción entre la propuesta de López Molina y la de Nicolás, pues las cuatro

---

<sup>579</sup> Así, Zlotescu afirma que en estos libros prevalece “el descubrimiento de lo insólito en lo trivial, esto es, en lo cotidiano”, en “Preámbulo al espacio literario del «ramonismo»”, *art. cit.*, p. 13; López Molina de la yuxtaposición de la fantasía y la irrealidad junto al costumbrismo, en “El «ramonismo», hoy”, *art. cit.*, p. 31; mientras que Nicolás precisa el origen de la mirada anómala del ramonismo “a medio camino entre lo interior y lo exterior”, en “La cornucopia vanguardista”, *art. cit.*, p. 50.

fórmulas enunciadas se encuentran representadas (y combinadas) en la “gollería”. Tanto “la observación” como “el comentario” suponen una misma postura del sujeto ante la realidad que la aprehende y la devuelve trasmutada al texto. La “descripción” podría responder a un cometido más objetivo, si no fuera por el propósito desautomatizador y antimimético de la escritura ramoniana; lo que, evidentemente, socava las funciones habituales de esta modalidad textual, que pasa a ser tanto una recreación de la realidad cuanto una exhibición del escritor. Por último, cabe examinar la narratividad enunciada por Nicolás. Este modo está presente en la “gollería” pero, si aceptamos lo dicho hasta ahora, no consigue englobar todas sus posibilidades. Efectivamente, cuando las “gollerías” se acogen a la narración, ésta se articula a través de una anécdota, mediante la cual se escenifica un encuentro o descubrimiento del autor, antes que un verdadero relato.

En todo caso, las variedades o modos discursivos nos remiten siempre al sujeto que ocupa la instancia enunciativa, pues, observación, comentario o testimonio (de la anécdota) precisan de la presencia de una figura, cuya voz domina por completo los meandros por los que transcurre el texto.

La identificación que se establece entre autor y voz sustenta la característica principal de la “gollería”, al tiempo que explica la variedad formal y subgenérica que alberga. Dicha identificación, por lo demás bien promovida desde el texto, impide incluir cualquier conato ficcional, si bien, como veíamos en el apartado dedicado al “capricho”, la propia negligencia constructiva propicia en ocasiones una lectura ambigua, por cuanto al estatuto ontológico del texto se refiere.

La preponderancia de este “yo” se ve reforzada por la naturaleza subjetiva de dichas consideraciones, en tanto en cuanto el comentario o la observación derivan siempre de una apreciación personal de la realidad. Tanto la arbitrariedad del discurso como el ingenio que

precisa la desrealización remachan lo que de invención, literatura o creatividad contienen estas obras.

Por último cabe recordar que la anécdota implica además “vivencia” del emisor, lo que casa con la insistencia en el momento o el instante y con el predominio del presente en la enunciación. En suma, las características enunciativas del discurso supeditan la forma de la prosa y la construcción de la realidad a la presencia de un sujeto; todo lo cual nos lleva a concluir que la “gollería” participa de la mayoría de los rasgos que se conocen como “literatura o escritura del yo”.<sup>580</sup>

Ahora bien, tal aproximación, que tiene la ventaja de destacar la evidente distancia entre “caprichos” y “gollerías”, pone de relieve la disposición enunciativa que comparten greguerías y “gollerías”. Entre una y otra composición existiría una diferencia fundamental que reside en la referencia al sujeto, que en las greguerías disminuye considerablemente. Cuando éstas tienden a la imagen (lo que equivaldría a todas aquellas que quedan fuera de las que López Molina llama “discursivas”) suelen eliminar en lo posible la alusión al yo enunciativo; lo que llevaría al extremo la versión sintética de esta composición, en la que dos sustantivos o sintagmas nominales se yuxtaponen separados únicamente por dos puntos que indican equivalencia, si bien se deduce la presencia de un emisor, aunque aquí se infiera implícitamente.

En las “gollerías” y los libros monotemáticos la voz ramoniana está claramente marcada. Ésta domina todos los aspectos del discurso, al sobreponer el ingenio y su estructura arbitraria a cualquier otra directriz formal. En consecuencia, no es de extrañar que en la propia enunciación se haga evidente la presencia del escritor, que ve, asiste a algún evento o bien descubre un elemento insólito de lo real. La escenificación del encuentro entre el autor y la realidad origina además el detenimiento en el proceso creativo. Así, pues, el sujeto (y su

---

<sup>580</sup> José María Pozuelo Yvancos, “El género literario «ensayo»”, *art.cit.*

imagen) aparece constantemente anudado al discurso. De esta manera las referencias autobiográficas son un agente más de la proyección de la imagen del escritor en el libro y quizá representan el cometido último del llamado “ramonismo”, cuando la persona y su obra se han hecho ya indisolubles en el negro sobre blanco. El siguiente comentario de Ioana Zlotescu muestra hasta qué punto el autor madrileño llegó a trasfundir su imagen en el espejo de su escritura:

[L]a dificultad que supone enmarcar su literatura sin demasiadas dudas en una de las dos categorías, ficción o realidad. Ramón circula libremente de uno a otro espacio a través de una vereda muy personal, íntima, llamada *vida* (...) crea la particular categoría humana y estética llamada *ramonismo*<sup>581</sup>.

El empeño de la “gollería”, más sostenido que el de la greguería, establece sobre un pacto de lectura no ficcional una visión altamente imaginativa, cuyo subjetivismo se acrecienta gracias a la indefinición de la forma. Así es inevitable que, bajo el absurdismo, la imaginación, la mirada fragmentadora o el ingenio desbordante, se proyecte el foco sobre la figura del autor. En definitiva, la variedad de lo real, con los matices y detalles que éste último pretende agotar, no debe hacernos olvidar que, en última instancia, todo está resuelto gracias a la escritura personalista de Gómez de la Serna.

La gollería participa, pues, del “ramonismo” en tanto en cuanto conserva la visión del mundo y los juegos formales propios de la prosa breve, pero, además, hace del texto un espectáculo que representa el contacto de un sujeto con la realidad y la disolución de este proceso en palabras, en literatura.

---

<sup>581</sup> Ioana Zlotescu, “Ramonismo: entre la ficción y la realidad” en Évelyne Martin-Hernandez (ed.) *Ramón Gómez de la Serna., op. cit.*, pp. 9-18 (p. 11).

## 5.2 La “escritura del yo” y el ensayismo en la monografía ramoniana

Asociar “la gollería” al marbete de la “escritura del yo” supone mencionar una característica de la que participa una buena parte de las obras que componen los trabajos literarios de Gómez de la Serna y, por lo tanto, no decir gran cosa. Efectivamente, en esta categoría entrarían *Automoribundia* (1948) y el resto de documentos autobiográficos (*Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en Automoribundia*, de 1957, *Cartas a las golondrinas-* y *Cartas a mí mismo*, de 1949 y 1956 respectivamente, y *Diario íntimo*, de 1972),<sup>582</sup> así como sus semblanzas, retratos y biografías. También encajarían en esta categoría los ensayos, como los que se agrupan en el volumen de *Ismos* (1931) o “El ensayo sobre lo cursi” (1935), o los textos a caballo entre el ensayo y la literatura de viajes, como *Explicación de Buenos Aires* (1948) o *Interpretación del tango* (1949).

De hecho, la escritura del yo predomina ya entre sus libros de juventud, como *Morbideces* (1908) o *El Libro mudo* (1911). Estos se conforman discursivamente a partir de una voz en la que se aúnan la reivindicación generacional o social, con la liberación individual y también estética. Observamos, pues, que la referencia al sujeto que escribe, cuando no al oficio de escribir y sus aparejos, aparece por primera vez en estos libros de adscripción genérica difícil, si bien se articulan como un ejercicio confesional. En resumen, el yo se vuelve de espaldas a la realidad para sumergirse en su propio interior, no sólo desde un punto de vista temático, sino también formal, al intentar hacer de la prosa un reflejo de las pulsiones del individuo.

Pero si emparentamos la obra ramoniana con la “escritura del yo” es por el papel que desempeña en tal fenómeno el problema de la genericidad. De acuerdo con José María

---

<sup>582</sup> Véase *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XX, *op. cit.*, para *Automoribundia*, y el volumen XIV de esta misma colección, para el resto de los escritos autobiográficos.

Pozuelo Yvancos se ajustan a esta categoría aquellos textos en los que hay que situar “lo *personal* como isotopía definitoria en su configuración discursiva”.<sup>583</sup>

A todo el conjunto de textos que acabamos de mencionar deberíamos añadir los procedentes del “ramonismo”. Si hacemos la salvedad del “capricho” (de estatuto ontológico ficcional), las prosas del “ramonismo” suelen mantener una misma configuración enunciativa, con la omnipresencia de un yo, cuya perspectiva se transmuta en la forma que adopta el discurso.

Todo ello lo comparten las “gollerías” con los libros monotemáticos, cuya elaboración lleva aparejada un grado similar de subjetivismo, como en el ensayo, ya que todo “nos remite a un Autor en su ejecución de su Discurso, y esa ejecución es referida precisamente a su intervención sobre un asunto”.<sup>584</sup> Pues bien, si por algo se caracterizan las gollerías y las monografías ramonianas es por la particular insistencia en el control del sujeto sobre el propio discurso. Es una estrategia que recorre toda su obra desde la propalación de los “géneros nuevos” hasta la de los “libros nuevos”, otra razón más para el tautológico nombre de “ramonismo”.

Ahora bien, los ensayos del “ramonismo” están despojados de todo valor argumentativo. Los temas seleccionados no siempre encierran una idea o un concepto de conjunto que pueda sustentar el desarrollo del texto. Gómez de la Serna pretende ofrecer una visión insólita del referente que se articula en la artificiosidad de su prosa y en su experimentación personal y nunca en una justificación probada con ejemplos o argumentos. Así, si repasamos los tipos de pruebas que apoyan la argumentación del ensayo según Arenas

---

<sup>583</sup> José María Pozuelo Yvancos, “El género literario «ensayo»”, *art. cit.*, p. 182. Para la emergencia de dichas literaturas, este teórico debe retrotraerse hasta el Humanismo, momento en que el YO deviene objeto de representación y no solo sujeto, cuando “el signo de la representación ha creado unas circunstancias de enunciación que sean o no reales, son imaginadas por el sujeto en el curso de su propia intervención sobre un asunto, y entendiendo que esa intervención es decisiva” (p. 184). Con Montaigne, se une el YO al libro, cuando el asunto se subordina a “su visión” o “su persona”.

<sup>584</sup> J. M. Pozuelo Yvancos, *art. cit.*, p. 188.

Cruz,<sup>585</sup> comprobamos que en las monografías ramonianas éstas se limitan a los valores e interpretaciones subjetivos y a las vivencias y experiencias personales. Esto coincide con la combinación de los dos pronombres personales predominantes: el yo, evidentemente, mediante el cual se trasmite la visión, el descubrimiento o la elucidación; y, por otro lado, la primera persona del plural, mediante la cual se hace extensiva al lector la experiencia o la contemplación.

De esta manera, la forma que alcanzan estas composiciones nace de la relación entre el asunto y el escritor. La vivencia determina que, desde los prólogos, se establezca programáticamente el aspecto del personaje dentro de su discurso; así, en el espacio del *Rastro*, Gómez de la Serna aparece a guisa de paseante; se presenta como cronista en el circo; guardia de la llegada del alba; visitador de cementerios.... Con ello, se entabla desde un principio una cercanía entre objeto y sujeto, entre los cuales se va a establecer una dialéctica a lo largo del texto. Por otro lado, la crónica o el paseo aportan una estructura difusa al libro, con la función doble de dotarlo de marco general y de suscitar la inmediatez entre el objeto y el autor. Por otra parte, este conato de forma se corresponde con la naturaleza no necesaria de cada una de las partes, ya que en su interior se manifiesta siempre la perspectiva arbitraria de un sujeto, que puede acrecentar el libro a capricho. En todo caso, la monografía ramoniana siempre escenifica el encuentro del autor con una realidad, origen de una pugna con el lenguaje para plasmar todo lo que dicho referente concita en el sujeto. En consecuencia, la obsesión y el estilo se reúnen para hacer de la monografía evocación vívida de un asunto en el que cuenta tanto la anécdota o las gotas de autobiografismo como el juego con el lenguaje.

*El Rastro* (1914), por ejemplo, imita la estructura de un paseo, abriéndose con un “Panorama general”- en el que se narra la llegada del autor al célebre mercado madrileño- y

---

<sup>585</sup> Véase M. E. Arenas Cruz, “El ensayo como clase de textos del género argumentativo: un ejemplo de Ortega y Gasset”, en Vicente Cervera, Belén Hernández, y María Dolores Adsuar (eds.), *op.cit.*, pp. 43-58.

cerrándose con “La vuelta”, cuando, a la hora del crepúsculo, el paseante desanda sus pasos para integrarse de nuevo en la ciudad. Entre el preliminar y esa suerte de epílogo, se congrega el pintoresco universo del Rastro, con sus objetos antiguos de toda laya, sus estrafalarios personajes, su anecdotario, que Gómez de la Serna trata de subsumir en su libro, como indica en los comentarios finales del prólogo:

El tema está tratado con todo el pánico necesario, haciendo padecer el corazón hasta el límite para hallar las palabras por las que todos se reconozcan con tranquilidad, sin liviana apariencia, en esqueleto vivo y campante, palabras que he esperado sin esperar, palabras que he encontrado sin rebuscamiento, palabras cuyo encuentro me ha hecho a veces temer que la muerte me matase para hacerme callar. Por esto es ante mí mismo esta una obra de sinceridad y libertad.<sup>586</sup>

De este párrafo me gustaría destacar dos aspectos que colaboran en lo que entendemos por “ramonismo”. En primer lugar, la asunción de la “sinceridad y libertad” con los cuales se desliga la escritura de trabas y convenciones genéricas, a la búsqueda de una mayor sincronización entre literatura y vida, y, en segundo lugar, la escenificación de la lucha del creador por lograr tal objetivo, mediante las “palabras que he encontrado sin rebuscamiento”. El espacio del Rastro, en definitiva, se ofrece como el lugar idóneo para la asociación arbitraria de las cosas y la liberación del lenguaje. A este respecto, es relevante el propio marco enunciativo, que representa el momento de aprehensión de la realidad, con lo que se confiere inmediatez y espontaneidad al proceso creativo. La revelación súbita, repentizada en un instante, sugiere más, de acuerdo con la poética de estos textos, que la meditación sesuda o el argumento bien construido. Con ello, se intenta acompasar la escritura al fluir temporal, cuyas constantes mutaciones trasladan el cambio incesante al que vive sometida la realidad. Por otra parte, el contenido del texto pierde toda posibilidad de trascendencia, por cuanto su sentido se agota en la captación momentánea y subjetiva del individuo.<sup>587</sup>

---

<sup>586</sup> *El Rastro* [1931], edición facsímil, Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2002, p. 31.

<sup>587</sup> Ello no es obstáculo para que el propio autor participe de la conciencia mallarmeana de que, en última instancia, el libro comporta detención definitiva de palabras: “Hemos hecho matanza en nosotros mismos, y al fin y al cabo el libro es mondonguería muerta. La vida es un presente del que no dispondremos ni dispondrá nada, es un presente insumiso, embravecido, inconvencible, independiente a toda fijación, desfacedor de la ciudad, progresivo siempre, nunca retrospectivo, al que no se debe nada ni deja nada a deber. Este escape del presente,

Al mismo tiempo, la multiplicidad del Rastro no es sólo la excusa de una celebración creativa, sino también la exposición de un desasosiego, en tanto en cuanto el sujeto no logra explicarse la obsesión irracional que le despiertan los objetos. Además, el Rastro sugiere la inconmensurabilidad de un espacio no siempre fácil de cifrar en palabras, pues, como nos indica el autor, “hay muchas sutilezas indecibles que se amasan en la vasta sensación del Rastro.”

En consecuencia, la estructura de estos libros es susceptible de innumerables adiciones. Así, por ejemplo, la edición de *El Rastro* de 1931 contiene unos nuevos “Paseos epilógicos” y un interesante “Ex – libris”. En este último texto, el autor nos cuenta que ha salvado “esas notas escritas en las guardas y en el forro del libro, esas notas conseguidas en el último momento y que han estado en un tris de quedar impronunciadas”.<sup>588</sup> En ellos se recogen más y más comentarios acerca del Rastro, pero que no aplacan la nostalgia del que sabe que, en su voluntad por recogerlo todo, podría diferir interminablemente el final del libro.

En *Senos* (1917), Gómez de la Serna vuelve a plantear la monografía como el fruto de una tribulación personal vinculada a un objeto, en este caso el que resulta de una fetichización de la pulsión sexual.<sup>589</sup> De este modo, el autor nos presenta el libro como

[Este es un libro] hecho al desgaire, jugando con esos breves marfiles de los senos con cierto malabarismo divertido, jugando con ellos en el estilo, moldeados por el verbo y la imaginación como en su propia e ideal cerámica. Quizá el estilo ha podido ser más alquitarado, más destilado; pero en la vida siempre hay premura, siempre, aunque nos hayamos tomado mucho tiempo para escribir nuestras notas y pensar en los temas que hemos de tratar, nos coge la hora de la publicación con una súbita premura. ¡Cuánto más pulidos han podido quedar los senos del estilo y hasta qué punto de variedad han podido ser varios esos senos! Los veo, los paladeo, los toco, me hubiera gustado mucho irlos construyendo; hubieran salido más enteros y verdaderos; pero quizás entonces la hora de su publicidad se me habría escapado.

Por lo menos hay bastante sinceridad y bastante disolvencia para mitigar un poco la sed de los senos, sed que no mitigan los senos reales, sino algo que todavía no está en esta obra, pero que esta obra apunta y que podría llamarse “la cuadratura de los senos”. ¡Oh, qué calmados todos, el día en que

---

este no ser aprensible, este ser el compensador suficiente, este valor fulminante de él, desmoraliza, llena de abandono toda obra artística, la hace caer en más o menos bella y pintoresca cascada para transcurrir sin falta hacia el mar.” *Op. cit.*, p. 343.

<sup>588</sup> *Op. cit.*, p. 336.

<sup>589</sup> Véase el interesante prólogo de José-Carlos Mainer, en su edición de *Senos*. “Ramón Gómez de la Serna, explorador de hemisferios: una lectura de *Senos* (1917)”, *art. cit.*, pp. 13-45.

pudiera hallarse la “cuadratura de los senos”!... ¡Qué desembarzados de los senos si los resolviese el estilo, la divagación y las fórmulas de la imaginación!

Este no es un libro pornográfico. No hay procacidad en él, sino serenidad, serenidad sensible y una tranquila y sonriente consideración frente al espectáculo de los numerosos senos que se ven en los huertos de la vida.

Esta nota empieza con una de las premisas habituales de sus monografías y textos misceláneos: la alusión a la estructura variopinta y desestructurada. Lejos de buscar una *captatio benevolentiae*, Gómez de la Serna justifica el amontonamiento de prosas diversas como una forma más de acercar la escritura a la vida, supliendo la reflexión y el orden por la espontaneidad creativa. A ello también contribuye la naturaleza ensayística del libro y el asunto, erótico e íntimo que aborda, con lo que se compromete la sinceridad del autor. La imagen gráfica “los veo, los paladeo, los toco”, aúna posesión sexual y hallazgo literario. Así, el libro esconde, ante todo, la voluntad de encerrar literariamente una obsesión erótica, y de ahí la escenificación del compromiso biográfico del autor para con el asunto de la obra.

Sin embargo, el afán del coleccionista Gómez de la Serna vuelve a colisionar con la inconmensurabilidad de la realidad, la imposibilidad de encerrar en una imagen totalizadora el concepto del seno; una idea que encierre su carnalidad y sus sugerencias, su variedad fisiológica, sus ropajes y hasta su mitología: el signo y los caminos por los que se extravía su significado.

El resultado, no obstante, no es en sí “vida” o carnalidad explícita, pues este volumen, como nos acaba de recordar el propio autor, no es “un libro pornográfico” sino un producto del “estilo”, “divagación” y “fórmulas de la imaginación”. En definitiva, el “ramonismo”, que desata la escritura y compromete en ella al autor para dotar al arte y la literatura de una mayor autenticidad, desemboca, paradójicamente, en la exacerbación del artificio.

La captación subjetiva de un objeto de interés se vuelve a convertir en sustancia del estilo en *El circo* (1917). Por fuerza, las manifestaciones circenses habían de suscitar la atención del escritor madrileño. De hecho, en sus primeras obras dramáticas se encuentra la

impronta de los espectáculos parateatrales, como las danzas y las pantomimas. Lo fundamental reside, sin embargo, en el mundo y las leyes que se inauguran una vez empieza la función. Porque el circo implica una suspensión temporal de la cotidianidad para dar cabida a una serie de números en los que domina lo inverosímil, lo estafalario o carnavalesco y la sorpresa o la maravilla. A través de este libro y sus sucesivas reediciones (así como a través de sus textos periodísticos), Gómez de la Serna pretende dar cuenta de la cornucopia circense, incluyendo crónicas de algunas sesiones; tipologías de circos, números y artistas; pero también mediante aquellos lugares que le merecen una recordación detenida. En los textos se combinan, pues, una cierta temporalidad con el estatismo de la descripción. Así, por un lado, se pretende plasmar la emoción y maravilla que suscitan los sucesivos clímax del espectáculo, a veces reseñados cronológicamente, trasladando la variación a través del tiempo del circo; el cual, además, señala desde su inauguración hasta la clausura de las temporadas el ciclo anual que ritma la vida de la ciudad. Por otra parte, Gómez de la Serna se detiene a exponer los diversos tipos de artistas, las piruetas memorables o hace ejercicio de memoria para ofrecer una antología de números célebres.

No obstante, el deseo por evocar el espectáculo y su significado supera cualquier molde formal. Del circo, Gómez de la Serna extrae otras lecciones que luego se acomodan en la propia elaboración y se asientan definitivamente en su estética. Al margen del desbordamiento de imaginación e inverosimilitud fingida,<sup>590</sup> o de la importancia que le concede a la figura del *clown*,<sup>591</sup> la dialéctica entre objeto y autor determina una cierta

---

<sup>590</sup> En muchas parcelas de su obra, como veíamos en el “capricho”, la imaginación sin tasa va ligada a un cierto exhibicionismo del artificio, lo que redundaba en la proyección del sujeto sobre su obra, lo que ha propiciado que autores como Cansinos-Assens o Soldevila-Durante hayan acudido al término “ilusionismo” para calificar, respectivamente, la literatura y la novelística. Véase Rafael Cansinos-Assens “Gómez de la Serna”, en *La Nueva Literatura* (IV). Madrid, Editorial Páez, 1927, pp. 254-255; y Ignacio Soldevila-Durante “Ramón, novelista” *art. cit.*, p. 23.

<sup>591</sup> Con diferencia el artista al que presta una mirada más detenida y que, sin duda, ofrece un primer material de trabajo sobre el que construir su teoría en torno al humorismo. En su patética y graciosa figura se concentra tanto el regusto triste que deja el espectáculo del circo cuanto a la fusión de lo trágico y lo cómico que demanda la nueva concepción del humor. Así nos lo explica en su ensayo sobre el humorismo: “El humorista es un ser enlutado por dentro que hace sufrir la alegría. Ama los *clowns* y no tiene que ver nada con ellos, pues también

perspectiva cordial, con la cual ensayar el justo tratamiento que merece el tema. Se trata de trasladar a la prosa la actitud lúdica, divertida y cordial que emana del espectáculo, lo que el propio autor sintetiza en las primeras notas dedicadas al circo:

Estas páginas deben estar escritas con la cabeza cubierta por un sombrero de copa ladeado sobre una ceja para más completa hilaridad de las palabras y para que el chusco sombrero insista con buena sombra sobre los pensamientos. Todo lo que escribimos debiera estar pensado bajo este sombrero de copa irónico y así no perderíamos la justa ecuanimidad que nos corresponde.<sup>592</sup>

La imagen del escritor se contagia de la propia hilaridad del espectáculo convirtiéndose él también en figurón de circo. De ahí que el homenaje merecido que recibió Gómez de la Serna, tributo del circo a su más célebre apologeta, sea la conclusión lógica de la actitud desprendida del autor hacia la literatura y el arte. En esta iconoclasta actitud lúdica el autor compromete la otrora aura conspicua del artista para fundirse en un abrazo con el espectáculo de las cosas, de ahí la importancia del circo:

Yo soy así-es la única disculpa que se me ocurre. Yo amo y siento esto, convencido de que la vida es una cosa grotesca, que donde se exhibe mejor es donde lo grotesco se armoniza y adquiere expresión artística, arrebatadora: en el circo.

El circo, además, está más cerca del arte puro y nuevo que el teatro al uso, creencia antigua en mí que ahora he visto reflejada en París viendo cómo la firma de los grandes *clowns*, los Fratellini, figura como una cabriola necesaria en el conjunto de un álbum que inicia Picasso – y en el que no figura ningún actor-, así como también los mismos Fratellini dan lecciones de circo en Le Vieux Colombier, donde solo hay cátedras de arte puro. (...)

Yo quiero emplear con viable coexistencia las dos substancias: la de la seriedad y la de la broma, creyendo que toda credulidad hay que mezclarla con cierto escepticismo, siendo por eso al mismo tiempo que cronista del circo cronista de los muertos.<sup>593</sup>

De este párrafo, en el que se vincula el escepticismo con el humorismo, la figura del artista se asocia asimismo a su literatura. Por otra parte, el escepticismo rebaja la seriedad académica de la literatura y, por tanto, abre el arte a cualquier asunto. En el tratamiento desproporcionado y humorístico de las “gollerías” se plasma este pensamiento que deriva de una concepción circense de la literatura. Pero de las palabras anteriores cabe entresacar

---

ama a los enterradores y no tiene tampoco que ver nada con esos lúgubres oficiantes.” La asociación de este personaje con la muerte reaparece también en alguna greguería: “El secreto de la gracia de los clowns es que se caracterizan de calaveras”. *Greguerías*, Rodolfo Cardona (ed.), *ed. cit.*, p. 248.

<sup>592</sup> *El circo* [1917], *ed. cit.*, p. 288.

<sup>593</sup> Extraído de su conferencia emitida desde un trapecio e incluida en el artículo “El circo me refrenda”, *op. cit.*, pp. 525-526.

también la yuxtaposición de lo grave, o lo abstracto, y el ludismo general en toda su literatura. De ahí que Gómez de la Serna recuerde otro de los motivos de su crónica, la muerte, asunto que hemos examinado en el capítulo anterior y que aquí sólo nos interesa por cuanto su aparición como monografía en 1935 muestra cómo el examen de un motivo conduce siempre al contagio con la literatura y el compromiso del sujeto. Por eso, Gómez de la Serna imbrica la exploración del significado de la muerte con su propia obsesión existencial, proceso inevitable que el propio autor escenifica en “Reflexiones de cementerio” cuando, al final del texto, narra su salida del camposanto y la vuelta a la ciudad (como sucedía en *El Rastro*), ofreciéndonos su propia imagen desasosegada y contrita tras una sesión como cronista de la muerte.<sup>594</sup>

Las monografías consignadas ofrecen a su vez una estructura dividida en capítulos o partes, procedentes de artículos de prensa o fruto de ampliaciones de composiciones prosísticas monotemáticas que sirven como punto de partida. El caso de “El Alba”, empero, es distinto, pues está compuesto de una única pieza que contiene imágenes y meditaciones sugeridas por el espectáculo de la mañana. La relación del autor con esta fase del día proviene de la conocida rutina noctámbula que seguía Gómez de la Serna, y que pregonaba a través de las tarjetas que repartía al personal, donde bajo el número de teléfono se rogaba no llamar hasta pasadas las tres de la tarde, hora en que el autor empezaba a desperezarse. Es desde esta referencia extraliteraria que el autor crea un marco autobiográfico para esta obra y se presenta como “espía del alba”, posición que se establece en las primeras notas. Seguidamente, nos cuenta la llegada de este momento, combinando una cierta narratividad con la descripción de la transmutación del paisaje.

Las prosas actúan como variaciones en torno al alba, que se asume como un fenómeno de cambio gradual en la ciudad, en el que las cosas cobran un mayor relieve al resurgir de la

---

<sup>594</sup> “Reflexiones de cementerio”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *ed. cit.*, pp. 737-741.

noche, al tiempo que se reactiva el trajín urbano. Gómez de la Serna se esfuerza en consignar el más mínimo cambio, en un esfuerzo detallista que recuerda el desdibujamiento de las formas de los cuadros impresionistas. Las prosas y greguerías que recorren toda la composición explotan un campo temático a través de una serie de imágenes, cuyo eje estriba en la dicotomía cambio / permanencia: “[s]iempre, todos los días, el alba es *el alba de los siglos*”, afirma tautológicamente Gómez de la Serna.<sup>595</sup> Así, pues, “El alba” es algo más que un volumen sobre “el objeto (referente) y sus greguerías” (por asociaciones o sugerencias). La representación del insomne en el momento epifánico del alba y el eje semántico que recorren las imágenes hacen de este texto, ante todo, una experiencia subjetiva del tiempo, al que se le otorga su verdadera importancia; de ahí que “Las esferas de los relojes se quedan ciegas y descifradas con la atrofia gris del alba...El alba no se compadece con los relojes, siempre de minutos chicos y aparentes.”<sup>596</sup>

El despertar del alba, en fin, es también el de la conciencia que experimenta su propia transitoriedad. El transcurso del tiempo hasta la eclosión del día es paralelo al proceso de concienciación del sujeto, en el cual se va asentando una certeza conforme avanza la mañana: “Con ver bien e insistentemente al alba después de haber vivido la noche, lo comprenderéis todo, pues en la noche no hay entierro, sino en el alba, imposible vivir de los siglos. Sin memoria ninguna.”<sup>597</sup> En consecuencia, el alba convoca junto al renovado optimismo de la mañana la imagen de la caducidad del individuo; al asociarse con la temporalidad, el propio autor ve a través de ella la imagen de su muerte: “Miran el alba más que los ojos de nuestro rostro, más que nuestros blandos ojos, los ojos vacíos de nuestra calavera.”<sup>598</sup>

La asociación con la muerte puede explicar la serie de imágenes ominosas que suscita el alba y que no encuentran concordancia con ninguno de los motivos de los que se compone

---

<sup>595</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, p. 786.

<sup>596</sup> *Ibidem*, p. 763.

<sup>597</sup> *Ibidem*, p. 836.

<sup>598</sup> *Ibidem*, p. 783.

su campo semántico, ya que, más bien, ofrecen una visión irracionalista y siniestra que puede ser expresión de la aprehensión de la temporalidad por parte del sujeto antes referida. Entre los fragmentos que salpican de macabras imágenes el texto se encuentra la que está dedicada al agua:

El agua en el alba es el agua pura llena de una conciencia profunda, subterránea, de fondo frío de montaña, muy bicarbonatada. Es el aguafuerte que destaca y muerde la plancha de cobre en la que hicimos a ciegas dibujos sin nombre.<sup>599</sup>

Gómez de la Serna trae a colación un aspecto, el agua, en principio no relacionado paradigmáticamente con el alba, pero al que se le añaden atributos que le confieren la entidad de símbolo de la dimensión ominosa que señalábamos más arriba: la conciencia profunda, la frialdad, lo que se complementa con la visión final de un aguafuerte (inevitable la remisión a Goya), que denota violencia y, sobre todo, irracionalidad o disparate (“a ciegas dibujos sin nombre”). La existencia en la cotidianidad de lo absurdo o siniestro también se subraya con los párrafos dedicados al “hombre feísimo”. Al margen de su horripilancia, pues el autor no duda en calificarlo como “el hombre más feo del mundo”, esta presencia destaca por su ubicuidad y por ser visible sólo durante el alba, cuando se interna por los rincones feos y desconchados de la ciudad.<sup>600</sup> Esta fugaz visión puede encarnar dicho desasosiego del alba, su asociación con la muerte, con la percepción del horror, así como su difusa omnipresencia por todo el ámbito urbano.

En suma, “El alba” recoge tanto un conjunto de imágenes y variaciones sobre un tema cuanto un proceso de experimentación subjetiva del tiempo y la muerte que, a su vez, desata en la prosa la afloración de visiones irracionalistas, muestra a su vez de ese proceso de apropiación.

Las monografías ramonianas muestran, pues, que la fragmentación de la prosa, la escritura greguerística o los modos narrativos, descriptivos y expositivos que se combinan en

---

<sup>599</sup> *Ibidem*, p. 781.

<sup>600</sup> *Ibidem*, pp. 807-808 y p. 827.

su escritura llevan aparejados un proceso de subjetivización de la realidad y la literatura, fruto del predominio del yo en el marco enunciativo del discurso.

A continuación, veremos cómo en la gollería se reproduce este proceso, combinado con otros fenómenos que la disciernen de la monografía ramoniana.

### 5.3 La gollería como monografía breve

A diferencia de las otras formas del “ramonismo”, la “gollería” no encaja en una definición exenta de problemas. Como hemos visto más arriba, el marco enunciativo nos sirve para asociarla a todo lo que hemos denominado “escritura del yo”, concretamente con las prácticas pseudoensayísticas de las monografías. De hecho, en las prosas que nos ocupan nos encontramos con la misma voz, que reconocemos y asignamos a la persona del autor. La primera característica de las “gollerías” es, pues, la presencia del “yo” del autor como modulador de un discurso, cuyo objetivo pasa por la captación insólita y humorística de un referente. Tal y como se ha indicado en los apartados precedentes, una configuración así nos lleva a calificar estos textos como ensayísticos, si bien en él desaparecen tanto el desarrollo argumentativo como el fin expositivo y suasorio al que nos debe conducir el texto. En estas prosas, por el contrario, se expone, mediante comentarios u observaciones, un modo distinto, y sobre todo subjetivo, de percibir la realidad.

Es por ello que dentro de la “gollería” caben numerosas clases de composiciones, aunque las formas paradigmáticas son las que reencontramos en los volúmenes *Gollerías* (1946) y *Trampantojos* (1947), que están compuestos por un gran número de piezas provenientes de los volúmenes publicados al menos dos décadas antes, además de por un puñado de añadidos que siguen la línea marcada por las prosas recuperadas. De una rápida ojeada, se comprueba una característica discursiva que los aleja de la greguería y el “capricho”: la longitud. Efectivamente, en “la gollería” no se trabaja la impresión humorística o la sorpresa mediante la concentración textual o un golpe visual. De hecho, el texto se subdivide en párrafos inconexos que o bien siguen una línea temática o bien recorren un campo semántico o una idea mediante la adición de nuevos párrafos. Como es bien sabido, Gómez de la Serna examina un aspecto a través de la acumulación de párrafos como auténticas “variaciones” sobre un tema; lo que no difiere demasiado de otras manifestaciones

de su prosa. Así, muchas de las piezas de *Pombo* o de *La sagrada cripta de Pombo* conservan estas características. Al margen de suscitar el ritmo vital de la prosa, que anotaba en el prólogo a *Greguerías* (1917), la disposición inconexa de los párrafos obliga al lector a retomar el hilo a cada renglón, enlazando el texto mediante una idea general y, a su vez, descuidando todo posible enlace entre párrafos contiguos así como toda línea de desarrollo progresivo. Pero, sobre todo, el lector percibe la arbitrariedad de la disposición textual, haciéndose obvio cada vez el acto de enunciación.

Tal organización hace que cada una de las partes funcione no como un elemento necesario sino como una “variación” más, que nace de una asociación azarosa. De ahí que, en las modificaciones que sufren unos textos de un volumen a otro, se puedan eliminar párrafos o algunas partes puedan aparecer como unidades autónomas o bien subsecciones pierdan su encabezado.

Por otra parte, dentro del conjunto del libro contribuyen a crear lo que César Nicolás denomina “poética de la *variatio*”.<sup>601</sup> La configuración miscelánea de estos textos ofrece un ramillete inabarcable de temas variopintos, escogidos y tratados de manera indiscriminada. Tal dispersión vuelve a remitir al lector al sujeto que se encuentra detrás de cada elección, lo que constituye un eco de la composición interna de cada “gollería”, donde también se reproduce la variación sistemática. La mezcla, el desorden que compone el “libro nuevo” es también producto de la elaboración arbitraria de la obra, de manera que también a ese nivel resuena la subjetividad del escritor.

El libro (y el texto) deviene así expresión de la pulsión grafológica del escritor que reacciona ante cualquier estímulo de la realidad o de su imaginación. El propósito, agotar la realidad o el diccionario de los temas, se explota hasta el paroxismo, haciendo así también a la propia escritura asunto de la obra. Esto se establece programáticamente en dos prosas

---

<sup>601</sup> Nicolás, *art. cit.*, p. 52.

integradas en las “Variaciones” de *Muestrario* (1918): “La mejor página”, “Lo que escribió la mano mecánica”). La primera consiste, como indica el título, en una reflexión sobre la hipotética consecución del mejor logro literario. Tras vanos intentos, el texto concluye, naturalmente, con la renuncia del escritor a tal posibilidad:

Y con todo esto, ¿sería esta la mejor página? No. No se puede escribir la mejor página porque es la más tropezona, la que no sale, es la página de la que hay que desistir. No podremos escribir nunca la página que pueda ir en una colección de trozos escogidos.

(¡Qué alegría! ¡No llenará de números nuestros párrafos de ese modo con que aparecen plagados los trozos escogidos! ¡Los niños antropófagos de esos trozos no aprenderán en nuestra obra a comerse partidas en oraciones las páginas de nuestros libros!) (*Muestrario*, p. 649)

Es inevitable leer este texto como síntesis de la propia configuración de los libros y la prosa del “ramonismo”: de nuevo, se hace referencia al acto de escritura; se insiste en los valores estéticos que hemos señalado más arriba, pues rechaza la idea de la página acabada. Por otra parte, el comentario final nos relaciona el prurito estético que preconiza la desmesura y la negligencia con el rechazo a la prosa apta para quedar fosilizada en los álbumes pedagógicos, como ejemplo de buena retórica.

El segundo texto, “Lo que escribió la mano mecánica” (*Muestrario*, 679-683), que precisamente cierra el libro, recoge las meditaciones de una mano ortopédica, cuya personificación es una metonimia del desastre de la primera guerra mundial; de ahí que las distintas prosas que componen esta ficción divaguen en torno al horror del conflicto bélico. El narrador nos avisa que el furor de esa mano es tal que precisa “de una pluma de hierro” y, de este modo, el texto se remata con un significativo *Etc. etc* que recuerda que “Solo porque acaba el libro en su límite insubsanable acaban esos pensamientos”, de manera que esta nueva escenificación del “morbo gráfico” se relaciona con la aporética lucha de la escritura en su intento por cifrar la realidad.

La dispersión temática de la “gollería” está vinculada a la actitud del autor que hace de la escritura un campo de libertad irrestricta fundamentado en la espontaneidad creativa. De ahí la importancia de la figura del sujeto dentro de la composición, de cuya actitud se resiente.

Ésta se fundamenta en una visión irónica de la literatura, que desacraliza la imagen del artista y su obra. Por esta razón, en el prólogo a *Greguerías* de 1917, la seriedad se hace sinónimo de la vieja literatura, de la construcción de principios supuestamente inamovibles que condenan al arte al anquilosamiento. Consecuentemente, Gómez de la Serna pretende hacer de la escritura un espacio de reconciliación en el que se pueda “divertir libremente la vida”.<sup>602</sup> La diversión y el desorden, que fundamentan la mirada sobre la realidad de la greguería, también pueden explicar la naturaleza de los asuntos que abordan las “gollerías”, donde cobra especial interés lo trivial, aquello en lo que no se repara por insignificante, mínimo, que aquí, por el contrario, recibirá una atención desproporcionada, incongruente con su funcionalidad en la vida diaria. La “gollería” parte, por tanto, de una mirada sobre lo que en la sociedad y en los usos habituales se juzga irrelevante, fútil, lo que casa con el ánimo con el que se ejecutan las prosas y que, de hecho, tiene su reflejo en alguno de sus encabezados.<sup>603</sup> Así, el autor defiende

no los principios abstractamente revolucionarios sino la trivialidad admitida será lo que cree la libertad espiritual, resolviendo todos los problemas insolubles, solubles más por la solución, por la franca disolución, por la incongruencia y las pequeñas constataciones que apenas parecen tener que ver con ellos.<sup>604</sup>

Nada más lejos de estos textos, en definitiva, que cualquier asomo de didacticismo, pues lo que se afirma es la escritura como un espacio autónomo en el que se desencajan las jerarquías de lo real para ofrecer una nueva mirada, fruto de un ingenio particular, que hace de la literatura una expresión cordial y liberada del mundo.<sup>605</sup> La “gollería” ramoniana, se sustenta en una recolección arbitraria, de ahí la repetida presencia de los objetos. Por otro lado, la búsqueda de lo espontáneo, de la sincronización de la escritura con la vida obliga a prestar

---

<sup>602</sup> *Greguerías* [1917], ed. cit., p. 44.

<sup>603</sup> Como por ejemplo las “Futesillas” de *Libro Nuevo* o las “Liviandades” de *El Rastro*.

<sup>604</sup> *Greguerías* [1917], ed. cit., p. 45.

<sup>605</sup> “El encanto de decir cosas, de encontrar la sinceridad, de poner sus comentarios a cosas que lo merecían, como un piropro, como un crítico, como una denuncia, como una especie de revelación y constatación de la realidad, con la que de alguna manera redoblamos la vida ante nosotros mismos y ante los que nos comprendan. No es, por tanto, grafomanía lo que hay en el fondo de esta dedicación a la escritura. Yo podría decir que no veo la escritura y que quisiera dar tanta facilidad a mi mano que no sintiese escribir.” *La sagrada cripta de Pombo* [1923], Madrid, Visor, 1999, p. 624.

especial atención a lo actual, al momento por el que transita el sujeto (lo que también deriva de la relación de estos textos con el periodismo). A lo arbitrario y transitorio se sobrepone la mirada desautomatizadora de Gómez de la Serna, que permite fijar el huidizo referente en la página en blanco. Mirada que incorpora el efecto humorístico que persiguen la mayoría de estas composiciones, lo cual se corresponde con una escritura que hace de los supuestamente intrascendente o irrelevante motivos literarios.

A propósito de la greguería, Alan Hoyle define lo que implica la dimensión humorística, de la que también participa la “gollería”: partiendo de la definición bergosniana de la risa, Hoyle explica que el humorismo ramoniano responde a un desacuerdo entre la realidad “normal” y la sensibilidad artística; de esta manera la creación ramoniana inaugura un espacio donde domina lo incongruente a medio camino entre “arte y vida diaria”.<sup>606</sup> Es esta autonomía del ámbito literario lo que posibilita el dominio del humorismo, y sus diferentes recursos (la dilogía, la hipérbole, la incongruencia etc.). Con ello concuerdan otros aspectos de la mirada ramoniana que se han señalado en ocasiones, como el infantilismo o la ingenuidad,<sup>607</sup> y que apuntan a un nuevo posicionamiento del sujeto ante la obra de arte; en definitiva, una nueva forma de concebir la estética. Ello explicaría el interés general por las formas del arte no canónicas o no estrictamente bellas, como por ejemplo “Lo cursi”; así como otros elementos que apuntan a lo feo, lo marginal y que encontramos recogido a menudo en las “gollerías”.<sup>608</sup>

Esta apertura estética puede explicar la inclusión de los dibujos junto a “gollerías” y también en algunas greguerías.<sup>609</sup> Gómez de la Serna no esconde su condición de *amateur* de

---

<sup>606</sup> Véase Alan Hoyle, “El problema de la greguería” en Sebastián Neumeister, *Actas del LX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo II, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 283-292 (287).

<sup>607</sup> Entre otros, José-Carlos Mainer y César Nicolás.

<sup>608</sup> Véase César Nicolás “La cornucopia vanguardista”, *art. cit.*, y “Las paradojas del paseante”, *Lateral*, núm 24, diciembre 1996. Reproducido en Harald Wentzlaff Eggebert, *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 355-386.

<sup>609</sup> No es baladí, como veremos, que las primeras ilustraciones en libros ramonianos aparezcan en *Pombo* (1918), para luego establecer un diálogo con los textos en *Ramonismo* (1923), *Caprichos* (1925), *Gollerías* (1926), *Gollerías* (1946), *Trampantojos* (1947), donde se reserva un apartado para unas “greguerías ilustradas”. El

la ilustración,<sup>610</sup> advirtiendo al lector de su factura pedestre. Los dibujos destacan por su simplismo, por su trazo, a veces inseguro, pero, sobre todo, por el diálogo que establece con el texto. En él se confirma la intención cosificadora, hiperbólica o simplemente humorística de la prosa en cuestión. Asimismo, los bocetos ramonianos nos remiten a otro “arte” humorístico y pictórico con el que Gómez de la Serna guardó una estrecha relación: la caricatura. De la prosapia goyesca y baudelairiana de la caricatura en Ramón ya hemos anotado algo en relación al “capricho”;<sup>611</sup> aquí nos interesa además la dimensión lúdica que incorpora en la composición.

Las caricaturas (y los caricaturistas) aparecen por primera vez en *Pombo* (1918), lo que tiene una explicación obvia, dada la profesión de ilustradores o dibujantes de muchos de los contertulios. Como una forma de recoger las instantáneas y las repentizaciones ingeniosas de los pombianos, Gómez de la Serna incluye un número considerable de pequeños esbozos, apuntes o retratos caricaturescos de autores como Abín, Bartolozzi, Zamora y, sobre todo, de Luis Bagaría, cuyo banquete se relata en *La sagrada cripta de Pombo*,<sup>612</sup> y a cuya figura y arte se les reserva un espacio dentro de la primera monografía consagrada a la botillería y a su tertulia. Ahí Gómez de la Serna define la estética de Bagaría, de la que destaca su espontaneidad, su humorismo, pero, sobre todo, su capacidad para “abrir brechas en lo anodino”;<sup>613</sup> en suma, características no muy alejadas de la poética de la gollería.<sup>614</sup> Unos años más tarde volvemos a encontrar la valoración por parte de Gómez de la Serna de este tipo pictórico, en un prólogo a la obra de Manuel Arco *Caricaturas* (1936):

---

mismo Cansinos relaciona el arte de la greguería con la caricatura, de K-Hito o el propio Bagaría. En *La nueva literatura*, *op. cit.*, p. 259.

<sup>610</sup> *Ramonismo*, *ed. cit.*, p. 63.

<sup>611</sup> Véase apartado 4.2.

<sup>612</sup> *Op. cit.*, pp. 540-556.

<sup>613</sup> *Pombo* [1918], *ed. cit.*, pp. 104-105.

<sup>614</sup> “[H]e tenido la humorada de señalar con la pluma algún detalle de la vida”, señala en *Variaciones 1ª serie*, en *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, p. 609. De hecho, entre estas prosas se halla alguna que tiene por objeto precisamente esta especie de ilustración: “Caricaturas muy exageradas”, publicado por primera vez en la revista *Buen Humor* (núm. 106, 9-XII-1923); de ahí pasó a *Gollerías* (1926) y a *Trampantojos* (1947).

Los caricaturistas que comentan las costumbres nos compensan de haber tenido que leer tantas cosas convencionales, partidistas, latosas, tantas recalcitrancias sobre temas consabidos, tantas noticias de sociedad, tantas redundancias políticas, lentitudes filosóficas, crónicas inútiles, etc. etc. (...)

El arte de síntesis y sorpresa del caricaturista puede decir de una vez lo que sería premioso para el escritor, y su sentencia rebasa triunfante las discreciones de lo prohibido.

Es un artista que logra la paradoja sin necesidad de circunloquios y mete en las cabezas lo más audaz, aprovechando la rendija craneana. Las líneas ágiles encuentran en las cabezas impenetrables la entrada que no sirve para las palabras porque es tan estrecha que se atascan en ella.<sup>615</sup>

El subjetivismo inherente a la espontaneidad; la preponderancia del ingenio y la imaginación, la trivialidad y el humorismo, o su relación con manifestaciones subartísticas como la caricatura nos ayudan a configurar la “gollería” como un arte fruto del replanteamiento de las categorías estéticas que acarrea la inclusión de materiales considerados como no canónicos (exacerbación de lo mínimo, lo pintoresco, lo feo); del rebajamiento del arte y la escritura (ironía, humorismo), así como de una preponderancia del yo en el discurso.

Dentro de la unidad que manifiestan las “gollerías” podemos deslindar tres formas básicas que derivan, precisamente, de la mayor o menor inclusión del sujeto en la modulación del discurso. En primer lugar, nos encontramos que, por un lado, tenemos textos asimilables al artículo periodístico y de costumbres en el que se representa un tipo mediante la observación y la descripción y, como tal, el sujeto adopta el papel de “mirador”; en segundo lugar, cuando la voz interviene de manera más acusada en la modulación del discurso, nos encontramos con textos que imitan humorísticamente el ensayo o el escrito teórico; por último, el sujeto puede aparecer como agente u objeto de representación en aquellos textos que se configuran como una anécdota en los que, en ocasiones, el autor ficcionaliza su propia figura, confundiendo así con el “capricho”.

Estos tres tipos no deben ser considerados como moldes férreos o compartimentos estancos sino, más bien, aproximaciones al marco discursivo general por el que Gómez de la Serna desarrolla la “gollería”.

---

<sup>615</sup> “Caricatura prologal”, prólogo a Manuel Arco, *Caricaturas* [1936]. Incluido en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, *op. cit.*, pp. 1012-1013.

## 5.4 Tipos de gollerías

### 5.4.1 Articulismo, costumbrismo y “gollería”

La particular naturaleza de la “gollería” encuentra una parte de su razón de ser en el origen periodístico de los textos. Y es que la prosa del “ramonismo” tiene como una de sus primeras palestras la redacción de los diarios *La Tribuna* y *El Liberal*. Allí aparecen al menos desde octubre de 1913 sus colaboraciones con el encabezado, precisamente, de “Variaciones”. Años más tarde, entrará a formar parte del equipo de *El Liberal*, donde sus artículos salían a la luz con el rótulo de “Poliorama” y, a partir de noviembre de 1921, como “La Vida”. La relación con el periodismo puede explicar la extensión de los textos, que se recogen en el volumen tal cual habían aparecido en sendos diarios, aunque más adelante, como se observa en las publicaciones de *El Liberal* a partir de julio de 1922, sus colaboraciones se fragmentan en varias prosas breves, predominantemente “caprichos”; por otra parte, el vínculo con el periodismo puede explicar la dependencia de estos textos con la actualidad del país.<sup>616</sup> El propio Gómez de la Serna reconoce ya en *Libro Nuevo* que la composición de estos volúmenes es una muestra de su trabajo diario para la prensa escrita, lo que aprovecha también para adelantarse al posible reproche que pudiera suscitar la elaboración del libro informe por acumulación de prosas ya publicadas.<sup>617</sup>

Al margen de la relación contextual, la “gollería” puede participar en mayor o menor grado de las características de los géneros periodísticos; de ahí la presencia de la actualidad entre sus principales temas. Por otra parte, lo actual es una categoría que se aviene a la necesidad tantas veces expresada por Gómez de la Serna de sincronizar la literatura y la vida (lo que vendría a indicar el segundo marbete de sus colaboraciones en *El Liberal*); de registrar las “variaciones” del mundo, los cambios y sus nuevas invenciones. Por otro lado, una

---

<sup>616</sup> También detectan esta interferencia César Nicolás, *cfr.* “La cornucopia vanguardista”, *art. cit.* y Ioana Zlotescu, en las “Notas a la edición”, en *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, pp. 1243 y 1245.

<sup>617</sup> “Lo que voy reuniendo”, *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 140.

excesiva dependencia en el acontecimiento puntual conlleva un envejecimiento instantáneo del texto, que perdería su vigencia una vez transcurridos la noticia o el acontecimiento que motivó su publicación. Es por ello que, como advierte el propio Gómez de la Serna, sus colaboraciones se mueven en algo que él denomina “periodismo de amenidad”; un arte en el que el autor se sumerge en el devenir del tiempo pero cuyo resultado no tiene una inmediata fecha de caducidad. El articulismo ramoniano, en consecuencia, sumerge al individuo en lo actual y momentáneo como detonante de una escritura que busca extraer un significado general de aquello que observa y que, al mismo tiempo, puede desatar la imaginación:

Yo iba andando cuando abstrayéndome de lo que había a mis lados, pensé en lo que pasaría si sucediese esto o aquello y lo apunté en mis cuartillas al llegar a casa y a continuación también recordé la cara que tenían los faroles y también tomé apunte de ello.<sup>618</sup>

Así, si bien en algunos casos es muy difícil desligar los artículos ramonianos del género periodístico, como en la mayoría de los textos que acompañan a *Toda la historia de la puerta del sol y muchas cosas más, -Variaciones “A”* (1925)-;<sup>619</sup> Gómez de la Serna suele acomodar lo actual a su particular estética. De este empeño nace una serie de artículos en los que se presenta al autor totalmente absorbido por la vida de su ciudad y de su país, bajo cuya mirada se intenta captar lo más significativo del movimiento que se está produciendo en la sociedad pero, sobre todo, en el espacio de Madrid. Así, por una parte, el autor pretende ofrecer una visión del transcurso del tiempo en el espacio urbano, y a su vez salvar de la vorágine temporal aquellas realidades “expresivas” o “típicas” que se están perdiendo y que, en su opinión, merecen ser fijadas artísticamente. Esa mirada sobre lo real y la modernidad nos llevan a vincular la gollería con el costumbrismo, como señalan ya Nicolás o Alfredo

---

<sup>618</sup> “Prólogo” a *Variaciones Ia serie* [1922], *ed. cit.*, p. 609.

<sup>619</sup> En esta entrega predomina el comentario de actualidad, sobre todo artística, como “La tauromaquia de Goya”, que se hace eco de una exhibición reciente en el museo municipal de Madrid, “La Fons” o “Rosario Pino”, reseña de las actuaciones de estas actrices, así como la crónica de algunas efemérides, “Coplas de ciego sobre el rey del toreo”, necrológica del novillero Joselito; “Aniversario de la Fornarina”, “La verbena del Carmen” o “Sobre el reciente entierro de Quevedo”.

Arias.<sup>620</sup> El costumbrismo ramoniano está exento de toda voluntad arqueolojizante, de detallismo o exhaustividad. La visión particular de lo típico que tiene Gómez de la Serna, y que estaría en la línea de otros paradigmas utilizados por Ramón, como lo castizo, lo madrileño o lo español, se funde en un concepto de lo real, que integra lo expresionista o lo feo; de ahí que en su presentación de lo que él entiende por “real”, veamos tanto la minuciosidad del observador cuanto el trazo grueso del aguafuertista interesado.

En relación al periodismo, por tanto, la gollería ramoniana, combina el artículo de actualidad, por el que se comenta de manera ingeniosa y personal algún aspecto de la vida coetánea, con la prosa neocostumbrista, en la que se subsume, mediante los moldes del tipo o el artículo de costumbres, una realidad típica o llamativa.

La búsqueda de los elementos cambiantes de la realidad mueve un abundante número de textos, en los que se examina humorísticamente una “variación”, por la caída en desuso de un objeto o tradición, la desaparición de una costumbre o la llegada de un nuevo aparejo o moda.<sup>621</sup> Estos textos empiezan con la constatación de dicha mutación, en un intento por cifrar el transcurrir del tiempo. A menudo, esto viene representado por la llegada de modificaciones con las que el autor no parece estar muy de acuerdo. El texto hace aparecer un narrador enfurecido o molesto con estos nuevos objetos, haciendo del artículo una divertida invectiva contra dichos cambios. El tono humorístico domina, pues, estos textos, en los que elementos mínimos suscitan la ira del autor, que acaba formulando previsiones hiperbólicas y reduciendo al absurdo la nueva invención.

---

<sup>620</sup> Nicolás, *art. cit.*, p. 48; Alfredo Arias, “Prólogo”, en Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen VII, *op. cit.*, p. 30.

<sup>621</sup> Citamos algunos ejemplos: de *Muestrario*, “El nuevo fanatismo” (*ed. cit.*, pp. 663-667); de *Libro Nuevo*, “Carteles de ciego”, “Ya no se dice”, “Salón de teñido”, “Los mascadores de goma”, (*ed. cit.*, pp. 245-247, p. 304, p. 330, p. 357, respectivamente); de *Disparates*, “Los pendientes de la las casas” (*ed. cit.*, p. 524); de *Variaciones la serie*, “Las nuevas y las antiguas puertas”, “Escaparate de cacharrería” (*ed. cit.*, pp. 629-631 y pp. 650-652); de *El alba y otras cosas*, “Decadencia de los hules de mesa” (*ed. cit.*, pp. 869-872); de *Variaciones “A”* (*ed. cit.*, pp. 1068-1071, pp. 1118-1119, pp. 1176-1180), “Los vendedores de cerillas y alfileres”, “El Klaxon”, “Las telefonistas”; de *Ramonismo*, “¿Y los chalecos blancos?” (*ed. cit.*, pp. 164-166); o de *Gollerías* (1926), “Las últimas plañideras” (*ed. cit.*, pp. 532-533).

Pero dichas variaciones ofrecen, además, un contraste entre lo antiguo y lo nuevo, lo que, a su vez, constituye una imagen paradigmática de Madrid. Otro tanto ocurre con aquellas escenas que el escritor descubre en medio de la atonía general de la ciudad, y cuya exaltación sirve para detener el devenir urbano en el “instante”. Se podrían aducir aquí todos esos momentos significativos del acontecer ciudadano, como “Las falsas entradas que hay tiradas en la noche”,<sup>622</sup> lapso emblemático de la sesión teatral, o “Los autos a la entrada del cine.”<sup>623</sup> La relación entre ciudad y aprehensión del tiempo recibe un tratamiento detallado en los textos que tratan el espacio del café, ventana a través de la cual se percibe el transcurrir de los avatares del espacio urbano, lo que tiene su más diáfana expresión en los libros dedicados a la célebre y antigua botillería de la calle de Carretas: *Pombo* (1918) y *La sagrada cripta de Pombo* (1924).<sup>624</sup> El café, “la posada del tiempo, la posada pública, el sitio neutral y pacífico”<sup>625</sup> es, por ello, el lugar natural de la creación, que ofrece la perspectiva adecuada sobre la ciudad.<sup>626</sup> La problemática del tiempo se reproduce en otros artículos como “La vitrina de Canalejas”,<sup>627</sup> “Sobre una hoja de almanaque” y “Las últimas hojas”. En la primera, la impresión temporal viene suscitada por el encuentro con la vitrina del ex presidente, que Gómez de la Serna conoció personalmente. Por encima de la evocación de su asesinato, se destaca la fosilización del personaje, quien, sólo unos años antes había sido figura política y ahora es susceptible de aparecer en un museo de cera. Lo cotidiano que fenece al devenir historia lleva latente una misma angustia por el paso del tiempo, que también anima el

---

<sup>622</sup> En *El alba y otras cosas*, ed. cit., p. 945, publicado por primera vez en *Horizonte* (núm 1, 1-X-1922), lo reencontramos en *Nostalgias de Madrid* (1956).

<sup>623</sup> *Ibidem*, pp. 952-953.

<sup>624</sup> La naturaleza anómala de estos libros ha hecho que aparezcan clasificados bajo rótulos un tanto distintos. Por un lado, Ioana Zlotescu los incluye dentro del espacio literario del “Ramonismo”, a la espera de su publicación conjunta como volumen octavo de esta feliz empresa. Por otra parte, Jacqueline Heuer los estudia en el marco del “autobiografismo totalizador”, en *La escritura (auto) biográfica de Ramón Gómez de la Serna*, op. cit., pp. 141-155. Si bien este texto responde a una configuración general como “álbum” o “crónica” de la tertulia, y asimismo autobiografía; la obra tiene la estructura abierta y miscelánea que reserva algunos espacios para la elaboración de amplias prosas monotemáticas.

<sup>625</sup> *Pombo* [1918], ed. cit., p. 24.

<sup>626</sup> Muy significativamente, el artículo dedicado a los espejos de la botillería lleva por título “Los ojos del tiempo”.

<sup>627</sup> *Muestrario*, ed. cit., pp. 672-677.

segundo texto, “Sobre una hoja de almanaque”,<sup>628</sup> donde aparece cosificado en un calendario, una de cuyas hojas se preserva con el vano objeto de detener el fluir temporal. A la experiencia subjetiva de la aprehensión del tiempo se consagra “Las últimas hojas”,<sup>629</sup> en el que la imagen arquetípica del otoño evoca el ciclo de los años, aunque, lejos de contentarse con un tópico tan manido, Gómez de la Serna enlaza el desprendimiento del follaje con la visión de los ramales desnudos y entrecruzados, ocasionando una retorsión greguerística que hace de los árboles una visión de la incertidumbre existencial: “Esos árboles esquemáticos y fantasmales del invierno son como árboles dibujados sobre el gran pliego de barba del cielo. Misteriosos laberintos cuando preguntamos con sigilo a las rendijas: ¿Qué es la vida?”<sup>630</sup>

La problemática del tiempo está íntimamente ligada a la recreación costumbrista que encontramos en las “gollerías”: la extracción de lo típico, de lo esencial alude a la constatación del cambio y la variación del mundo; de ahí que se ensaye en la “gollería” la búsqueda de realidades típicas o pintorescas, aspectos de lo real que, por otra parte, solicitan la atención del lector por sus cualidades estéticas intrínsecas.

Al igual que sucedía con la caricatura, Gómez de la Serna conoce de cerca la literatura de costumbres, sobre todo la de raigambre casticista. Uno de los primeros en señalar ese vínculo fue Rafael Cansinos-Assens, quien recuerda que en su período de colaboración en la *Revista Crítica*, dirigida a la sazón por Carmen de Burgos, Gómez de la Serna colaboró con costumbristas como Emiliano Ramírez Ángel.<sup>631</sup> Este escritor, colaborador en *Prometeo*, reaparece retratado entre la galería de pombianos<sup>632</sup> y lo reencontramos en *Libro Nuevo*,<sup>633</sup> donde se recoge su semblanza de Gómez de la Serna. Por otra parte, Gómez de la Serna fatigó

---

<sup>628</sup> *El alba y otras cosas*, ed. cit., pp. 923-924.

<sup>629</sup> *Variaciones la serie*, ed. cit., pp. 699-702.

<sup>630</sup> *Ibidem*, p. 702.

<sup>631</sup> “Gómez de la Serna” *La Nueva Literatura* (IV). Madrid, Editorial Páez, 1927, p. 250.

<sup>632</sup> *Pombo* [1918], ed. cit., p. 105.

<sup>633</sup> “El Rastro y Ramón”, *Libro Nuevo*, ed. cit., pp. 117-122.

las páginas de la literatura madrileña, como prueban los retazos que él mismo recortó y pegó toscamente en *La sagrada cripta de Pombo*, donde se reproducen extensos pasajes de la obra de Roberto Castrovido o Antonio Flores, cuyos libros y artículos constituyen una de las fuentes fundamentales de toda la colectánea de anécdotas y descripciones sobre la historia de Madrid. Ahí también evoca la figura de dos de los periodistas cuya pluma serviría de inspiración al costumbrismo y al articulismo literario: Fígaro y Ramón de Mesonero Romanos. A la altura de 1942, Gómez de la Serna ofrecía alguna idea sobre las relaciones entre periodismo, costumbrismo y literatura que confirma las afinidades de esta tradición y su propia obra literaria

Lo que sucede no hay que retenerlo en gran intriga del libro en solemnidad de historia, sino registrarlo al correr de la pluma, de un modo más instantáneo en la publicación con día fijo de salida a reparto. (...)

El turista, frente a las guías de Mesonero, se pasea por la psicología de una ciudad más que por una historia gloriosa arquitectónica y escultórica que no acaba de tener. Solo un observador como el podía encabezar ese casticismo vago y gracioso, señalando sus esquinas, sus escenas y sus escenarios.

<sup>634</sup>

La literatura costumbrista aporta, en definitiva, un arte de encerrar en breves viñetas su realidad más inmediata; de ahí que la forma más reconocible que practica Gómez de la Serna se ajuste al tipo, a la descripción de un oficio o personaje que se utiliza como muestra de los aspectos más significativos del espacio y su sociedad. “Las planchadoras”, “La zambomba” o “Broncistas”<sup>635</sup> son ejemplos que se ajustan a este modelo, al entresacar un personaje pintoresco o un oficio de la realidad, que ilustra la sociedad de su tiempo. Lo que se esconde es, como adelantábamos antes, una nostalgia ante la visión de una sociedad cambiante. Como todo escritor costumbrista, Gómez de la Serna observa con inquietud la desaparición de las

---

<sup>634</sup> “Don Ramón de Mesonero Romanos”, prólogo a *Escenas Matritenses, Obras completas*, volumen XVI, *op. cit.*, pp. 1022-1023. A toda esta serie de nombres, habría que añadir el de Pedro de Répide, cuya figura recibe una semblanza cordial y admirativa en los *Nuevos retratos contemporáneos* [1945], en *Obras completas*, volumen XVII, *op. cit.*, pp. 640-645.

<sup>635</sup> *Libro nuevo, ed. cit.*, p. 225-227, *Variaciones Iª Serie, ed. cit.*, pp. 741-743, y *El alba y otras cosas, ed. cit.*, p. 983.

señas de identidad de la villa. Sin duda el costumbrismo inspirará los libros sobre Madrid,<sup>636</sup> pero también aportará modelos a partir de los cuales Gómez de la Serna adapta su literatura, como el de la fisiología costumbrista, que Ramón recupera en la elaboración de sus tipos. El resultado, no obstante, se aleja de los personajes arquetípicos de aquella literatura, con la que escasa relación guardan composiciones como “El que roba una pluma estilográfica”, “La señorita vestida de hule”,<sup>637</sup> “El que todo lo compra por gruesas”, “El que mueve toda la fila”, “Los mozos terribles”, o “El que se come un ojo”.<sup>638</sup>

Pero el costumbrismo, con su atención a lo local y lo pintoresco, dota a la realidad de un relieve o carácter que despierta la curiosidad estética de Ramón Gómez de la Serna. La búsqueda de estas categorías llevan a dislocar lo real, a hacerlo portador de su propia historia y convertirlo así en un producto estético. En este sentido, pueden leerse prosas como “España es rica de realidad”, “Las vides de Castilla” o “Un pueblo real: Cadalso de los vidrios”, de *El alba y otras cosas*,<sup>639</sup> “Los chopos de la corte”, de *Libro Nuevo*.<sup>640</sup> Todos estos textos retoman la interpretación del paisaje castellano desde el idealismo noventayochista, haciendo de los espacios y sus gentes el vehículo de un significado más profundo:

La mística idealidad de toda Castilla, y casi me atrevería decir de toda España, se me reveló en este pueblecito, en que resplandecían los vidrios y se alegraban los ojos, hechos a la tierra adusta, sequeriza y opaca, viendo brillar la luz y lo que de tiempo y espacio se reúne en la luz que entra en vidrio de los objetos del pasado.

Como puede observarse, Ramón no reprime tópico alguno, fundiendo paisaje e idealidad de una manera similar a como lo habían hecho décadas anteriores sus *seniores*. Aunque es evidente que a nuestro autor no le interesa extraer una lección moral de la austeridad y dureza mesetaria, sí se aprovecha de las ideas preconcebidas que se heredaron sobre el paisaje con el objeto de darle un mayor relieve estético. Pintoresquismo o casticismo

---

<sup>636</sup> *Toda la historia de la puerta del sol, Elucidario de Madrid y Nostalgias de Madrid*. Libros que se nutrirán de las colaboraciones en la prensa periódica o en semanarios como *España*, donde mantuvo una colaboración de tema matritense entre 1919-1920 (núms. 223-265).

<sup>637</sup> *Libro Nuevo*, p. 313 y p. 306,

<sup>638</sup> *Gollerías* [1926], p. 406, p. 536, p. 537 y p. 578.

<sup>639</sup> *Ed. cit.*, pp. 843-846, pp. 906-910 y pp. 925-929.

<sup>640</sup> *Ed. cit.*, p. 404-406.

son pues características añadidas con las que se obtiene “una mayor intensidad de las cosas”.<sup>641</sup> Precisamente, la visión de España que se trasmite en Gómez de la Serna a través de estas prosas, al margen de trasminar un patriotismo un tanto irracional, tiene como punto de apoyo la valorización de lo elemental, de lo añejo y lo rudo, de lo que es exponente máximo Castilla, cuyos pueblos españoles encarnan “la realidad suprema y seca”. No obstante, no hay que por ello pensar que Gómez de la Serna está aquí abogando por una literatura mimética al estilo de los realismos decimonónicos o del naturalismo.

La vindicación de lo real en su más estricta esencialidad conlleva la no discriminación de categoría alguna y, por otra parte, la inclusión de aspectos que reúnen los atractivos “expresivos”. Es por ello que la pluma ramoniana se detiene con frecuencia en lo feo, lo marginal, o lo siniestro, producto de la asunción de las distintas dimensiones de lo real y de un arte consecuente con ello y, por tanto, abierto a lo no estrictamente bello ni agradable. La recolección de este tipo de realidades proviene también de fuentes bien reconocibles: a la ya mencionada de Goya y sus grabados, hay que añadir la del pintor Gutiérrez Solana, tanto por su obra pictórica como por su obra literaria, en la que el autor recorre la realidad española para extraer aguafuertes en los que se reúnan aspectos luctuosos, macabros o extraños de los lugares. Nos estamos refiriendo, claro está, a *La España negra* (1920). Ya en *Pombo* (1918), Gómez de la Serna afirma que ocuparse de Solana es como “ponerse a discutir la realidad frente a ella, en medio de su mayor crudeza,”<sup>642</sup> y que la sinceridad de su arte estriba en recoger “la deformidad y la informidad que hay en todo”. Así, al igual que los “caprichos”, las “gollerías” manifiestan una tendencia a retratar lo luctuoso, lo marginal o feo, en fin, “las negruras” del paisaje.

---

<sup>641</sup> “España es rica de realidad”, p. 843.

<sup>642</sup> *Ed. cit.*, p. 150.

Estas distintas prosas reúnen realidades incómodas que descubren aspectos negativos y hoscos de la ciudad, como la pobreza en “Hospedaje para embarazadas”,<sup>643</sup> falso hospicio por el que se fuerza a las mujeres a prostituirse; o “Especialistas de arrabal”,<sup>644</sup> en el que se transita por los barrios más desfavorecidos por los que practican su oficio algunos médicos; por otra parte “Las gallinejas”,<sup>645</sup> “Los pájaros fritos”,<sup>646</sup> presentan hábitos alimenticios un tanto repugnantes, que además impregnan de olor aceitoso toda la ciudad. Esa insistencia en los ámbitos horribles de la ciudad se complementa con algunos tipos, como “Las chifladas”,<sup>647</sup> “Los inválidos de la plaza del norte”,<sup>648</sup> “Las últimas plañideras”,<sup>649</sup> que complementan los lugares luctuosos con estos personajes, muestra de una humanidad sórdida, marginada. Todo conduce a dibujar una dimensión de la ciudad en la que está incluido el reverso oscuro o desagradable que, no obstante, es tratado como categoría estética. Ello se muestra en dos prosas, “Casquería” o “Estercoleros”,<sup>650</sup> composiciones que albergan, en verdad, auténticos elogios. Se trata de espacios marginales en los que reina la descomposición, el residuo y la porquería, como sucede en El Rastro, y, no obstante, encierran en la visión alucinada de Gómez de la Serna la imagen más auténtica de la ciudad. En conjunto, muestra la elaboración de la prosa mediante materiales no convencionales de la realidad.

Las manifestaciones de lo feo o lo descompuesto en el arte tienen lugar en el contexto de la feria y el carnaval. En piezas como “El producto de la fiesta”, “La verbena de lo monstruoso”,<sup>651</sup> “Los retratos grotescos de la verbena”,<sup>652</sup> “Destrozonas” o “La casa de alquilar disfraces”.<sup>653</sup> En estas piezas, se encomia los números de barraca y las diversiones

---

<sup>643</sup> *Ed. cit.*, p. 426.

<sup>644</sup> *Ed. cit.*, p. 285.

<sup>645</sup> *Variaciones 1ª serie, ed. cit.*, pp. 698-699.

<sup>646</sup> *Ramonismo, ed. cit.*, pp. 109-111.

<sup>647</sup> *Libro Nuevo, ed. cit.*, pp. 142-144.

<sup>648</sup> *Gollerías*, [1926], *ed. cit.*, pp. 456-460.

<sup>649</sup> *Ibidem*, p. 532-533.

<sup>650</sup> *Variaciones 1ª serie, ed. cit.*, p. 654-655, y *Ramonismo, ed. cit.*, pp. 132-133.

<sup>651</sup> *Disparates, ed. cit.*, pp. 642-644 y pp. 647-649.

<sup>652</sup> *Variaciones “A”, ed. cit.*, p. 1084-1085.

<sup>653</sup> *Ramonismo, ed. cit.*, pp. 127-130 y pp. 254-257.

vinculadas a todos estos espectáculos, mediante las cuales se recrea la realidad bajo un prisma deformador que posibilita la inversión de las jerarquías y la perspectiva irónica y desacralizadora.

En definitiva, la “gollería”, como representación del choque fortuito del autor y la realidad, se cruza con las formas literarias derivadas de la crónica de actualidad, especialmente con el artículo costumbrista, molde literario que le sirve a Gómez de la Serna para elaborar una prosa a través de los aspectos más expresivos de lo que encuentra a su paso, y que, como hemos visto, incluye categorías que van desde lo típico a lo sórdido o carnavalesco.

#### **5.4.2 Ensayismo y “gollería”**

La práctica del ensayo constituyó una de las aportaciones del Ramón maduro, que, una vez asentado su arte y su fama, empezó a prodigarse en la elaboración de artículos con el fin de concentrar la visión de un concepto o fenómeno, la mayoría de las veces artístico. El volumen de *Ismos* (1931), recopilación señera del ensayismo ramoniano, está formada en buena medida por textos publicados en la prensa entre 1929 y 1930.<sup>654</sup> Pero este volumen es tanto una recopilación de ensayos como una muestra de retratos de las figuras célebres ligadas a la vanguardia, como por ejemplo “Apollinerismo”,<sup>655</sup> o simples reseñas de algún evento de la actualidad artística, como “Monstruosismo”.<sup>656</sup> Todo ello nos muestra la concepción laxa que Gómez de la Serna tenía sobre el ensayo, que podía cruzarse con el retrato o la simple

---

<sup>654</sup> Éste es el caso de los artículos “Humorismo”, “Serafismo”, “Botellismo”, “Riverismo”. Véase Pura Fernández, “Fichas bibliográficas”, Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, volumen XVI, *op. cit.*, pp. 1205-1206.

<sup>655</sup> *Ibidem*.

<sup>656</sup> Reseña publicada en *Nuevo Mundo* (núm. 1476, 5-05-1922) con el título “, Exposición de monstruos y criaturas singulares e hipotéticas”.

reseña, aunque, como hemos indicado más arriba, la principal característica del texto ensayístico ramoniano es la casi desaparición de la función expositiva y del consecuente desarrollo argumentativo. En su lugar, Gómez de la Serna suele ofrecer una visión poética del referente o el objeto en cuestión, que se sustenta en una imaginación desatada y en la liberación del lenguaje. A esta visión poética o subjetivista se acercan algunos de los ensayos publicados en *Lo cursi y otros ensayos* (1943), como “Las mariposas”, “Las estrellas de mar”, “Los plumeros”, “La diosa de muchos brazos” o “Las bolas de cristal”,<sup>657</sup> donde se escoge un aspecto de la realidad, -anodino o excéntrico, ligado a su circunstancia, obsesión personal o hallazgo azaroso- que Gómez de la Serna examina para, mediante su particular óptica, otorgarle un significado nuevo. Esa misma actitud heterodoxa la encontramos entre las “gollerías”, donde cualquier objeto o cuestión puede suscitar una reflexión inesperada por parte del autor.

Así, la “gollería” no difiere sustancialmente del ensayo extenso, pero en su elaboración distintos aspectos colaboran para hacer de ella un texto en el que la imagen puede preponderar sobre la elucubración. Sin identificarse con el ensayo literario, la “gollería” se entrecruza con él, aunque intensificando los rasgos formales de la prosa ramoniana. Entre los fenómenos que podemos detectar, se encuentra la fragmentación del discurso, sobre todo cuando éste se concibe como fruto de un amontonamiento espontáneo de visiones parciales, como por ejemplo en “Astronomías”, “Madroños” o “Faroles”.<sup>658</sup> Estas prosas aparecen enlazadas en ocasiones por una estructura anafórica que convierte el texto en una suerte de letanía<sup>659</sup>, como en “Piernas”, “Suspicias”, “Gestos” o “Corazones”.<sup>660</sup> Tal disposición contribuye a suscitar la indeterminación del referente, ya anunciada en la ausencia de artículo

---

<sup>657</sup> De acuerdo con Ana Martínez-Collado, el texto sobre lo cursi fue previamente publicado en *Cruz y Raya*, concretamente en el núm. 16, correspondiente a la entrega de julio de 1934. Cfr. Ramón Gómez de la Serna, *Una teoría personal del arte. Antología de textos y teoría del arte*, Ana Martínez-Collado (ed.), Madrid, Tecnos, 1988.

<sup>658</sup> *Muestrario*, ed. cit., pp. 92-95, *Libro Nuevo*, ed. cit., pp. 169-170, y *Variaciones Ia Serie*, pp. 716-719.

<sup>659</sup> En *Nostalgias de Madrid* puede leerse una estupenda “Letanía de Madrid”, síntesis magistral de la villa por parte de Gómez de la Serna, cuya estructura y lenguaje se ajusta a las formas aquí citadas.

<sup>660</sup> *Muestrario*, ed. cit., pp. 145-151, *Ramonismo*, ed. cit., pp. 198-201 y pp. 215-216, y *Gollerías* [1926], ed. cit., pp. 539-541.

y el plural del título, lo que, a su vez, justifica la aproximación ramoniana, en la que domina la asociación ilógica, intuitiva e irracionalista. De manera que, para la apreciación de un objeto, cabe tanto la definición de sus rasgos (aun exagerados o distorsionados), las sugerencias de la cosa, tanto como la visión imaginativa e interna del sujeto, subrayando así la imposibilidad de encerrar el referente en un concepto unívoco. De este modo, la efusión artificiosa, mediante el encabalgamiento de greguerías a partir de un núcleo semántico, puede convertir la “gollería” en un juego de ingenio en el que el referente acaba disuelto en las imágenes.<sup>661</sup>

Pero la mayor presencia del informalismo prosístico no invalida la vinculación de estos textos con el ensayo. De hecho, “Corazones” es la primera versión de un texto que, andando el tiempo, aparecerá en versión ampliada dentro de una colección de ensayos.<sup>662</sup> Por otra parte, ya anuncia su vocación de ensayista en “La vida privada del reloj”, texto incluido en *Gollerías* (1926),<sup>663</sup> cuando afirma que “se comete una injusticia notoria al no llamarme a mí ensayista.”

Ciertamente, Gómez de la Serna imposta en las “gollerías” la voz del ensayista o científico conspicuo para enunciar teorías e hipótesis sobre la realidad. Tal actitud se encuentra ya en una de sus primeras obras, *El Doctor Inverosímil*, en el que, entre los casos que trata el extravagante galeno, se incluyen algunas meditaciones disparatadas;<sup>664</sup> y se mantiene en los libros misceláneos, donde Gómez de la Serna utiliza moldes del trabajo científico para insertar sus “gollerías”: “Modos de andar”, de *El alba y otras cosas* (1923);<sup>665</sup> “Teoría y estética de los cuellos de pajarita”, “Modelos de cartas”, o “Arte culinario, puericultura y parricidio”, de *Ramonismo* (1923);<sup>666</sup> “Experiencias con una pecera”, o “Arte

---

<sup>661</sup> Como por ejemplo, en “La Hipotenusa”, *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, p. 335.

<sup>662</sup> Véase Ramón Gómez de la Serna, “La acinesia y el corazón”, *op. cit.*

<sup>663</sup> *Ed. cit.*, p. 499-500.

<sup>664</sup> “Los muertos del invierno”, “Los microbios”, “La burbuja”, “De las gráficas y los esfinogramas”, etc.

<sup>665</sup> *Ed. cit.*, p. 940.

<sup>666</sup> *Ed. cit.*, pp. 65-67, pp. 216-222, y pp. 228-229.

de elegir criado”, de *Gollerías* (1926).<sup>667</sup> La desproporción entre el título y su objeto evidencia cuán irónico es el planteamiento del texto, que discurre libremente con un claro propósito lúdico. La diferencia entre los textos antecitados y los que encontramos en las “gollerías” estriba precisamente en el mayor grado de humorismo que hay entre estos últimos, con sus formulaciones claramente cómicas y arbitrarias. El proceder conspicuo que simula el autor contrasta con los asuntos que entresaca de la realidad, y que destacan por su irrelevancia o trivialidad. El proceso de resignificación que padecen los referentes tiene como cometido subvertir la función de las cosas. Cada uno de los elementos seleccionados pierde su sentido primigenio para sufrir la perspectiva humorística y subjetivista del autor. Con ello, el producto literario deviene un espacio autónomo y festivo en el que no cabe buscar tanto predicaciones explícitas cuanto una detención temporal del transcurrir rutinario y anodino del mundo. En consecuencia, la “gollería” es en gran medida un texto lúdico, liberado del cometido didáctico y expositivo del ensayo académico. Lo disparatado y arbitrario de las observaciones no haría sino evidenciar el juego que ha creado el autor. Por otro lado, la perspectiva humorística filtra la náusea ante la superficie monocorde de la sociedad: el orden, la convención o el aburguesamiento son los resortes de las frecuentes invectivas del autor. Con ello cabe relacionar la galería de tipos urbanos que menudean entre estas páginas. Se trata de individuos cuyo rasgo distintivo reside en la ausencia de toda marca definitoria, de cualidades, representación de la auténtica “muchedumbre hueca”, amorfa e impersonal de la ciudad, que cosifica al individuo mediante la convención y la rutina.<sup>668</sup>

Por otra parte, en las “gollerías” se manifiesta como en ningún otro lugar de la obra ramoniana la importancia del objeto. En estas composiciones, las cosas no son sólo el núcleo

---

<sup>667</sup> *Ed. cit.*, p. 419-423, y p. 559-561.

<sup>668</sup> Entre estos seres despersonalizados e insípidos se encontrarían “Los hombres con cara de cristo” (*Greguerías*, *ed. cit.*, p. 90), “Los hombres de cuello ancho y corto”, “El hombre que no es nadie, que lo es todo y que no dice nada” (*Libro Nuevo*, *ed. cit.*, p. 86-87 y p. 81, respectivamente), “Esa” (*Variaciones 1ª serie*, *ed. cit.*, pp. 734-737), entre muchos otros.

semántico de un ensayo al que Gómez de la Serna rescata de su aséptica vida, sino que además las sugerencias de estos entes allegan cuestiones relevantes de orden existencial. El objeto es, además, un tema de indudable importancia en las vanguardias y en la obra ramoniana, especialmente en la greguería, como bien ha señalado Nicolás:

En la greguería el mundo se revela como un polimorfo y disperso espejo que refleja las partes que son un todo, o un todo roto en mil partes dispersas: una de ellas es un sol, un mundo, un maravilloso y rotundo universo. Bajo esa visión generosa y plural subyace una secreta e incoherente unidad de las cosas. Esa unidad es inexpressable: sólo puede ser dicha por analogía. (...) Unidad y pluralidad configuran la tensión secreta, la clave que mantiene viva esta idea de las cosas como alimento vital, como razón y sentido de la existencia.<sup>669</sup>

Desde las bigoterías hasta las chimeneas, pasando por las varas fresneras, las almohadas, las veletas, los libros o los terciopelos, las “gollerías” convocan una infinitud de objetos que, a imagen y semejanza del Rastro, disgregan la realidad en infinitas fracciones. Por otra parte, su selección implica la fragmentación del mundo de acuerdo con esa visión angular y arbitraria que permite recrear el mundo poéticamente. Por otra parte, Nicolás también señala que la presencia de lo objetual es indisociable del juego entre la cosificación y el animismo, constante de la obra ramoniana. En esa inestabilidad ontológica hay que situar, en mi opinión, la presencia de las cosas en los textos de Gómez de la Serna. Presencia que no se iniciaría sólo con el libro inaugural de *El Rastro* sino también con la temprana novela de *El Doctor Inverosímil*, en el que la influencia de los objetos sobre el individuo revela el componente irracionalista de la psique humana así como una inquietud acerca de los órdenes que dominan la percepción de lo real.<sup>670</sup> A esa inestabilidad aluden los frecuentes juegos de animismo, personificación y cosificación que encontramos en la “gollería”, a través de los cuales entran en contacto las categorías de lo inerte y lo animado o lo artificial y lo real.<sup>671</sup>

---

<sup>669</sup> “Cosalidad”, en *Ramón y la greguería*, *op. cit.*, pp. 103-106, donde se sitúa la importancia del tema del objeto dentro de un contexto general de las vanguardias, cuestión habitual entre los estudios sobre Gómez de la Serna.

<sup>670</sup> Un ejemplo más del problema epistemológico del Modernismo, del que habla Domingo Ródenas de Moya en *Los espejos del novelista*, *ed. cit.*, pp. 49-50.

<sup>671</sup> Véase “Las sufridas cariátides”, *Disparates*, *ed. cit.*, p. 685-687; “Los suplicios de las cosas”, *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, pp. 544-547; o “Los gestos de los maniqués”, *Trampantojos*, *ed. cit.*, pp. 908-911. En estos textos Gómez de la Serna ofrece una mirada cordial sobre las cosas, cuya sugerencia motivan la mirada personificadora de los entes, a los que el autor confiere la cualidad de ser vivo o persona. En otras ocasiones, el

Pero la independencia del objeto es también signo de la resquebrajadura de un orden, de ahí que las cosas puedan liberarse del significado primigenio para asumir todas las visiones e imaginaciones del escritor. Así:

Un escaparate de objetos de mimbre no nos atraía porque fuésemos a comprar sillerías, sino porque lo gitano de las cosas estaba en su conjunto y sabíamos de las orillas de río que había ido allí y cómo las ramas trenzadas tenían modalidad crispada, afán propio, otra vibración de soledad de cosas, de la América indescubierta de las cosas.<sup>672</sup>

Las cosas, una vez privadas de su sentido originario, devienen pues cifra de lo incognoscible y, por ende, motivo de obsesión. Pertrechado con un rudimentario equipaje psicoanalítico, Gómez de la Serna explora en el ensayo del que extraemos la cita anterior, “Las cosas y el ello”, el viaje del objeto hacia las profundidades de la conciencia, su anclaje en el individuo como obsesión por lo desconocido. De ahí que, en “Lo obsedante”, Gómez de la Serna ensaye la representación del contenido de la conciencia como un cajón de sastre en el que

[L]o obsedante varíe por lo menos mucho y sea juguete de los hijos de los tenderos en las trastiendas tristonas, juguete prontamente destrozado, juguete un poco macabro, que, por difícil de comprender para los niños, les hará un poco fantásticos, y al buscar en la imaginación algo que justifique aquellos entes parcos de los reclamos, se encontrarán con los cuentos fantasmagóricos, con las preciosas historias de extravíos, con la literatura.<sup>673</sup>

Lo que encierra el significado de tan chirriante galicismo es el proceso por el cual la presencia del objeto en la conciencia perturba hasta el punto de inspirar la fantasía. Paradójicamente, la unidad mínima con la que se aprehende la realidad se convierte en excusa para la literatura.

Gómez de la Serna formula aquí lo que es la base de la incesante escritura ensayística de la “gollería”. La obsesión por encerrar en una definición el objeto deriva de su escurridiza naturaleza, cuya esencia y matices supera la valencia que ocupa en la realidad cotidiana. De ahí que Gómez de la Serna diserte humorísticamente sobre estos elementos sobreponiéndoles

---

espejo entre persona y cosa hace aflorar un pensamiento más negativo, sobre todo cuando el objeto sugiere en sí razones para la desazón, como en “El ente plástico” (*Caprichos* [1925], *ed. cit.*, pp. 288-290) o en “La abrigada familia”, *Variaciones Ia serie*, *ed. cit.*, pp. 694-696.

<sup>672</sup> “Las cosas y el ello”, [1934], en *Lo cursi y otros ensayos* [1943], *ed. cit.*, p. 1119.

<sup>673</sup> “Lo obsedante”, en *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, pp. 481-484.

otros sentidos que dimanan de su propia visión. Así, esta “mirada” es tanto observación como distorsión, fantasmagoría, o extravío.

La apropiación lúdica de la realidad tiene su reflejo en las “gollerías” cuyo motivo principal es el lenguaje. En textos como “Las palabras truculentas”, “Fraseología”,<sup>674</sup> “Vaniloquio de palabras”,<sup>675</sup> “Diccionario gráfico”,<sup>676</sup> “Inefable”,<sup>677</sup> “Interrogaciones y admiraciones”<sup>678</sup> se manifiesta el particular interés ramoniano por la unidad léxica, elemento lingüístico que, por otra parte, es más fácilmente susceptible de ser cosificado. Este motivo casa con una particularidad del discurso ramoniano. En efecto, el quehacer literario de Gómez de la Serna destaca, entre otras razones, por el tratamiento del lenguaje, cuyo rasgo distintivo más frecuentemente destacado ha sido el de la creación léxica. Tanto Luis López Molina,<sup>679</sup> como Francisco Ynduráin<sup>680</sup> o Ricardo Senabre<sup>681</sup> notan que el principal modo con el que cuenta este autor para desviar su estilo del uso corriente es la invención de vocablos. Ahora bien, estas nuevas acuñaciones se engendran imitando los mecanismos con que cuenta la lengua para aumentar su caudal léxico. De ahí que las páginas de *El Rastro*, *Senos* o *El Incongruente* estén salpicadas de extraños derivados, compuestos inéditos o, incluso, de préstamos y calcos de términos no patrimoniales, oriundos en su mayor parte del francés.

La palabra, pues, debe superar las acepciones que le otorga el diccionario o la etimología y, al mismo tiempo, adquirir una relevancia especial en cada nueva secuencia. En estos casos, la atención se desplaza del referente al signo, con lo cual, se cancela la lectura rutinaria del texto. De esta función desautomatizadora de la unidad léxica nos avisa el propio

---

<sup>674</sup> *Gollerías* [1926], *ed. cit.*, pp. 465-468 y pp. 434-436.

<sup>675</sup> *El alba y otras cosas*, *ed. cit.*, pp. 896-898.

<sup>676</sup> *Gollerías* [1946], *ed. cit.*, p. 875-877.

<sup>677</sup> *Libro Nuevo*, *ed. cit.*, p. 408.

<sup>678</sup> *Trampantojos*, *ed. cit.*, pp. 935-937.

<sup>679</sup> Luis López Molina “Un aspecto de la creatividad léxica ramoniana: la derivación (formaciones en -ismo)” en *Estudios de Lingüística y Filología Españolas. Homenaje a Germán Colón*, Madrid, Gredos, 1998, pp. 271-281.

<sup>680</sup> Francisco Ynduráin “Para la lengua literaria de Ramón”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, pp. 27-28.

<sup>681</sup> Ricardo Senabre “Ramón en pugna con el lenguaje”, *Ínsula* núm. 502, octubre de 1988, p. 15.

Gómez de la Serna en un texto programático de la primera época: “Las palabras en la rueda”, donde advierte:

La palabra no es el recuerdo de la palabra, sino una imposición que modifica todo el discurso hasta ella, que lo detiene, que lo debe exaltar en ese trance de aparición milagrosa, que lo debe llenar todo él alrededor de cada palabra, con esa pesadez y esa fe y ese humorismo de los salvajes alrededor de los objetos de su culto y de la adquisición reciente-idolatrías cerradas de misterio aun estando acusadas de cotidianismo y de repetición.<sup>682</sup>

No variará mucho su concepción acerca de la palabra en un ensayo posterior, “Las palabras y lo indecible”,<sup>683</sup> donde insiste en concebir el vocablo como un conjunto de significados que parten de la acepción mínima objetiva, pasando por sus derivaciones connotativas, hasta llegar a la invención pura del creador y a su apropiación intuitiva del término.

Los juegos de las “gollerías” citadas escenifican precisamente la manipulación ramoniana de las palabras. Así, en primer lugar, las convierte en materia de ensayo, al disertar sobre cada uno de sus posibles significados. Gómez de la Serna parte de la acepción convencional para disparatarlo o exagerarlo. Por otro lado, el autor le añade las sugerencias que cada voz evoca; de ahí que escoja términos que, por su sonoridad o sentido, contengan una mayor posibilidad expresiva. Con ello se comunica la existencia de la palabra, su significado inaprensible, así como su virtualidad sémica. Además, el propio autor suele añadir algunas ilustraciones que ejemplifican los nuevos valores de la palabra, reificando e incluso personificando el objeto lingüístico.

En suma, Gómez de la Serna representa en las “gollerías” una suerte de recreación conceptual del signo, pues la palabra es tanto objeto de análisis como material para la elucubración ingeniosa, la asociación subjetiva, en fin, para la creación literaria.

---

<sup>682</sup> “Palabras en la rueda”, Ramón Gómez de la Serna *Tapices por Tristán*. Madrid, Imprenta Aurora, 1912. Extraemos la cita de Ramón Gómez de la Serna, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.) volumen I, *op. cit.*, p. 882.

<sup>683</sup> Publicado por primera vez en *Revista de Occidente*, núm. CLI, enero de 1936, se reeditó en *Lo cursi y otros ensayos* (1943). Se encuentra disponible en la colectánea de textos de teoría estética de Gómez de la Serna editados por Ana Martínez-Collado y en el volumen XVI de las *Obras completas*, *op. cit.*, pp. 789-810.

El juego con las palabras viene a sintetizar el recorrido del “ensayismo” de la “gollería”. En él, el objeto se examina desde todas las perspectivas que acudan al escritor con el ánimo de ofrecer no una definición unívoca sino una miríada de hallazgos parciales, tan reveladores como subjetivos. En el fondo, a los múltiples asedios le anima la certeza de la imposibilidad de llegar a encerrar la realidad, concepto escurridizo y diverso pero, a la vez, detonante inagotable de sugerencias. En fin, de las posibilidades infinitas de la realidad y el lenguaje, nace la composición ensayística ramoniana como juego subjetivo entre los signos y los significados.

#### **5.4.3 El anecdotario ramoniano y la “gollería”**

Una última forma de la “gollería” consiste en hacer protagonista al propio autor de la composición, quien nos narra algún encuentro sorpresivo con la realidad. A través de los diferentes artículos se cuelan algunas referencias autobiográficas, aunque nunca con el objeto de presentar los avatares vitales del autor. En las anécdotas más exentas de autobiografismo, la figura del autor cumple una función testimonial, al dar cuenta de algún suceso hartamente inverosímil, mientras que en otros casos se nos relata algún hecho que le ha acontecido a él mismo, lo que sirve para ejemplificar algún pensamiento o idea. Al mismo tiempo, Gómez de la Serna nos va informando de sus propios gustos o manías, y nos menciona explícitamente alguna de sus experiencias. Todo ello, en definitiva, logra engendrar una imagen del personaje; lo cual no sobrepasaría lo anecdótico a no ser por la relación que tiene esa proyección con la naturaleza de los textos, ya que la presencia del autor, protagonista a veces de anécdotas apócrifas, presenta la figura del Ramón humorista, que lleva las excentricidades que se narra en los textos a la vida diaria.

Así, empezando por lo meramente anecdótico, Gómez de la Serna elabora algunas prosas en las que actúa como reportero o cronista como en “Los locos del hospital general” o

“Yo he hablado con el macabro médico loco”, encuentros o visitas del autor a un lugar singular.<sup>684</sup>

En otras ocasiones, Ramón participa de manera más activa en el incidente o en la experiencia. Éste se presenta inmerso en el caos urbano de la ciudad, sujeto, por tanto, a las mismas complicaciones azarosas que los protagonistas de sus relatos. Eso nos cuenta en “La Llamada”,<sup>685</sup> donde se narra la persecución de un papel que solicita socorro para una secuestrada; o en “La columna invisible”,<sup>686</sup> en la que el autor nos indica haber descubierto una página fantasmal en la prensa diaria. Se trata, en suma, de sucesos que recuerdan a episodios de algunas de sus novelas, pues la secuestrada de “La Llamada” guarda similitudes con el personaje de “Tu”, mujer retenida en *El Chalet de las Rosas* e, incluso, nos trae a la memoria las peripecias de Gustavo, *El Incongruente*. De esta manera, podemos afirmar que, si bien el pacto con el lector es distinto, la naturaleza del espacio textual no difiere en exceso de la ficción. La explicación reside, sin duda, en la pátina humorística que recubre los textos, que alertan al lector y le llevan a aceptar los hechos que en ellos se narran, pese a que se presentan como un relato factual. En consecuencia, tampoco perturba la aparición del autor en estos textos y su presencia como rotundo humorista. Y es que “la gollería”, como libre fabulación del autor se convierte también en lugar en el que éste hace de su figura un material más del humorismo. A ello responde, por ejemplo, “Desgraciado en cepillos”,<sup>687</sup> en el que él mismo encarna un tipo humorístico, que arrastra la fatalidad de extraviar tan nimio utensilio. Más interesante es “El hijo que yo hubiera tenido”,<sup>688</sup> “gollería” que consiste en el diálogo que mantiene el autor con un hipotético hijo propio. El relato comienza presentando la situación en la que “me salió al encuentro el hijo que yo hubiera tenido si yo hubiera tenido un hijo.” Lo inverosímil de la situación queda compensado por la formulación humorística, sin que por

---

<sup>684</sup> *Variaciones 1ª serie* [1922], ed. cit., pp. 709-716, y *Variaciones “A”* [1925], ed. cit., pp. 1092-1104.

<sup>685</sup> *Disparates* [1921], ed. cit., pp. 479-480.

<sup>686</sup> *El alba y otras cosas*, ed. cit., pp. 965-966.

<sup>687</sup> *Disparates* [1921], ed. cit., pp. 546-548.

<sup>688</sup> *Disparates* [1921], ed. cit., pp. 535-536.

ello deje de filtrarse cierta ominosidad en el encuentro entre hijo y padre hipotéticos. El final, con Ramón escapándose apresuradamente, dota de un aire fantasmático al texto (“Y salí de aquella gran sala como la de un hospital, sin ventanas a ningún lado”), lo que puede llevar a pensar que asistimos a la representación de un sueño. En cualquier caso, se hace evidente el contenido biográfico del texto, con un Gómez de la Serna confesando disparatadamente su aversión a la paternidad. Así, esta narración autofictiva es sólo una forma mediante la cual el autor convierte su propia interioridad en materia literaria.

La humorística ficcionalización del “yo” se allega también mediante la formulación de deseos, proyectos o invenciones que el autor confiesa haber llevado a cabo. Por ejemplo, en “Yo hubiera querido ser un objeto del Museo Arqueológico”,<sup>689</sup> se formula el hipotético deseo del autor de ser pieza de muestra. En “La soñada habitación cursi”, se presenta una aspiración curiosa, la de la poseer la cámara atestada de *bibelots* y muebles de mal gusto:

Yo salvaré de su sordidez a esos objetos que ya sé cuáles son, porque para eso sirve principalmente el humorismo. En esas casas en que se cree en ellos, se produce una pavorosa psicología. Ensombrecen lealmente las vidas, las amaneran y ese termómetro, en forma de hacha, las da el golpe de gracia, las remata. Solo teniendo esos muebles con ironía se les contravenena, y así no entorpecen la vida, sino que, por el contrario, la hacen brotar más sincera, elegante y comprensiva.<sup>690</sup>

Al margen de constituir un avance del celeberrimo ensayo de 1934, este texto trae a colación otras cuestiones de interés. Fundamental es, a nuestro entender, la apelación al humorismo y a la ironía en este contexto, pues gracias a esos componentes el autor puede acercarse al arte cursi, que siempre apreciará desde una perspectiva distanciada. Por otra parte, el humorismo es la bandera del personaje del autor, ya que rige sus actuaciones y, además, señala el modo con el que hay que entender la proyección del personaje del autor en el texto.. En conclusión, la combinación de persona y distanciamiento irónico se revela necesaria en relación a la poética de los libros nuevos. Así, la proyección del autor no contrasta en absoluto

---

<sup>689</sup> *Disparates* [1921], *ed.cit.*, p. 542-543.

<sup>690</sup> *Gollerías* [1926], *ed.cit.*, pp. 571-573.

con la naturaleza de las composiciones, ni de las constantes estéticas que dominantes. El sometimiento de la propia figura a su tamiz es una clave más de la actitud desprendida, desmoralizadora y trivial que Ramón Gómez de la Serna preconiza desde el prólogo a *Greguerías* de 1917.

Si bien la proyección es irónica y, como tal, propia del espacio humorístico, la exhibición de la presencia del autor cumple otra función ligada a lo que entendemos por “ramonismo”. Éste, lo restrinjamos a unas determinadas manifestaciones o lo amplíemos a un corpus más amplio, es ante todo un artificio en prosa, formal o mediante el ejercicio de la imaginación, que nos remite a una “persona”, a la propia figura del creador, que reivindica una posición indisoluble de la imagen de su obra. Podríamos aducir los diversos paratextos, que siempre anuncian el libro misceláneo o novedoso como una emanación del ingenio intransferible del autor, o bien añadir otras cuestiones de orden extraliterario, como la inserción de retratos, críticas y reseñas sobre su figura en *Libro Nuevo*, volumen en el que la escritura entra en relación con la imagen del yo y, con ello, deviene objeto de afirmación artística.

Todos estos ingredientes aluden a la actividad literaria del autor, y, además, acercan al lector al acto de escritura. Así, la libertad expresiva, que tiene como resultado la creación de géneros nuevos, también supone la transcripción inmediata y no filtrada de todo pensamiento e idea, pues basta con que sea original y genuino; de ahí las prosas con los títulos sugerentes de “Momentos”, “Liviandades” o también “Mentiras”. En conclusión, en muchas ocasiones el cúmulo de prosas, la ingeniosidad, la falta de rigor hace que el texto cobre el aire del espectáculo de una pluma en movimiento, que puede acoger cualquier asunto, cosa o palabra en su seno para devolverla en forma de prosa. El paroxismo de este fenómeno lo encontramos en algunas piezas de *Libro Nuevo* (1920), donde Gómez de la Serna no tiene reparos en transcribir meras notas de dudoso gusto literario y escasa construcción, como resultado de una

repentina pulsión escrituraria. Las infinitas solicitaciones de las cosas justifican la efusión literaria espontánea engendrando como resultado la prosa dúctil y aglutinante de la “gollería”. Por esta razón, *Libro Nuevo* se inicia con la pieza titulada “Nada”,<sup>691</sup> que expresa la parálisis del autor ante las inmensas posibilidades de la creación artística, aunque concluye que “[a]sí se rompe el silencio y se comienza la conversación.”

A pesar de todo, la escritura no fue para Gómez de la Serna un ejercicio de simple automatismo. Aunque la fanática dedicación le llevara a confesar que “muchas veces me siento manco de estos brazos y estas manos que trabajan... (...) Hasta me parece que trabajan por su cuenta,<sup>692</sup> su pulsión grafológica fue tanto el desahogo de un temperamento de creatividad inconmensurable cuanto una constante interrogación en torno a la realidad y el lenguaje o, por decirlo con sus propios términos, entre las palabras y lo indecible. En una prosa titulada “La tapia”, el autor medita acerca de la creación mientras contempla una larga pared en blanco, por la que desfilan fugazmente sombras y paisajes a través del tiempo, creando mundos multiformes imposibles de retener en una imagen; “Yo lo sé, pero como no tengo tiempo para escribir todas las novelas que debiera escribir, ni todos los dramas que habría que escenificar, he de recoger como tema de ensayo, y no de ensayo pasajero o de ocasión, el tema de la tapia”,<sup>693</sup> lo que le determina a consignar la variedad de escenas que se proyectan a lo largo del día en la superficie lisa de la tapia, las variaciones del tiempo, y la constante fuga de seres, hasta llegar a la conclusión de que “se nota que tiene demasiados personajes la vida, debiendo todo autor hacer figurar, en esa obra que describe la vida, un personaje olvidado y abandonado hoy, y que para caracterizarlo con una sola palabra y que el público se dé cuenta de quién es diré que se llama: TODOS.”<sup>694</sup>

---

<sup>691</sup> *Libro Nuevo* [1920], *ed. cit.*, p. 53.

<sup>692</sup> “Fragmentos de un diario abortado”, *Variaciones 1ª serie* [1922], *ed. cit.*, p. 673-674.

<sup>693</sup> En *El alba y otras cosas* [1923], *ed. cit.*, pp. 872-876.

<sup>694</sup> Repárese que éste es el título de la novela nebulística y aporética de Andrés Castilla en *El novelista* (1925).

La tapia, con su liso muro blanco, evoca irremediablemente otra superficie de la que sin duda es correlato. La hoja de papel es el espacio que Ramón escoge para trasladar las imágenes que recorren la tapia, metáfora, en definitiva, de una realidad dinámica, cambiante e inconmensurable. De esta multiplicidad intenta dar cuenta el conjunto de observaciones, descripciones o imaginaciones que se amontonan en las “gollerías”, en las que la presencia de la figura del autor cumple la función de añadir inmediatez y escenificar el contacto entre realidad y lenguaje.

## **6. CONCLUSIONES**

El análisis de las formas de la prosa breve de Ramón Gómez de la Serna que hemos llevado a cabo en este trabajo nos ha conducido a tres conclusiones fundamentales, que atienden respectivamente a tres aspectos distintos: el discursivo, el genérico y el relativa al proyecto literario del “ramonismo”. Todas ellas revelan la complejidad que entraña el fenómeno de la prosa breve de este autor.

La primera conclusión deriva de la consideración de un parámetro discursivo general: la brevedad. Es evidente que Gómez de la Serna hace de este rasgo el punto de partida de su renovación de la prosa literaria. Las palabras del prólogo a *Greguerías* (1917) muestran la conciencia del autor del anquilosamiento de la prosa española al uso, de la necesidad de sincronizar la escritura con una visión del mundo en el que trastabillan las nociones de unidad y totalidad. Por esta razón, la contribución ramoniana es un capítulo fundamental del fenómeno denominado “estética de la brevedad” por Domingo Ródenas.<sup>695</sup> La emergencia de esta recurrencia formal en los años de madurez de nuestro autor indica la vinculación de esta parte de la obra de Gómez de la Serna con la modernidad estética. Por otra parte, el ascendente de la literatura ramoniana sobre sus contemporáneos y sobre algunas de las generaciones posteriores refuerza el papel de su obra dentro de la tradición de los géneros breves. A la pléyade de gregueristas, que el mismo autor recoge en el prólogo de su *Total de greguerías* (1955),<sup>696</sup> cabe sumarle el ejemplo que sus “caprichos” han supuesto para el desarrollo del microrrelato. Su contribución tuvo sin duda que constituir un estímulo no sólo para los pombianos y para los lectores de sus “libros nuevos” y de sus colaboraciones en las revistas del “Ultra”, sino también para aquellos que, años más tarde, y, pasado el tiempo del furor vanguardista, se interesaron por las ediciones argentinas de sus misceláneas, como

---

<sup>695</sup> Domingo Ródenas “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, *art. cit.*

<sup>696</sup> *Ed. cit.*, pp. 62-67. A la que habría que unir algún caso reciente, como el de Guillermo Samperio con su *Las brevedades de la catarina anaranjada* (México, Lectorum, 2004), o el de Javier Sanz, *El viento no tiene guión*. La Coruña, Primera Persona, 2004.

*Gollerías* (1946), *Trampantojos* (1947), *Caprichos* (1956), o por sus colaboraciones en el diario bonaerense *La Nación*.

Por lo que respecta a la cuestión genérica, el “capricho” y la “gollería” representan el intento de Gómez de la Serna por crear nuevas formas literarias, “géneros nuevos”, lo que, claro está, deriva del mismo inconformismo que está detrás de la escritura breve. En definitiva, el fundamento de la brevedad ramoniana deriva de una actitud antipasatista frente a las formas literarias codificadas por la tradición.

Ahora bien, pese a que estos textos resisten un encasillamiento automático, hemos comprobado que estas formas siguen dos líneas básicas: la que tiende hacia la narración, llegándose a asimilar al microrrelato o al cuento (el “capricho”) y la que se inclina por las formas ensayísticas o de la escritura del yo, configurándose como una monografía breve (la “gollería”). “Capricho” o “gollería” pueden considerarse, en principio, como dos voces más del nominalismo ramoniano. El territorio que designan se circunscribe a la obra de este autor y en nada afecta al sistema literario general, pues bien es cierto que una simple nomenclatura no representa el nacimiento de un nuevo género literario. Si hemos utilizado estos términos es porque, con todo, a partir de ellos se opera una renovación de los géneros prosísticos españoles.

En su interior, los textos pueden padecer uno de estos dos fenómenos: o bien reducen sus dimensiones de forma inusitada, o bien se segmentan en párrafos desenlazados que abordan, no obstante, un mismo núcleo semántico. Ambas opciones producen sendas variaciones respecto del discurso literario al uso; por un lado, en el caso de los “caprichos”, la ficción se reduce a un esquema argumental básico que acentúa su desrealización al tiempo que acrecienta su dimensión absurda y sorpresiva; por el otro, se abandona la función expositiva y argumentativa que lleva aparejada la progresión lógica del discurso.

El “capricho” o microrrelato ramoniano avanza las más de las veces por sendas antirrealistas o absurdas, literaturizadas o paródicas, señalando así la clara autonomía del texto respecto de la realidad. En la “gollería”, en cambio, el referente se presenta a partir de los contrastes sorprendentes que encuentra el autor, quien observa y desencaja el mundo para devolverlo literaturizado. La autonomía de los textos ficcionales, por un lado, y la naturaleza ensayística, por el otro, acentúan, en consecuencia, la presencia de una determinada proyección autorial que, en última instancia, el lector identifica con Ramón Gómez de la Serna.

Así, pues, la imposibilidad de clasificar estas obras coincide con la mezcla de proyección autobiográfica y ficción que tiene lugar en las misceláneas o “libros nuevos”. Tal conjunción de factores no puede estar desligado -y aquí llegamos a la tercera conclusión- de la insistencia ramoniana en la originalidad de su obra.

A este respecto, cabe recordar que los “géneros nuevos” y la publicación de los libros nuevos surgen como expresión del proyecto literario del “ramonismo”. Ello implica que a la creación de un objeto literario nuevo, en este caso en forma de unidad prosística, cuya naturaleza formal, por breve, constituye ya de por sí un ataque a las tradiciones discursivas precedentes, hay que vincularle la proyección en varios niveles del texto de la figura del autor, desde el juego autobiográfico en algunas composiciones ficcionales, hasta los retratos de su persona a cargo de otros escritores que el propio autor importa para su obra pasando por la inclusión de textos de carácter plenamente autobiográfico.

Toda esta fenomenología, que afecta a los niveles paratextuales y paraliterarios, se ve refrendada por la naturaleza del texto o, más bien, es un reflejo más de una misma estrategia, en la que se hace ineludible la presencia del sujeto. Es por ello que la manifiesta falsedad de los textos, su antirrealismo o literaturización -fundamento de su autonomía-, demuestra su

condición de constructo y, en consecuencia, señala la existencia de un ingenio creador. Las imágenes greguerísticas, los hallazgos visuales, conceptuales o lingüísticos, crean un núcleo significativo o revelador, pero también interrumpen la progresión del discurso que se sobrecarga de artificio.

En nuestra opinión, ello enlaza con otras características presentes en toda la obra ramoniana, como por ejemplo la atmósfera circense o el componente humorístico, que contribuyen a la asimilación entre brevedad y dimensión lúdica.

Artificio, antirrealismo, humor, atmósfera circense...todo conduce a desacralizar el texto y, al mismo tiempo, a exponer la escritura como simulacro lúdico. De esta manera, el nacimiento del “ramonismo” revela tanto creatividad como autoconciencia.

En suma, el proyecto del “ramonismo”, la creación de una prosa sustentada en la brevedad manifiesta la ruptura de paradigmas estéticos por parte de Ramón Gómez de la Serna. En consecuencia, esta ruptura va más allá de la simple trasgresión o renovación de géneros heredados, pues alcanza la relación entre autor y forma, o sujeto y texto. La prosa breve del ramonismo, en nuestro caso el “capricho” y la “gollería”, conforma un intento por someter la escritura a los imperativos de la modernidad; de ahí que a lo largo de “libros nuevos” y demás misceláneas asistamos a una nueva elaboración discursiva (la brevedad, la discontinuidad), una poética transgresora (el absurdo, la arbitrariedad, la autonomía, o la dimensión lúdica) así como una nueva relación entre el sujeto y la obra (proyección autorial, autoconciencia, evidencia del simulacro).

## **BIBLIOGRAFÍA**

# 1. Obras de Ramón Gómez de la Serna

## 1.0 Obras completas

*Obras completas*. Barcelona, AHR, 1957. (2 vols.)

*Obras completas*. Ioana Zlotescu (ed.). Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996-2008. (20 vols.)

## 1.1 Obras de juventud

*Entrando en fuego* [1905], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996, pp. 418-453.

“Artículos de *La Región Extremeña*” [1905-1908], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 939-1047.

“Artículos de Ramón en la revista *Prometeo*” [1908-1911], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 143-376.

*Morbideces* [1908], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 455-532.

“El concepto de la nueva literatura” [1909], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 149-177.

*La bailarina (Pantomima en un acto y dos cuadros)*, [1910], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 1061-1082.

“Mis siete palabras” [1910], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 177-191.

*El Libro Mudo (secretos)* [1911], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 537-765.

*Tapices por Tristán* [1912], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 767-934.

## 1.2 Narrativa

### 1.2.1 Novelas

*El Doctor Inverosímil* [1914, 1921, 1941], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IX, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 69-274.

*El Doctor Inverosímil* [1921], Madrid, Destino, 1981.

*La viuda blanca y negra* [1921], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IX, *op. cit.*, 1997, pp. 276-445.

*La viuda blanca y negra* [1921], Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Cátedra, 1997.

*El Gran Hotel* [1922], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IX, *op. cit.*, pp. 447-598.

*El Incongruente* [1922], José-Carlos Mainer (ed.), Madrid, Picazo, 1972.

*El Incongruente* [1922], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IX, *op. cit.*, pp. 600-762.

*El Chalet de las Rosas* [1922], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IX, *op. cit.*, pp. 765-913.

*El secreto del Acueducto* [1923], Carolyn Richmond (ed.), Madrid, Cátedra, 1986.

*El secreto del Acueducto* [1923], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IX, *op. cit.*, pp. 915-1050.

*Cinelandia* [1925], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen X, *op. cit.*, pp. 47-204.

*El novelista* [1925], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen X, *op. cit.*, pp. 207-496.

*El novelista* [1925], Domingo Ródenas (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 2005.

*La Quinta de Palmyra* [1925], Carolyn Richmond (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1982.

*La Quinta de Palmyra* [1925], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen X, *op. cit.*, pp. 499-641.

*El torero Caracho* [1926], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen X, *op. cit.*, pp. 643-787.

*La mujer de ámbar* [1927, 1943], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen X, *op. cit.*, pp. 790-942.

*El caballero del hongo gris* [1928], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2000, pp. 51-218.

*La Nardo* [1930], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XII, *op. cit.*, pp. 221-346.

*La Nardo* [1930], Madrid, Visor, 2007.

*Policéfalo y señora* [1932], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XII, *op. cit.*, pp. 351-526.

*Rebeca* [1937], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XII, *op. cit.*, pp. 529-767.

*El hombre perdido* [1947], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 49-282.

*Las Tres Gracias (Novela madrileña de invierno)* [1949], Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, *op. cit.*, pp. 285-422.

*Piso bajo* [1961], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, *op. cit.*, pp. 425-525.

*El hombre de alambre* [1994], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, *op. cit.*, pp. 557-597.

### 1.2.2 Novelas cortas

*El Ruso* [1913], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 1119-1161.

“Leopoldo y Teresa (Novela inédita)” [1921], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, *op. cit.*, pp. 705-730.

*La malicia de las acacias (Novelas)* [1924]<sup>697</sup>, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 21-227.

“El inencontrable” [1925], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, *op. cit.*, pp. 731-750.

“¡Hay que matar el morse!” [1925], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, *op. cit.*, pp. 751-774.

*Seis falsas novelas* [1927]<sup>698</sup>, Ioana Zlotescu (ed.), Madrid, Mondadori, 1989.

*Seis falsas novelas* [1927], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, *op. cit.*, 2003, pp. 229-371.

---

<sup>697</sup> Incluye nueve novelas cortas: “La malicia de las acacias”, “Los gemelos y el guante (Novela romántica)”, “El joven de las sobremesas”, “La tormenta”, “La Gallipava”, “El miedo al mar”, “De otra raza”, “La gangosa”, y “Aquella novela”.

<sup>698</sup> Incluye “María Yarsilovna (Falsa novela rusa)”, “Los dos marineros (Falsa novela china)”, “La Fúnebre (Falsa novela tártara)”, “La mujer vestida de hombre (Falsa novela alemana)”, y “El hijo del millonario (Falsa novela americana)”.

*El dueño del átomo* [1928]<sup>699</sup>, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, *op. cit.*, pp. 373-568.

“El hijo surrealista” [1930], en Domingo Ródenas (ed.), *Proceder a sabiendas. Antología de la narrativa de vanguardia española*. Madrid, Alba Editorial, 1997, pp. 337-356.

*La hiperestésica* [1931]<sup>700</sup>, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, *op. cit.*, pp. 571-675.

*El cólera azul* [1937]<sup>701</sup>, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 45-287.

*Doña Juana la Loca. Superhistoria (y otras seis novelas superhistóricas)* [1947, 1949]<sup>702</sup>, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIII, *op. cit.*, pp. 289-432.

“La abandonada en el Rastro”, en *El Rastro* [1931], edición facsímil. Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2002, pp. 223-249.

“Aventura y desgracia de un sinsombrerista” [1932], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI, *op. cit.*, pp. 775-793.

*El turco de los nardos. Novela corta original e inédita*, *Nuestra Novela*, núm. 7, 18-VI-1947.

*Museo de Reproducciones* [1980], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), *op. cit.*, pp. 529-557.

### 1.2.3 Cuentos<sup>703</sup>

“La hija fea”, *Revista Crítica*, núm. 6, marzo de 1909, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 1049-1052.

“Santa María la blanca”, *Revista Crítica*, núm.7, abril de 1909, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 1052-1057.

---

<sup>699</sup> Incluye diez novelas cortas: “El dueño del átomo”, “La capa de don Dámaso”, “La casa triangular”, “El Ruso”, “El gran griposo”, “La hija del verano”, “El hombre de la galería”, “La Saturada”, “El olor de las mimosas” y “El hombre de los pies grandes”.

<sup>700</sup> Incluye cuatro novelas cortas: “La hiperestésica”, “El regalo al doctor”, “El vegetariano” y “La roja”.

<sup>701</sup> Incluye once novelas cortas: “El cólera azul”, “Peluquería azul”, “La estufa de cristal”, “La niña Alcira”, “El defensor del cementerio”, “Suspensión del destino”, “Destrozonas”, “Las consignatarias”, “Se presentó el hígado”, “Ella + Ella –Él + Él” y “Pueblo de morenas”.

<sup>702</sup> Incluye: “Doña Juana la Loca”, “El Caballero de Olmedo”, “Doña Urraca de Castilla”, “Los Siete Infantes de Lara”, “La Emparedada de Burgos”, “La Beltraneja” y “Los adelantados”.

<sup>703</sup> Los cuentos sueltos que consignamos aquí no se recogieron en volumen por parte de Ramón Gómez de la Serna.

- “Las muertas”, *Los Cuentistas* (publicación semanal ilustrada), Valencia, 10-XI-1910  
*Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 1084-1105.
- “El ideal”, *La hoja de parra*, núm. 11, 15-VII-1911, p. 12.
- “Antoñita o la cuerda de un ahorcado”, *La hoja de parra*, núm.16, 19-VIII-1911 p. 13.
- “La redondilla”, *La hoja de parra*, núm. 34, 23-XII-1911.
- “La princesa Medusa”, *La hoja de parra*, núm. 66, 3-VIII-1912, pp. 9-10.
- “El chulo de Trinidad”, *La hoja de parra*, núm. 68, 17-VIII-1912, pp. 5-6.
- “Ex-voto”, *La hoja de parra*, núm. 69, 24-VIII-1912, pp.10-11.
- “El ciprés *Pyramidalis*”, *La hoja de parra*, núm. 73, 21-IX-1912, pp. 7-8.
- “La casa candorosa”, *La hoja de parra*, núm. 75, 25-IX-1912, pp. 5-6.
- “Psiquis”, *La hoja de parra*, núm. 77, 19-IX-1912, pp. 7-9.
- “La princesa se perdió”, *La hoja de parra*, núm. 80, 9-XI-1912 pp. 10-11.
- “La flor de lis”, *El Libro Popular. Revista Literaria*, núm. 8, 25-II-1913, *Obras completas*,  
 Ioana Zlotescu (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 1057-1059.
- “Anoche”, *La Tribuna*, 1-I-1918.
- “Su último pensamiento”, *La Tribuna*, 2-II-1920.
- “El desconocido”, *La Tribuna*, 22-VI-1921.
- Cuentos para niños* [1924],<sup>704</sup> en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XI,  
*op. cit.*, pp. 677-701.
- “La paloma del rey”, *La Esfera*<sup>705</sup>, XII, núm. 581, 21-II-1925.
- “El auto recién abandonado”, *La Esfera*, XIV, núm. 723, 12-XI-1927, pp. 12-13.
- “El compañero de una noche”, *La Esfera*, XV, núm. 735, 4-II-1928, p. 37.
- “Las quince hermanas de leche”, *La Esfera*, XV, núm. 756, 30-VI-1928.
- “La rosa enorme”, *La Esfera*, XV, núm. 764, 25-VIII-1928, p. 20.
- “El pez único”, XV, *La Esfera*, núm. 765, 1-IX-1928, p. 48.
- “El piano de cola negro”, *La Esfera*, XV, núm. 772, 20-X-1928, pp. 30-31.
- “El Conte Biancamano”, *La Esfera*, XV, núm. 774, 3-XI-1928, p. 11.
- “La niña mujer”, *La Esfera*, XVI, núm. 787, 2-II-1929, pp. 34-35.
- “El loro de doña Anita”, *La Esfera*, XVI, núm. 791, 2-III-1929, p. 36.
- “Los dos flacos”, *La Esfera*, XVI, núm. 797, 9-III-1929, p. 42.

<sup>704</sup> Incluye tres relatos: “En el bazar más suntuoso del mundo”, “El marquesito en el circo”, “Por los tejados”.

<sup>705</sup> Las colaboraciones de Gómez de la Serna en esta revista fueron documentadas por primera vez por Luis López-Molina. Véase “Ramón en *La Esfera*” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXIII, oct-dic 1997, reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 5, otoño de 2002, pp. 38-56.

- “La manicura de Lucrecia”, *La Esfera*, XVI, núm. 797, 13-IV-1929, p. 42.
- “El sueño irreprimible”, *La Esfera*, XVI, núm. 800, 4-V-1929, p. 18.
- “El ciervo romántico”, *La Esfera*, XVI, núm. 811, 20-VII-1929, pp. 8-9.
- “La duquesa de la pérgola”, *La Esfera*, XVI, núm. 819, 14-IX-1929, pp. 16-17.
- “La coleccionista de pisapapeles”, *La Esfera*, XVI, núm. 821, 28-IX-1929.
- “La raqueta japonesa”, *La Esfera*, XVI, núm. 825, 26-X-1929, pp. 14-15.
- “La embajada de Alfin”, *La Esfera*, XVI, núm. 827, 9-XI-1929, pp. 27-28.
- “El tipo flamígero”, *La Esfera*, XVII, núm. 845, 15-III-1930, pp. 14-15.
- “Las meriendas juntas”, *La Esfera*, XVII, núm. 855, 24-V-1930, pp. 36-37.
- “La lámpara de gasolina”, *La Esfera*, XVII, núm. 857, 7-VI-1930, pp. 16-17.
- “El profesor monstruoso”, *La Esfera*, XVII, núm. 867, 16-VIII-1930, pp. 16-17.
- “La bailarina reaparecida”, *La Esfera*, XVII, núm. 872, 20-IX-1930, pp. 34-35.
- “La maja del espejo”, *La Esfera*, XVII, núm. 877, 25-X-1930, p. 17.
- “Poema de un día”, *La Esfera*, XVII, núm. 882, 29-XI-1930, p. 21.
- “Amor de balneario”, *La Esfera*, XVII, núm. 884, 13-XII-1930, pp. 32-33.
- “El globo morado”, *La Nación*, 14-VIII-1932.
- “Doña Verónica”, *La Nación*, 26-VI-1938.
- “El interpretador de miniaturas”, *La Nación*, 30-X-1938.
- “Dos en un cuarto”, *La Nación*, 30-VII-1939.
- “Perdieron el tren”, *La Nación*, 26-VIII-1940.
- Cuentos de fin de año* [1947], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, *op. cit.*, pp. 435-555.<sup>706</sup>

### 1.3 Retratos y otros textos biográficos consultados

*Goya*. [1928]. Barcelona, Espasa-Calpe, 1958.

*Efigies* [1929], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2005, pp. 43-295.

*Retratos contemporáneos* [1941], *Obras completas*, volumen XVII, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004, pp. 31-376.

---

<sup>706</sup> Contiene diecinueve relatos : “Olvido”, “Nochebuena del año dos mil quinientos”, “Cena de académicos”, “La botella y el candelabro”, “La tía Marta”, “El gabán de nieve”, “El pandero de Rosaura”, “El natalicio del poeta”, “El creador de los nacimientos”, “Cuento de navidad con vidriera de colores”, “El hidalgo y el maquinista”, “Fuera de casa”, “El viejo de la barba de algodón”, “Falta una copa”, “Contra la pena”, “Esta noche en Rusia”, “Brindis de los dos viudos”, “Ildefonso Cuadrado”, “Sin estar yo”.

*José Gutiérrez-Solana* [1944], *Obras completas*, volumen XVIII, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 603-761.

*Don Ramón María del Valle-Inclán* [1944], *Obras completas*, volumen XIX, Ioana Zlotescu (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002, pp. 463-658.

*Nuevos retratos contemporáneos* [1945], *Obras completas*. Volumen XVII, *ed.cit.*, pp. 381-666.

*Edgar Poe. El genio de América.* [1953], *Obras completas*, volumen XIX, *ed.cit.*, pp. 807-969.

*Quevedo* [1953], Madrid, Espasa-Calpe, 1962

*Retratos contemporáneos escogidos.* Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

#### **1.4 Textos autobiográficos**

*Pombo* [1918], Madrid, Visor, 1999.

*La sagrada cripta de Pombo* [1923], Madrid, Visor, 1999.

*Automoribundia* [1948], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XX, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998.

*Cartas a las golondrinas* [1949], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2003, pp. 601-663.

*Cartas a mí mismo* [1956], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, *op. cit.*, pp. 665-743.

*Nuevas páginas de mi vida* [1957], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XIV, *op. cit.*, pp. 747-921.

*Cartas a las golondrinas. Cartas a mí mismo*, Madrid, Espasa Calpe, 1962.

*Diario póstumo.* Barcelona, Plaza & Janés, 1972.

#### **1.5 Monografías**

*El Rastro* [1914, 1961], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen III, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 71-254.

*El Rastro* [1931], edición facsímil. Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2002.

*El circo* [1917, 1943], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen III, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 259-528.

*Senos* [1917, 1923], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen III, *op. cit.*, pp. 531-697.

*Senos* [1923], José-Carlos Mainer (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

“El alba” [1923], en *El alba y otras cosas*, *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 765-836.

“Los muertos y las muertas” [1935], en *Los muertos y las muertas y otras fantasmagorías*, en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 615-749.

*Elucidario de Madrid* [1931], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XV, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998, pp. 49-480.

*Explicación de Buenos Aires* [1948], Madrid, Ediciones de la Flor, 1975.

*Interpretación del tango* [1949], Madrid, Ediciones de la Tierra, 2001.

*Nostalgias de Madrid* [1956], Madrid, Espasa Calpe, 1966.

## **1.6 Libros misceláneos**

*Greguerías* [1917], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IV, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1997, pp. 35-430.

*Muestrario* [1918], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen IV, *op. cit.*, pp. 432-683.

*Libro Nuevo* [1920], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 47-438.

*Disparates* [1921], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, *op. cit.*, pp. 440-604.

*Variaciones 1ª serie* [1922], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, *op. cit.*, pp. 607-761.

*El alba y otras cosas* [1923], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, *op. cit.*, pp. 763-1015.

*Variaciones “A”* [1925], en *Toda la historia de la puerta del Sol y otras muchas cosas*. *Reproducido en Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen V, *op. cit.*, pp. 1017-1227.

*Ramonismo* [1923], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001, pp. 61-269.

*Caprichos* [1925], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *op. cit.*, pp. 271-318.

*Gollerías* [1926], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *op. cit.*, pp. 321-613.

*Los muertos y las muertas y otras fantasmagorías* [1935, 1961], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *op. cit.*, pp. 615-809.

*Gollerías* [1946], José Alcina Franch (ed.), Barcelona, Bruguera, 1968.

*Gollerías* [1946], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *op. cit.*, pp. 813-877.

*Trampantojos* [1947], en *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *op. cit.*, pp. 879-937.

*Trampantojos* [1947], Madrid, CLAN, 2002.

*Caprichos* [1956], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen VII, *op. cit.*, pp. 939-1099.

*Caprichos póstumos*, Luisa Sofovich (ed.), Barcelona, 1969.

*Disparates y otros caprichos*, Luis López-Molina (ed.), Palencia, Menoscuarto, 2005.

## **1.7 Ensayos**

*Completa y verídica historia de Picasso y el cubismo* [1929], Barcelona, Quaderns Crema, 1996.

“Gravedad e importancia del humorismo” [1930], en MARTÍNEZ-COLLADO [1988], pp. 197-233.

*Ismos*. Edición facsímil. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.

*Ismos* [1931], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, *op. cit.*, pp. 297-681.

*Lo cursi y otros ensayos* [1943], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, *op. cit.*, pp. 683-839.

“Las cosas y el «ello»” [1934], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, *op. cit.*, pp. 1111-1125.

“La acinesia y el corazón” [1935], *Obras completas*, Ioana Zlotescu (ed.), volumen XVI, *op. cit.*, pp. 1126-1150.

“Las palabras y lo indecible” [1936], en MARTÍNEZ-COLLADO [1988], pp. 184-200.

*Ensayo sobre lo cursi* [1943], Santiago de Chile, Cruz del Sur, 1963, pp. 9-52.

## 1.8 Ediciones de greguerías y otras antologías

*Total de greguerías* [1955]. Madrid, Aguilar, 1962.

*Greguerías*. Rodolfo Cardona (ed.), Madrid, Cátedra, 1980.

*París*. Nigel Dennis (ed.), Valencia, Pre-textos, 1986.

*Descubrimiento de Madrid*. Tomás Borrás (ed.), Madrid, Cátedra, 1986.

*Radiorramonismo*. J. Ventín Pereira (ed.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1987.

*Una teoría personal del arte. Antología de textos y estética y teoría del arte*. Ramón Gómez de la Serna. Ana Martínez-Collado (ed.), Madrid, Tecnos, 1988.

*Greguerías*. Antonio A. Gómez Yebra (ed.), Madrid, Castalia, 1994.

*Teatro muerto* [1909-1912]. Agustín Muñoz-Alonso López, y Jesús Rubio Jiménez (eds.), Madrid, Cátedra, 1995.

*Greguerías (selección 1910-1960)*. César Nicolás (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 2003.

*Marginálias*. Ramón Gómez de la Serna. Desenhos de Almada. Lisboa, Biblioteca de Lisboa/Assírio & Alvim, 2004.

*Ramón Gómez de la Serna (primer teórico de la radiodifusión española)*. J. Ventín Pereira, Gemma Ventín González y Alejandra Lopera (eds.), Madrid, Fragua, 2005.

*(Greguerías) intratextuales*. Luis López-Molina (ed.), Madrid, Albert editor, 2007.

*Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*. Domingo Ródenas de Moya (ed.), Barcelona, Octaedro, 2008.

## 1.9 Correspondencia

“Epistolario de Ramón Gómez de la Serna”, en Ramón Oteo Sans, *Cansinos-Assens: entre el Modernismo y la Vanguardia*. Alicante, Aguaclara, 1996, pp. 91-103.

Carlos García y Martín Greco, *Escribidores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna-Guillermo de Torre*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

## 2 Bibliografía secundaria sobre Ramón Gómez de la Serna

### 2.1 Libros colectivos

AA.VV., *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, DENNIS, Nigel (ed.), Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, núm. 2, 1988.

AA.VV., *Ramón Gómez de la Serna*. MARTÍN-HERNÁNDEZ, Évelyne (ed.), Clermont-Ferrand, Centre des Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999.

AA.VV., *Los ISMOS de Ramón Gómez de la Serna y un apéndice circense, Catálogo de la exposición ISMOS*, BONET, Juan Manuel (ed.), Madrid, MNCARS, 2002.

BONET, Juan Manuel (coord.) *Ramón en cuatro entregas. Catálogo de la exposición*, Madrid, Museo Municipal, 1980.

### 2.2 Números monográficos de revistas

*Boletín RAMÓN*, publicación semestral dedicado a Ramón Gómez de la Serna, 2000-2008 (16 núms.).

*Camp de l'arpa*, núms. 53-54, julio-septiembre 1978.

*Cuadernos Hispanoamericanos*, “Centenario Ramón Gómez de la Serna”, núm. 461, noviembre 1988, pp. 7-45.

*El canto de la tripulación*, “Ramón”, núm. 7, 1993.

*Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963.

*Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988.

*Le Nouvel Attila*, “Ramón Gómez de la Serna. La corrida des choses”, núm. 4, primavera-verano de 2006.

*Lateral*, “Especial Ramón Gómez de la Serna”, núm. 24, diciembre 1996.

*Quimera*, “Dossier Ramón Gómez de la Serna”, núm. 27, enero de 1983, pp. 31-46.

*Quimera*, Luis López-Molina (coord), “Ramón Gómez de la Serna desde el siglo XXI”, núm. 235, octubre de 2003, pp. 10-37.

*Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 7-100.

*Revue parlée, Hommage à Ramón Gómez de la Serna*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983.

*Turia*, núm. 41, junio de 1997, pp. 111-154.

### 2.3 Monografías

CABAÑAS ALAMÁN, Rafael *Fetichismo y perversión en la novela de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Laberinto, 2002.

CAMÓN AZNAR, José *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Espasa-Calpe, Madrid, 1972.

CARDONA, Rodolfo *Ramón: A study on Gómez de la Serna and his Works*. Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1957.

CASTAÑÓN, José Manuel *Mi padre y Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Albert ed., 2001.

CHARPENTIER, Herlinda *Las Nouvelles de Ramón Gómez de la Serna*. Londres, Tamesis, books, 1990.

FLÓREZ, Rafael *Ramón de Ramones*. Madrid, editorial Bitácora, 1988.

GARCÍA, Carlos y GRECO, Martín, *Escritores y naufragos. Correspondencia Ramón Gómez de la Serna / Guillermo de Torre*. Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2007.

GARCÍA-NIETO ONRUBIA, María Luisa *El mundo imaginativo de Ramón Gómez de la Serna*. Salamanca, 1973.

GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar *Ramón (obra y vida)*. Madrid, Taurus, 1963.

GONZÁLEZ GERTH, Miguel *A labyrinth of imaginery: Ramón Gómez de la Serna's novelas de la nebulosa*. Londres, Tamesis Books Limited, 1986.

GRANJEL, Luis S. *Retrato de Ramón*. Madrid, Guadarrama, 1963.

HERRERO VECINO, Carmen *La utopía y el teatro: la obra dramática de Ramón Gómez de la Serna*. Boulder, Universidad de Colorado, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1995.

HEUER, Jacqueline *La escritura (auto) biográfica en Ramón Gómez de la Serna*. Ginebra, Slatkine, 2004.

HODDIE, James H. *El contraste en la obra de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Pliegos, 1999.

LAGUNA, Elpidio *Las biografías y los retratos de Ramón Gómez de la Serna*. Puerto Rico, Editorial Club de la Prensa, 1974.

LÓPEZ CRIADO, Fidel *El erotismo en la novela ramoniana*. Fundamentos, Madrid, 1988.

- LLANOS ALVÁREZ, Teodoro *Aportación al estudio de la greguería. Origen y evolución*. Madrid, Universidad Complutense, 1980.
- MARTÍNEZ CAMINO, Gonzalo *La ceremonia lúdica en la escritura vanguardista de las novelas de la nebulosa de Ramón Gómez de la Serna*. University of Pittsburgh, Ann Arbor, 1996.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana *Una teoría personal del arte. Antología de textos y estética y teoría del arte. Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Tecnos, 1988.
- MARTÍNEZ COLLADO, Ana *La complejidad de lo moderno: Ramón y el arte nuevo*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Humanidades, 1996.
- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo *La poética de lo nuevo en el teatro de Gómez de la Serna*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994.
- MAZZATTI GARDIOL, Rita *Ramón Gómez de la Serna*. Nueva York, Ball State University, Twayne Publishers, 1974.
- MCCULLOCH, John A. *The Dilemma of Modernity Ramón Gómez de la Serna and the Spanish Modernist Novel*. New York, Peter Lang, 2007.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín *Ramón y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*. Tesis doctoral. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy *El intelectual adolescente: Ramón Gómez de la Serna (1905-1912)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- NICOLÁS, César *Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1983. Tesis doctoral inédita.
- NICOLÁS, César *Ramón y la greguería. Morfología de un género nuevo*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.
- PALENQUE, Marta *El teatro de Gómez de la Serna: estética de una crisis*. Sevilla, Alfar, 1992.
- PEREIRA, Juan Manuel *El mito del artista ramoniano*. Madrid, Albert Editor, 2006.
- PONCE, Fernando *Ramón Gómez de la Serna*. Madrid, Unión Editorial, 1968.
- REY BRIONES, Antonio del *La novela de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid Verbum, 1992.
- RIVERO POTTER, Alicia *La estética mallarmeana comparada con la teoría y práctica de la novela en Gómez de la Serna, Huidobro y Sarduy*. Michigan, Brown University, 1983.

- RODRÍGUEZ i MOLAR, Josep *Ramón Gómez de la Serna: autobiografía y recurrencia*. Tesis doctoral. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1992.
- SAAVEDRA, Juan José *El humor de Silverio Lanza y Ramón Gómez de la Serna* Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1993.
- SERRANO ASENJO, José Enrique *Ramón y el arte de matar. El crimen en las novelas de Ramón Gómez de la Serna* Granada, Caja General de Ahorros de Granada, 1992.
- SERRANO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup> del Carmen *Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: análisis semántico* Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 1988.
- SERRANO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup> del Carmen *El humor en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna* Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 1991.
- SOFOVICH, Luisa *La vida sin Ramón* Madrid, Libertarias, 1994.
- TUDELA, Mariano *Ramón Gómez de la Serna, vida y gloria*. Madrid, Hathor editorial, 1988.
- UMBRAL, Francisco *Ramón y las vanguardias* [1978]. Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- YVIRICU, J. *Del vanguardismo en el teatro de Ramón Gómez de la Serna*. Michigan, University of Iowa, 1977.

## 2.4 Artículos

### 2.4.1 Aspectos generales

- AGUADO, Dolores “Ramón Gómez de la Serna paso a paso”, *Gaceta ilustrada*, 19-I-1963, pp. 42-46.
- ANDERSON, Andrew A. “Ramón Gómez de la Serna y F.T. Marinetti: sus contactos epistolares y la génesis de una proclama”, *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 34-43.
- BARTOL HERNÁNDEZ, José Antonio “Ramón Gómez de la Serna y el futurismo marinettiano”, *Studia Philologica Salmanticensia*, núm. 5, 1980, pp. 21-35.
- BEGOÑA RUEDA, José “Evaluación y contraste dentro de una de las constantes de Ramón Gómez de la Serna”, en GORDON, Alan M. (ed.) *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, 22-26 agosto 1977, Toronto, Universidad de Toronto, 1980.
- BENITO FERNÁNDEZ, José “Ramón periodista”, *Quimera*, núm. 27, enero de 1983, pp. 37-41.

- BONET, Juan Manuel “Ficha para una lectura de los ismos ramonianos”, en BONET [2002], pp. 21-53.
- BONET, Juan Manuel “Ramón Gómez de la Serna: intento de cronología”, en BONET [2002], pp. 443-455.
- BONNERMANN, W.M. “Ramón Gómez de la Serna: Antología” en *Revista Hispánica Moderna*, XXII, 1956, pp. 307-308.
- BORRÁS, Tomás “Ramón en periódicos”, *Arriba*, 15-I-1963.
- BORRÁS, Tomás “Introducción” a GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Descubrimiento de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 9-33.
- CALVO CARILLA, José Luis “Lo cursi modernista: de Mariano Baselga a Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 50-58.
- CAMÓN AZNAR, José *Los libros de arte en la obra de Ramón Gómez de la Serna*. (Conferencia leída el 23-IV-1968). Madrid, Maestre, 1968.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael “Ramón Gómez de la Serna”, *Poetas y prosistas del novecientos*, Madrid, América, 1919 pp. 247-275.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael *La nueva literatura IV*. Madrid, Editorial Páez, 1927 pp. 351-383.
- CARDONA, Rodolfo “Del archivo de Ramón en la Universidad de Pittsburgh”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5, 1989, pp. 11-20.
- CARDONA, Rodolfo, “Ramón en nuestros días” en *Quimera*, núm. 235, octubre de 2003, pp. 29-32.
- CASSOU, Jean “Ramón Gómez de la Serna” *La Nouvelle Revue Française*, 1-VIII-1924.
- CASSOU, Jean “La signification profonde de l'oeuvre de Ramón Gómez de la Serna”, *Revue Européenne*, enero-febrero 1928, pp. 175-178.
- CASSOU, Jean “Ramón Gómez de la Serna”, en *Panorama de la littérature espagnole contemporaine*, Kra, París, 1929, pp. 157-173.
- CASSOU, Jean “D'accord avec Larbaud”, *Hommage à Ramón Gómez de la Serna*, en *Revue parlée*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, p. 6.
- CASTANON, Brice “Ramón y le grand jeu”, *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 3-14.
- CASTELLANI Jean-Pierre “De Ramón a Paco, de Ramón Gómez de la Serna a Francisco Umbral”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 275-282.
- CERNUDA, Luis “Gómez de la Serna y la generación poética del 1925”, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, 1957, pp. 126-136.

- CHABÁS, Juan [1952] “Ramón Gómez de la Serna” en *Literatura española contemporánea* (1898-1950), PÉREZ BAZO, Javier (ed.), Madrid, Verbum, 2001, pp. 375-389.
- CHARPENTIER SAITZ, Herlinda “El inclasificable Ramón”, *Texto Crítico*, año 14, núm. 38, enero-junio 1988, pp. 127-136.
- CLIMENT, ESPINO, Rafael “Ramón Gómez de la Serna y la generación del 27”, *Boletín RAMÓN*, núm. 15, primavera (de Buenos Aires) de 2007, pp. 49-59.
- CORTÁZAR, Julio “Los pescadores de esponjas” *Clarín*, 26-X-1978, reproducido en *Lateral*, núm. 24, diciembre 1996, pp. 1-2.
- DENNIS, Nigel “Ramón Gómez de la Serna en *Diablo Mundo*”, *Camp de l'arpa*, núms. 53-54, julio-septiembre de 1978, pp. 32-35.
- DENNIS, Nigel “Introduction. Ramón at the Centenary: The Parts of the Whole”, DENNIS [1988], pp. 7- 22.
- DOMENCHINA, J.J. “El eclipse de Ramón Gómez de la Serna” en *Crónicas de Gerardo Rivera*. Madrid, Aguilar, 1935, pp. 226-229.
- EMBAREK JEDIDI, Malika “Deambular por Ramón”, *Quimera*, núm. 27, enero de 1983, pp. 32-33.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de “El crear renovado de Ramón”, *Cuadernos de Literatura*, mayo-junio 1947, pp. 491-493.
- ESPEJO, Antonio “En torno a Ramón Gómez de la Serna (un prólogo, una entrevista y otros renglones del día)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 48-56.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María Nieves “Superación de la crisis finisecular en la literatura y en el arte: Ramón Gómez de la Serna” *Letras de Deusto*, vol. XX, núm. 46, enero-abril 1990, pp. 181-190.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio, “Mosaico ramoniano”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 68-72.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo “Ramón Gómez de la Serna: un lenguaje y una teoría de la literatura”, *Alba de América, Revista Literaria*, año XIV, núms. 26-27, 1996, pp. 427-436.
- FERNÁNDEZ, Pura “En torno a la bibliografía de Ramón Gómez de la Serna”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, ZLOTESCU, Ioana (ed.), volumen I, *op. cit.*, pp. 49-79.
- FERNÁNDEZ, Pura “La producción literaria de Ramón Gómez de la Serna”. Una bibliografía novelesca”, *Pliegos de Bibliofilia*, núm. 5, 1999, pp. 33-43.

- FERNÁNDEZ, Pura “Vísperas y epifanías ramonianas: Las *Obras completas* de Ramón Gómez de la Serna”, *Per Abbat*, núm. 4, septiembre de 2007, pp. 99-105.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor “La generación unipersonal de Gómez de la Serna”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, vol. III, núms. 1-2, 1977, pp. 63-86.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor “Ramón y la vanguardia” *Historia y crítica de la literatura española, (Época contemporánea, 1914-1939)*, volumen VII Barcelona, Crítica, 1984, pp. 205-218.
- GONZÁLEZ-LANUZA, E. “Ramón Gómez de la Serna: *Antología*”, *Sur*, núm. 238, 1956, pp. 88-90.
- GRANJEL, Luis S. “Prometeo I. Biografía de Prometeo”, *Ínsula*, núm. 195, 1963, pp. 6 y 10.
- GRANJEL, Luis S. “Prometeo II. Ramón en Prometeo”, *Ínsula*, núm. 196, 1963, pp. 3 y 10.
- HODDIE, James H “El programa solipsista de Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de literatura*, vol. XLI, núm. 82, Madrid, 1979, pp. 131-148.
- HODDIE, James H “El contraste en la greguería, género vitalista” en PAOLINI, Claire, *La Chispa'97. Selected proceedings*, New Orleans, Tulane University, 1997, pp. 187-195.
- HOYLE, Alan “El humor ramoniano de vanguardia”, *Spanish and Portuguese Working Papers*, núm. 2, Universidad de Manchester, 1996.
- HOYLE, Alan “Ramón Gómez de la Serna and the Avant-Garde” en HARRIS, Derek, *Changing Times in Hispanic Culture*, Aberdeen, University of Aberdeen, 1996, pp. 7-18.
- IGLESIAS RODRÍGUEZ, Marco Antonio “ “El tiempo feo de escribir”, una aproximación a los primeros libros de Ramón Gómez de la Serna”, *Hibris*, núm. 4, julio-agosto 2001. Reproducido en *Boletín RAMÓN* núm. 4, Madrid, primavera de 2002, pp. 16-24.
- LAGET, Laurie-Anne “Les mots, les mots sont des coquilles des clameurs”. Intento de acercamiento a la obra de Ramón Gómez de la Serna desde la teoría fenomenológica de Gaston Bachelard”, *Boletín RAMÓN*, núm. 12, primavera de 2006, pp. 3-20.
- LARBAUD, Valery “Presentación en Francia (Présentation de R. Gómez de la Serna)” traducción del prólogo en francés, en *Echantillons*, París, 1923, recogido por J.Izeta, *Lateral*, núm. 24, diciembre de 1996, p. 5.
- LARBAUD, Valery “Ramón Gómez de la Serna et la littérature espagnole contemporaine”, *Revue Hebdomadaire*, 20-I-1923, pp. 293-301.
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Luis “Ramón Gómez de la Serna, crítico de literatura (francesa)”, *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núms. 6-7, 1988, pp. 203-210.

- LÓPEZ MOLINA, Luis “Le donjuanisme et les littératures d'avant-garde: un exemple espagnol”, *Les Actes du Colloque de Treyvaux* 1981, Editions Universitaires Fribourg Suisse, 1982, pp. 83-93.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Ramón Gómez de la Serna o el autobiografismo totalizador” en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, Lausanne, Imprimerie de la Cité, 1991, pp. 95-105.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “La literatura francesa en Prometeo” en CANONICA, Elvezio y RUDIN, Ernst (eds.), *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez*. Kassel, Reichenberger, 1993, pp. 185-201; reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 4, primavera de 2002, pp. 52-63.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Ramón Gómez de la Serna frente al Quijote” en ANDRES-SUÁREZ, Irene (ed.), *Huellas del Quijote en la Narrativa Española Contemporánea*. Actas de las Jornadas Hispánicas. Neuchâtel, Verbum, 1995, pp. 55-66.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Ramón en *La Esfera*” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXIII, oct-dic 1997, reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 5, otoño de 2002, pp. 38-56.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Gómez de la Serna en *La Gaceta Literaria*”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a José M<sup>a</sup> Díez Taboada*, Madrid, C.S.I.C., 1998, pp. 569-577.
- LÓPEZ MOLINA, Luis, “El estilo ramoniano: creación literaria e ideario lingüístico”, en ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro y POLO POLO, José (coords.) *Lengua y diccionarios. Estudios ofrecidos a Manuel Seco*, Madrid, Arco/Libros, 2002, pp. 161-172.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Ramón Gómez de la Serna o la escritura incontenible”, *Quaderns de Vallençana*, 1, junio de 2003, pp. 72-82.
- LLERA ESTEBAN, Luis de “El vanguardismo, punto de confluencia humana y cultural entre Ramón Gómez de la Serna y José Ortega” en *Ortega y Gasset la Edad de Plata de la literatura española*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 123-145.
- MAINER, José-Carlos “Ramón: vie ou littérature”, *Hommage à Ramón Gómez de la Serna en Revue parlée*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, pp. 13-14.
- MAINER, José-Carlos “Ramón en *Prometeo*” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen I, ZLOTESCU, Ioana (ed.), *op. cit.*, pp. 99-138.
- MAINER, José-Carlos “Vísperas de gloria”, *Lateral*, núm. 24, diciembre de 1996, p. 6.

- MAINER, José-Carlos “Ramón Gómez de la Serna: la literatura como vida”, *Turia*, núm. 41, junio de 1997, pp. 111-119.
- MAINER, José-Carlos “El espejo inquietante: Ramón y el cine” en PEÑA ARDID, Carmen (ed.), *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1999, pp. 109-134.
- MARÍAS, Julián “Ramón y la realidad”, *Ínsula*, núm. 123, febrero de 1957, pp. 2 y 8.
- MARRA-LÓPEZ, J.R. “Ramón de ayer y hoy”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p. 4.
- MARTÍN DEL PINO, Carmen María, “Teoría literaria en los primeros escritos de Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 58-68.
- MAZZATTI GARDIOL, Rita “Some comments of the biographical sketches of Ramón Gómez de la Serna”, *Kentucky Romance Quaterly*, XVII (1970), pp. 275-286.
- MAZZATTI GARDIOL, Rita “The use of imagery in the works of Ramón Gómez de la Serna”, *Hispania*, año 54, 1971, pp. 80-90.
- MAZZATTI GARDIOL, Rita “Unpublished Works of Ramón Gómez de la Serna” en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 7, núm. 1, 1982, pp. 109-116.
- MORELLI, Gabriele “Ramón Gómez de la Serna y la modernidad”, en *Nel segno di Picasso. Linguaggio della modernità: dal mito di “Guernica” agli epistolari dell’Avanguardia spagnola*, a cura di G.Morelli e M. Bernard, Atti del Convegno internazionale 16-17 aprile 2004. Università degli Studi di Bergamo. Milano, Viennepierre edizioni, 2005, pp. 177-188. Reproducido en MORELLI, Gabriele, *La Generación del 27 y su modernidad*. Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2007, pp. 57-69.
- MORRIS, Cyril Brian, “Ramón y la vanguardia”, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, 7/1 Época Contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Crítica, 1995, pp. 132-146.
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel “Poesía y palabra en Ramón Gómez de la Serna”, en *Arriba*, 20-I-1963.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy “Autosatisfacción y sublimación en *Morbideces*, de Ramón Gómez de la Serna”, en GÓMEZ CANSECO, LUIS, ALONSO GALLO, Laura y ZAMBRANO, PABLO (eds.), *El sexo en la literatura*. Huelva, Universidad de Huelva, 1997, pp. 189-197.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy “El discurso del cuerpo en Ramón Gómez de la Serna”, ARRIAGA FLORES, Mercedes, NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy, y PRADO ARAGONÉS, Josefina, en *Más allá de un milenio: globalización, identidades y*

- universos simbólicos. Actas del VIII Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica*, Sevilla, Alfar, 2001, pp. 323-335.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy “Ramón, Marinetti y el contexto político de Prometeo” en NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy y GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (eds.) *Nacionalismo y Vanguardias en las Literaturas Hispánicas*, Universidad de Huelva, 2002, pp. 131-170.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy “Vieja y nueva política en *Prometeo*” *Boletín RAMÓN*, núm. 4, primavera de 2002, pp. 24-38.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy “Javier Gómez de la Serna en los inicios literarios de Ramón”, *Ínsula*, núm. 682, octubre de 2003, pp. 8 y 17-19.
- NICOLÁS, César “Lo fantástico "nuevo" en Ramón Gómez de la Serna” en *Anuario de Estudios Filológicos*, núm. 7, 1984, pp. 281-297.
- NICOLÁS, César “Imagen y estilo en Ramón Gómez de la Serna” *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, núm. 2, 1988, pp. 129-151.
- NICOLÁS, César “Las paradojas del paseante”, *Lateral*, núm 24, diciembre 1996. Reproducido en WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald; *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 355-386.
- NICOLÁS, César “La cornucopia vanguardista” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, ZLOTESCU, Ioana (ed.), *ed.cit.*, pp. 33-67.
- NICOLÁS, César “Ramón Gómez de la Serna”, *Fundación Juan March*, octubre-noviembre, 2003, pp. 3-12.
- PAZ, Octavio “Un créateur immense”, *Hommage à Ramón Gómez de la Serna*, en *Revue parlée*, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, p. 28.
- RALL Dietrich “Ramón Gómez de la Serna” en *La literatura española a la luz de la crítica francesa (1808-1928)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, pp. 231-237.
- RICHMOND Carolyn “La Castilla de Gómez de la Serna” en DENNIS, Nigel (ed.), *Studies on Ramón Gómez de la Serna*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, núm. 2, 1988, pp. 89-112.
- RÓDENAS, Domingo “Ramón en la era del vacío”, *Quimera*, núm. 235, octubre 2003, pp. 33-37.
- RÓDENAS, Domingo “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Greguerías, relatos, ensayos y otros textos*. Barcelona, Octaedro, 2008, pp. 9-66.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, José Luis “El amor al amor”, *Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 93-100.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana “Prólogo”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, ZLOTESCU, Ioana (ed.), volumen XIII, *op. cit.*, pp. 13-42.
- RODRÍGUEZ-FISCHER, Ana “Ramón Gómez de la Serna y el arte”, *Turia*, núm. 41, junio de 1997, pp. 134-144.
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando “Ramón Gómez de la Serna, ensayista” *Obras completas*, ZLOTESCU, Ioana (ed.), volumen XVI, *op. cit.*, pp. 27-41.
- SABUGO ABRIL, Amancio “Ramón o la nueva literatura”, *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 461, noviembre de 1988, pp. 7-29.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos “Ramón Gómez de la Serna”, *Ensayo de un Diccionario de la Literatura*, II Madrid, 1953, pp. 454-455.
- SALINAS, Pedro “Escorzo de Ramón” en *Literatura española siglo XX*, México, 1949. Reimpresión en Madrid, Alianza, 1970, pp. 153-158.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín “De Ramón al surrealismo”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, pp. 13-14.
- SAURA, Antonio “Ismos” en *Hommage à Ramón Gómez de la Serna, Revue parlée*, Centre Georges Pompidou, 16-28 noviembre 1983, pp. 13-14.
- SENABRE, Ricardo “Ramón en pugna con el lenguaje”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, p. 15.
- SERRANO ASENJO, José Enrique “Lugar y metáfora: perspectiva de metrópolis desde Ramón Gómez de la Serna”, en LÓPEZ CRIADO, Fidel, *Voces de vanguardia*. La Coruña, Universidade de Coruña, 1995, pp. 81-96.
- SERRANO ASENJO, José Enrique “Ramón Gómez de la Serna: el deseo o la realidad” *Boletín RAMÓN*, núm. 5, otoño de 2002, pp. 62-71.
- SOBEJANO, Gonzalo “Crítica en torno a Nietzsche 1911-1925”, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 505-510.
- SOBEJANO, Gonzalo “Literatos: Ramón Gómez de la Serna”, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 587-593.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “Para la recuperación de una prehistoria embarazosa. (Una etapa marxista de Ramón Gómez de la Serna)” en DENNIS [1988], pp. 23-43.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “El gato encerrado (Contribución al estudio de la génesis de los procedimientos creadores en la prosa ramoniana)”, *Revista de Occidente*, núm. 80, 1988, pp. 31-62.

- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “Para un estudio de la creatividad léxica de Ramón Gómez de la Serna”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXXVI, núm. 2, 1988, pp. 753-766.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “Superrealismo y Surrealismo” en MORRIS, Cyril Brian; *The Surrealist Adventure in Spain*, Ottawa, Ottawa Hispanic Studies, núm. 6, 1991, pp. 62-79.
- SORIA OLMEDO, Andrés “Ramón Gómez de la Serna's Oxymoronic Historiography of the Spanish Avant-garde” en HARRIS, Derek; *The Spanish Avant-garde*; Manchester/New York, Manchester University Press, 1995, pp. 15-26.
- SPIRES, Robert C. “New art, New Woman, Old Constructs: Gómez de la Serna, Pedro Salinas and Vanguard Fiction”, *Modern Language Notes*, núm. 115, 2, marzo de 2000, pp. 205-223.
- SUÁREZ-GALBÁN GUERRA, Eugenio “Hacia Ramón a través de Torre Villarroel” *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 410, agosto de 1984, pp. 63-77.
- TORRE, Guillermo de “Ramón Gómez de la Serna: medio siglo de literatura”, en *Las Metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 1956, pp. 58-75.
- TORRE, Guillermo de “Ramón y Picasso: paralelismos y divergencias” [1957], *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, pp. 1 y 6.
- TORRE, Guillermo de “Perspectivas y balance de Ramón”, en *Al pie de las letras*, Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 219-227.
- TORRE, Guillermo de “Crítica de conferencias: Ramón y Morand”, *Boletín RAMÓN*, núm. 10, primavera de 2005, pp. 14-19. Reproduce el artículo aparecido en *La Gaceta Literaria*, núm. 120, diciembre de 1931.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo “Prólogo” en UMBRAL, Francisco [1978] *Ramón y las vanguardias*. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 9-33.
- UMBRAL, Francisco “Ramón et Madrid”, *Hommage à Ramón Gómez de la Serna, Revue parlée*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, p. 29.
- UMBRAL, Francisco “Ramón y las vanguardias” en *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta, 1996, pp. 79-91.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald Gómez de la Serna, “Ramón”, en *Bibliografía y antología críticas de las vanguardias*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 227-257.
- YNDURÁIN, Francisco “Para la lengua literaria de Ramón”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, p. 28.

- YNDURÁIN, Francisco “Ramón en la *Revista de Occidente*”, *Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 70-81.
- ZLOTESCU, “L’homme encercle”, en *Hommage à Ramón Gómez de la Serna, Revue parlée*, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, pp. 23-25.
- ZLOTESCU, Ioana “Ciudades para una época”, *Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 82-92.
- ZLOTESCU, Ioana “La literatura personal de Ramón Gómez de la Serna o la resistencia al poder establecido”, *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Irvine 1992)*, volumen V. Irvine, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, pp. 272-279.
- ZLOTESCU, Ioana “Prólogo general” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 11-45.
- ZLOTESCU, Ioana “Preámbulo al espacio literario de «Prometeo» GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 79-99.
- ZLOTESCU, Ioana “El ciclo de Tristán”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen I, *op. cit.*, pp. 381-414.
- ZLOTESCU Ioana “1988-1963: Ráfagas de su vida”, *Lateral*, núm. 24, diciembre de 1996, p. 7.
- ZLOTESCU, Ioana “Los ismos de Ramón”, en BONET [2002] pp. 69-80.
- ZLOTESCU, Ioana “Preámbulo”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen XVI, *op. cit.*, pp. 11-26.

#### **2.4.2 La narrativa de Ramón Gómez de la Serna**

- AUB, Max “Ramon Gómez de la Serna”, *Discurso sobre la novela española contemporánea*. Madrid, FCE, 1944, pp. 74-79.
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis “La estructura paródica en *El Incongruente*”, de Gómez de la Serna *Boletín RAMÓN*, núm. 5, Madrid, otoño de 2002, pp. 26-33.
- BRUNNER, Jeffrey “La importancia de Ramón Gómez de la Serna en la novela española moderna: el caso de *El novelista*”, en *Selected Proceedings of the Pensylvania Foreign Language Conference*, MARTÍN, Gregorio C. (ed.), Pittsburg, Duquesne University Press, 1988-1990, pp. 60-67.

- CABRERIZO, Felipe, “Manicomio: el extraño viaje de Ramón a Cinelandia”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 14-24.
- CALLEJA, Rafael “Ramón: a propósito de *El Torero Caracho*”, *Revista de Occidente*, volumen XVI, 1927, pp. 378-385.
- CHARPENTIER, Herlinda “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *El hombre de Alambre*. Londres, Támesis, 1994, pp. 1-15.
- DEL VALLE, Adriano “Semáforo literario. Ramón Gómez de la Serna: *La Quinta de Palmyra*”, *Alfar*, núm. 55, febrero de 1926, pp. 305-306.
- ESPINA, Antonio “*La viuda blanca y negra*, novela por Ramón Gómez de la Serna”, *España*, núm. 309, 25 de febrero de 1922. Recogido en ESPINA, Antonio *Ensayos sobre literatura*. Gloria Rey (ed.), Valencia, Pre-textos, 1994 pp. 209-210.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor “La generación unipersonal de Ramón Gómez de la Serna”, *España*, 362, 24 de marzo de 1923, pp. 10-11. Reproducido en la edición facsímil de la revista p. 182-183 y en BONET, Juan Manuel [1980], pp. 73-77.
- FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad “El monstruo en el laberinto: la novela neobarroca de Ramón Gómez de la Serna. Análisis de *El Novelista*” en *Visiones del estereoscopio. Paradigma de hibridación*. Chapel Hill, University of North Carolina, 2001 pp. 47-77.
- FLORES, María José “El sueño y la novelística de Ramón Gómez de la Serna”, *Actas del Congreso AISPI, Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 1149-1161.
- FLORES, María José “Ramón Gómez de la Serna. Humor, incongruencia y ludus: las novelas de la nebulosa”, en MORELLI [2000], pp. 11-26.
- GARCÍA LUENGO, E. “Novela y narración, Ramón Gómez de la Serna, *Cuentos de fin de año*”, *Ínsula*, núm. 27, marzo de 1948, p. 5.
- GARCÍA SABELL, Domingo “Ramón entra en fuego”, *Ínsula*, núm. 505, enero de 1989, pp. 7-8.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando “Ramón: Greguería y novela”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, núm. 11, 1989, pp. 137-165.
- HELMICH, Werner “Le lieu historique du Novelista ramonien Ramón Gómez de la Serna”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 157-169.
- HENN, David “La gran ciudad falsa: Cinelandia de Ramón Gómez de la Serna”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 350, 1979, pp. 377-387.
- HOYLE, Alan “Towards an Understanding of *El secreto del Acueducto*”, en DENNIS [1988], pp. 173-198.

- HOYLE, Alan “Ramón Gómez de la Serna: Avant-Garde novelist *Par excellence*”, en LOUGH, Francis (ed.), *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*, Berna, Peter Lang, 2002, pp. 61-77.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel “Ramón ou la subversion du roman?”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 179-189.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel “Las huellas de una subversión vanguardista en la primera novelística de Ramón”, *Boletín RAMÓN*, núm. 16, primavera de 2008, pp. 15-30.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Relatos ramonianos en la *Revista de Occidente*” en *Philologica hispaniensi in honorem Manuel Alvar*, tomo IV, Madrid, Gredos, 1987, pp. 253-265.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Los relatos vanguardistas de Ramón Gómez de la Serna”, *Versants*, núm. 17, 1990, pp. 119-150.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “«La abandonada en el Rastro»: un relato ramoniano arquetípico” *Lucanor*, núm. 11, mayo de 1994, pp. 101-127.
- MAINER, José-Carlos “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *El Incongruente*, Barcelona, Picazo, 1972, pp. 11-31.
- MAINER, José-Carlos “Nueve años de novelismo”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, volumen XII, *op. cit.*, pp. 11-49.
- MARTÍN, Rebeca “Ramón Gómez de la Serna”, en *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Valls Guzmán. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2005, pp. 462-474.
- MARTÍN CANTALEJO, Pablo “Ramon y su «secreto del Acueducto»”, *El Adelantado de Segovia*, 15-III-1984.
- MARTÍNEZ BLASCO, Ángel “Una página en la vida de Ramón: *La mujer de ámbar* (1927)” en *Estudios de Literatura española contemporánea*, Kassel, Reichenberg, 1994. Reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 5, Madrid, otoño de 2002, pp. 34-37.
- MARTÍNEZ DEL PORTAL, “Estudio preliminar” a *La Quinta de Palmyra* y *El Chalet de las Rosas*. Madrid, Bruguera, 1968.
- MIGLOS, Danièle “Huellas ramonianas en *Estación. Ida y vuelta* o en busca de una prosa vanguardista” en WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 107-115.
- MORELLÓ-FROSCH, Marta “Las *Seis falsas novelas* de Ramón Gómez de la Serna y la teoría de la greguería”, *Hispanófila*, núm. 43, 1973, pp. 25-30.
- MORRIS, Cyril Brian “*Cinelandia: Ramón in Shadowland*”, DENNIS [1988], pp. 153-171.

- NORA, Eugenio de “Ramón Gómez de la Serna”, en *La novela española contemporánea* (1927-1960), tomo II, Madrid, Gredos, 1962, pp. 92-150.
- ORTIZ HERNÁNDEZ, Francisco Javier, “Infiernos diferentes. A propósito de *Cinelandia*, de Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 24-34.
- PASTOR PLATERO, Emilio “Modernidad y metaficción: a propósito de *El novelista* de Ramón Gómez de la Serna”, *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la A.E.S., II*. La Coruña, Universidade da Coruña / A.E.S., 1994, pp. 221-227.
- PERCIVAL, Anthony “Ramón Gómez de la Serna's *La mujer de ámbar*: "la novela libre"?", DENNIS [1988], pp. 199-208.
- PRESTIGIACOMO, Carla “*La mujer de ámbar*: un omaggio di Ramón a Napoli” en *Quaderno (Nuova serie)*, núm. 6, Istituto di Lingue Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Palermo, Palermo 1994, pp. 73-89.
- PRESTIGIACOMO, Carla “Sogno e nebulosa in ‘*El hombre perdido*’ di Ramón Gómez de la Serna” en *Actas del XVII Convegno dell’ AISPI, Sogno e scrittura nelle culture iberiche*, Bulzoni Editore, Milano 1998, pp. 163-171.
- PRESTIGIACOMO, Carla “Introducción a la novela de Ramón Gómez de la Serna”, *Alma Mater, Revista de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, Lima, núm. 17, octubre de 1999, pp. 37-54.
- REMIRO FONDEVILLA, Sonia “La vuelta a la novela de dos hombres perdidos”, *Boletín RAMÓN*, núm. 12, primavera de 2006, pp. 21-31.
- REY BRIONES, Antonio del “Greguería y novela en Ramón Gómez de la Serna”, *Epos. Revista de Filología*, núm. 2, 1986, pp. 281-297.
- REY BRIONES, Antonio del “Ramón y la novela”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, pp. 17-18.
- REY BRIONES, Antonio del “Novela de vanguardia: Ramón Gómez de la Serna” en PÉREZ BAZO, Javier; *La vanguardia de España. Arte y Literatura*; París/Toulouse, Ophrys Centre de Recherche sur la péninsule Ibérique à l'époque contemporaine, 1998, pp. 227-250.
- RICHMOND Carolyn “Una sinfonía portuguesa ramoniana”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *La Quinta de Palmyra*, Madrid, Espasa Calpe, 1982, pp. 13-151.
- RICHMOND Carolyn “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *El Secreto del Acueducto*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-112.

- RICHMOND Carolyn “La debatida novelística de Gómez de La Serna: «las afueras más respirables de vivir»”, *Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 63-69.
- RICHMOND Carolyn “Ramón Gómez de la Serna, novelador de El novelista”, *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vol. III, Barcelona, PPU, 1992, pp. 209-214.
- RIVAS CHERIF, Cipriano “Ramón Gómez de la Serna: *El Doctor Inverosímil*”, en *La Pluma*, año III, núm.15, 1921, pp. 124-125.
- RIVAS CHERIF, Cipriano “Ramón Gómez de la Serna: *El Gran Hotel*” en *La Pluma*, año II, núm. 24, mayo de 1922, p. 310.
- RÓDENAS, Domingo “*El novelista* de Ramón Gómez de la Serna en la impugnación del modelo narrativo realista”, *Revista Hispánica Moderna*, núm. 52, 1999, pp. 77-95.
- RÓDENAS, Domingo “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *El novelista*. Madrid, Espasa-Calpe, 2005, pp. 11-75.
- ROSA, Marilina de “*La mujer de ámbar: un'uscita di sicurezza dalle avanguardie*” en GIOVANINNI, M.A. y LEAL RIVAS, N. (eds.); *La narrativa degli anni '20 e '30 (e dintorni)*, I.U.O., Napoli 2002, pp. 177-187.
- RUGG, Marylin Dean “The figure of the Author in Gómez de la Serna's *El novelista*”, *Anales de Literatura Contemporánea*, núm. 4, 1989, pp. 143-159.
- SERRANO, Anastasio “Estudio del personaje femenino en la novela de Ramón Gómez de la Serna: *La Nardo*”, *Boletín RAMÓN*, núm. 14, primavera de 2007, pp. 81-84.
- SERRANO ASENJO, José Enrique “Escritura para el túnel. (Acercas de *El hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna)”, *España Contemporánea*, vol. 4, núm. 1, 1991, pp. 23-45.
- SERRANO ASENJO, José Enrique “The Theory of the Novel in Ramón Gómez de la Serna's *The Novelist*”, en HARRIS, Derek; *The Spanish Avant-garde*, Manchester/New York, Manchester University Press, 1995, pp. 27-38.
- SERRANO DOLADER, David “*La viuda blanca y negra* o la teatralización de la novela” en Gómez de la Serna, *Anales de Literatura española Contemporánea*, vol. XXI, núm1y 2, 1996, pp. 119-141.
- SHERZER, Wiliam “Ramón Gómez de la Serna's Portrayal of Madrid in *La Nardo*: The fragmentation of Reality”, *Revista de Estudios Hispánicos*, año XXIX, 1995, pp. 541-567.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “Ramón: las primeras narraciones (1905-1913)” en MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 145-156.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “Una primera etapa de fecundidad narrativa: Ramón se

- reconcilia con la novela”, GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen IX, *op. cit.*, pp. 41-66.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “Ramón, novelista”, *Quimera*, núm. 235, octubre de 2003, Barcelona, pp. 18-23. Reproduce un artículo publicado en *Turia*, núm. 41, junio de 1997.
- SPIRES, Robert C. “*El novelista*”, en *Transparent simulacra. Spanish fiction 1902-1926*. Columbia, University Missouri Press, 1988.
- TASENDE, Mercedes “Innovación y tradición en la novelística de Andrés Castilla” en *Letras Peninsulares*, núm. 7/3, 1995, pp. 569-585.
- VALIS, Noël M. “*El novelista*, por Ramón Gómez de la Serna o la novela en busca de sí misma”, en NEUMEISTER, Sebastián; *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt, Vervuert, 1989, tomo II, pp. 419-428.
- VILAS, Santiago “Ramón Gómez de la Serna”, *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 113-144.
- VILLANUEVA, Darío “La escritura ramoniana de la novela”, *Ínsula*, 432, 1982, pp. 7 y 11.
- ZLOTESCU, Ioana “Aproximación al novelista Ramón Gómez de la Serna”, *Arbor*, núm. 79, 306, 1981, 13-19.
- ZLOTESCU, Ioana “En busca de la narración de *El Hombre perdido* de Ramón Gómez de la Serna”, en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 875-881.
- ZLOTESCU, Ioana “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Seis falsas novelas*. Madrid, Mondadori, 1989, pp. 5-33.

### 2.4.3 Ramonismo

- ARIAS, Alfredo “Prólogo” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, volumen VII, *op. cit.*, pp. 11-59.
- ARIZA VIGUERA, Manuel “Acerca de la metáfora y la greguería” en AA.VV., *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 97-100.
- BARRERA LÓPEZ, José María “Afinidades y diferencias: Ramón y el "ultra"” *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 461, Madrid, noviembre 1988, pp. 29-37.
- BORRÁS, Tomás “Greguerías”, *La Tribuna*, 23-VIII-1912.

- BRAVO CELA, Blanca “Ramón Gómez de la Serna o la greguería deshumanizadora”, *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 3-6.
- CALLEJA, Rafael “Prólogo” a *Greguerías selectas* [1919] disponible en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen IV, *op. cit.*, pp. 687-700.
- CARDONA, Rodolfo “Introducción” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Greguerías*, Madrid, Catedra, 1980, pp. 11-59.
- CHACEL, Rosa “Ramón”, *Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 23-30.
- CONTE, Rafael “El triunfo de la greguería” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, pp. 11-43.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique “*Greguerías. Senos. El Circo.*”, *España*, 10-I-1918.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier “Ramonismo y narrativa del arte nuevo (la narrativa breve de Gómez de la Serna en las revistas de Vanguardia”, *Salina*, 18, 2004, pp. 171-180. Recogido en *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia*. Madrid, Devenir, 2005, pp. 51-75.
- DURÁN, Manuel “Notas sobre García Lorca, la vanguardia, Ramón Gómez de la Serna y las greguerías”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 433-434, julio-agosto 1986, Madrid, pp. 221-229.
- DURÁN, Manuel “Origen y función de la greguería”, DENNIS [1988], pp. 113-127.
- FERNÁNDEZ MELERO, Pedro “*El Rastro* de Ramon Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 57-61.
- FUENTES, Víctor “Ramonismo: vida y muerte de los ismos” en PAOLINI, Gilbert: *La Chispa '93. Selected Proceedings*, New Orleans, Tulane University, 1993, pp. 92-97.
- GÓMEZ BAQUERO, Eduardo (Andrenio) “Las greguerías de Ramón Gomez de la Serna”, reproducido en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Libro Nuevo* [1920], *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, pp. 365-369.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar “El «ismo» del Ramonismo”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p. 7.
- GONZÁLEZ ALVÁREZ José Manuel “El vanguardismo de El Rastro. El 'ramonismo' como foco de influencia”, *Boletín RAMÓN*, núm. 5, otoño de 2002, pp. 56-61.
- GONZÁLEZ GERTH, Miguel “Introduction” en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Aphorisms*, Miller, 1989, pp. 11-34.
- GONZÁLEZ OLLÉ, F. “Nomen, omen. Sobre el origen de 'greguería' y de la greguería”, *Príncipe de Viana*, anejo 18 del volumen 61, 2000, pp. 165-188. Reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 62-82.

- HELMICH, Werner “Ideología literaria y visión del mundo en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, *Iberoamericana*, núm. 16, 1982, pp. 54-83.
- HODDIE, James H “El contraste en la greguería, género vitalista” en PAOLINI, Claire, *La Chispa'97. Selected proceedings*, New Orleans, Tulane University, 1997, pp. 187-195.
- HOYLE, Alan “El problema de la greguería” en NEUMEISTER, Sebastian, *Actas del LX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, tomo II, Frankfurt, Vervuert, 1989, pp. 283-292.
- JACKSON, Richard “An aspect of the Metaphorical Technique in the "Greguería" of Ramón Gómez de la Serna”, *Romance Notes*, vol 7, 1965, pp. 9-11.
- JACKSON, Richard “Towards a classification of the "Greguería"”, *Hispania*, año XLVIII, 1965, pp. 826-832.
- JACKSON, Richard “The surrealist image in the "Greguería" of Ramón Gómez de la Serna” *Romance Notes*, vol. VIII, núm. 1, 1966, pp. 11-19.
- JACKSON, Richard “The "Greguería" of Ramón Gómez de la Serna: antedecedents and originality”, *Symposium*, vol. XXI, núm. 4, 1967, pp. 293-305.
- JANQUART, Aline “La Greguería est-elle exportable? Le cas de Miguel Ángel Asturias”, en MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 259-267.
- JARNÉS, Benjamín “Ramonismo y todos los ismos” en *Feria del Libro*. Madrid, Espasa Calpe, 1935. Reproducido en JARNÉS, Benjamín *Obra crítica*. Domingo RÓDENAS (ed.), Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 2001 pp. 287-289.
- LAJARRIGE, Jacques “A propos de quelques exemples de greguerías dans la poésie autrichienne des années 50: René Altmann et Hans Carl Artmann”, en MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 283-292.
- LARBAUD, Valery, “Criaileries”, *Écrits Nouveaux*, enero de 1921, pp. 24-28.
- LARBAUD, Valery “Échantillons par Ramón Gómez de la Serna, interprète de l'Espagne contemporaine”, *Nouvelles Littéraires*, 6-I-1923.
- LARBAUD, Valery, “Une heure avec Ramón Gómez de la Serna, poète et romancier espagnol”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras Completas*, A.H.R., Barcelona, 1956.
- LARBAUD, Valery “Ramón Gómez de la Serna”, *Hommage à Ramón Gómez de la Serna en Revue parlée*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre 1983, pp. 36-37. Extractos del prólogo a *Échantillons* (1923) y de un artículo publicado en la revista *Intentions* (1923).

- LE BIGOT, Claude “La greguería: trope ou genre?”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 121-131.
- LE PERA, José “Ramón”, prólogo a *Capricci* (1930). Reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 15, primavera (de Buenos Aires) de 2007, pp. 25-28.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Nebulosa y sistema en las greguerías ramonianas”, *Versants*, núm. 1, Lausanne, 1981, pp. 109-120.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Un recurso ramoniano: la greguería intertextual”, GARRIDO GALLARDO, M.A. (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo*, volumen II, Madrid, C.S.I.C., 1986, pp. 711-718.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Un aspecto de la creatividad léxica ramoniana: la derivación (formaciones en -ismo)”, en *Estudios de Lingüística y Filología Españolas. Homenaje a Germán Colón*, Madrid, Gredos 1998, pp. 271-281.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Introducción”, GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón en *El Rastro*. Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 11-68.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “El ramonismo: género y subterfugio” en ANDRÉS SUÁREZ, Irene (ed.) *Mestizaje y disolución de géneros en la literatura hispánica contemporánea*, Madrid, Verbum, 1998, pp. 37-47.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “El “Ramonismo”, hoy”, *Quimera*, núm. 235, octubre de 2003, Barcelona, pp. 24-28.
- LÓPEZ MOLINA, Luis, “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Disparates y otros caprichos*, Palencia, Menoscuarto, 2005, pp. 7-38.
- LÓPEZ MOLINA, Luis, “Introducción”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, (*Greguerías intratextuales*), Madrid, Albert Editor, 2007, pp. 11-73.
- LÓPEZ MOLINA, Luis, “Greguería y microrrelato”, *Ínsula*, núm. 741, setiembre de 2008, pp. 17-18.
- MAINER, José-Carlos “Ramón Gómez de la Serna, explorador de hemisferios: una lectura de *Senos* [1917]”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Senos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 13-45.
- MARICHALAR, Antonio “*El alba y otras cosas*” en *Revista de Occidente*, núm. 7, 1924 p. 119. Reproducido en MARICHALAR, Antonio *Ensayos literarios*. Domingo RÓDENAS, (ed.) Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2003.

- NEGRO, M. “El signo del seno, el seno del signo. Una lectura literaria de *Senos*”, *Boletín RAMÓN*, núm. 16, primavera de 2008, pp. 30-63.
- PARISOT, Fabrice “Le jeu de l’illustration dans les *Gollerías* et dans el *Circo* de Ramón Gómez de la Serna, ou les enjeux du paratexte ramonien”, en MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 204-220.
- PORRAS, Antonio “Flor de greguerías”, *Revista de Occidente*, núm. 47, 1935, pp. 346-351.
- RAMÍREZ ÁNGEL, Emiliano “El Rastro y Ramón” reproducido en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Libro Nuevo* [1920], *Obras completas*, Volumen V, *op. cit.*, pp. 117-123.
- RÍO, Ángel del “Ramón Gómez de la Serna: *Flor de greguerías*”, *Revista Hispánica Moderna*, II, 1935-1936, pp. 317-318.
- RIVAS CHERIF, Cipriano “Ramón Gómez de la Serna: *El Libro Nuevo; El Paseo del Prado*”, en *La Pluma*, año II, núm.13. junio de 1921, pp. 377-378.
- RIVAS CHERIF, Cipriano “Ramón Gómez de la Serna: *Disparates. La viuda blanca y negra.*”, en *La Pluma*, año IV, núm.22, 1922, pp. 187-188.
- RIVAS CHERIF, Cipriano “Ramón Gómez de la Serna: *Variaciones. El Incongruente*”, en *La Pluma*, año II, núm.30, noviembre de 1922, pp. 394-396.
- RIVAS CHERIF, Cipriano “Ramón Gómez de la Serna: *El secreto del Acueducto. Senos.*”, en *La Pluma*, año VI núm. 34, 1923.
- SENABRE, Ricardo “Sobre la técnica de la greguería” *Papeles de Son Armadans*, núm. 124, 1967, pp. 120-145.
- SERRANO ASENJO, José Enrique “Relato posible de un cierto catálogo de creación”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, ZLOTESCU, Ioana (ed.), volumen IV, *op. cit.*, pp. 11-33.
- SERRANO VÁZQUEZ, M<sup>a</sup> del Carmen “La semántica de los objetos: una posible organización de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna”, *Verba*, núm. 21, 1994, pp. 417-439.
- ZLOTESCU, Ioana “Ramonismo: entre la ficción y la realidad” en MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 9-18.
- ZLOTESCU, Ioana “Preámbulo al espacio literario del «ramonismo»”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, volumen III, *op. cit.*, pp. 13-33.

#### 2.4.4 Teatro

BERGAMÍN, José “¿Teatro en soledad?”, en *Automoribundia* [1948], GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Obras completas*, volumen XX, *op. cit.*, pp. 880-883.

CÁRDENAS SÁNCHEZ, Jesús, “Análisis de los campos semánticos de la obra de Ramón Gómez de la Serna: el teatro en soledad”, *Boletín RAMÓN*, núm. 15, primavera (de Buenos Aires) de 2007, pp. 3-23.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio “El drama social contemporáneo: Pérez Galdós y Gómez de la Serna”, *Estudios Escénicos*, núm. 18, septiembre de 1974, pp. 131-137.

HERRERO VECINO, Carmen “Las pantomimas de Ramón Gómez de la Serna: Ritual y danza”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 133-143.

LE VAGUERESSE, Emmanuel “Algunos apuntes sobre intermedialidad y vanguardismo en el teatro de Ramón”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 24-39.

LE VAGUERESSE, Emmanuel “La intermedialidad en las danzas y pantomimas de Ramón Gómez de la Serna”, en ALBERT, Metchild (ed.) *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid / Frankfurt, Latinoamericana / Vervuert, 2005, pp. 117-139.

LÓPEZ CRIADO, Fidel “El teatro de lo imposible y la imposibilidad del teatro innovador de Gómez de la Serna”, en AA.VV., *Semiótica y Modernidad*, tomo II, La Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, pp. 197-210.

LÓPEZ CRIADO, Fidel “Ruptura y novación en el teatro vanguardista de Ramón Gómez de la Serna (1909-1912)” en *Voces de vanguardia*, LÓPEZ CRIADO, Fidel (ed.) La Coruña, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Coruña, 1995, pp. 11-55.

LÓPEZ CRIADO, Fidel “El "drama entre paréntesis" de Ramón Gómez de la Serna” AA.VV., *De Baudelaire a Lorca. Acercamiento a la modernidad literaria*, volumen III, Kassel, Reichenberger, 1996, pp. 773-784.

LÓPEZ MOLINA, Luis “Las acotaciones del teatro ramoniano juvenil (1909-1912)”, en GÓMEZ MANZANO, Pilar, CARBONERO CANO, Pedro, CASADO VELARDE, Manuel (coords.), *Lengua y discurso. Estudios dedicados al profesor Vidal Lamíquiz*, Madrid, Arco-Libros 1999, pp. 567-578.

MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo “La infiltración del cubismo en el teatro joven de Gómez de la Serna”, LÓPEZ CRIADO [1995], pp. 57-80.

- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo “Hay que recuperar el teatro de Ramón (dos textos sobre dramaturgia ramoniana)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 10-16.
- MIGLOS, Danièle “Funambulismes”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 269-274.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín *Ramon y el teatro (La obra dramática de Ramón Gómez de la Serna)*. Ciudad Real, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín “Ramón y el teatro” *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, núm. 1, Alcalá de Henares, 1992, pp. 115-122.
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín y RUBIO JIMÉNEZ, Jesús “Introducción” a GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Teatro muerto*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 9-135.
- NEWBERRY, Wilma “Cubism and pre-Pirandellianism in Gómez de la Serna”, *Comparative Literature*, núm. 21, Universidad de Oregón, 1969, pp. 47-62.
- PALENQUE, Marta “El nuevo amor: Una pantomima de Gómez de la Serna”, en *Anuario de Mediodía*, núm. 2, 1992, pp. 64-70.
- PALENQUE, Marta “Ramón Gómez de la Serna y la renovación por el drama. Estudio de *El teatro en soledad*” en AGUIRRE, José María; *Teatro. Siglo XX*; Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 265-277.
- REYES, Alfonso “Ramón Gómez de la Serna”, *Hispania* 3, París, 1918, julio-setiembre, 234-240, reproducido en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Libro Nuevo* [1920], *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, pp. 55-65.
- RIVAS CHERIF, Cipriano “Ramón Gómez de la Serna: *El drama del palacio deshabitado*”, en *La Pluma*, año II, núm. 9, febrero de 1921.
- SERRANO ASENJO, José Enrique “*Los medios seres*, una farsa sobre el vacío”, *Mundaiz*, núm. 53, 1997, pp. 87-104.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “Ramón Gómez de la Serna entre la tradición y la vanguardia” en DOUGHERTY, Dru; *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1839)*, Madrid, Tabapress, pp. 69-78.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo “Teatro de Ramón”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p. 15.

#### **2.4.5 Retratos, biografías y obra autobiográfica**

- ALBERT, Mechtild “Para una estética pombiana: La tertulia, laboratorio de la vanguardia española”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 103-120.
- ALCOBA, Laura “Anatomie des portraits d'artistes”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 171-177.
- AMBRUZZI, L. “Da Don Ramón a Ramón”, *Convivium*, I, 1929, pp. 720-727.
- ANDERSON, Andrew A. “Decadentes y jóvenes "interpolados": Ramón y sus criterios de selección para Prometeo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol.XX, núm. 2, invierno 1996, reproducido en *Boletín RAMÓN* núm. 4, primavera de 2002, pp. 3-16.
- BAEZA, Elena “El espacio biográfico-autobiográfico en Ramón Gómez de la Serna”, en GENOUD DE FOURCADE, Mariana (ed.), *Literatura y conocimiento*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo), 1998.
- BARRERE, B “La fidelidad de Ramón Gómez de la Serna a Azorín: de la insolencia al fervor crítico”, en PÉREZ RUIZ, J. (ed.), *Azorín Actes du colloque international*, Pau 25-26 avril, 1985. Université de Pau, pp. 253-265.
- CONSTÁN, Sergio “La importancia de llamarse Ramón. Notas sobre la presencia de Óscar Wilde en Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 32-40, reproduce un artículo aparecido en *Philologica Canariensa*, núms. 8-9.
- CORRADO, Danielle “*Diario Póstumo: Le journal de Ramón Gómez de la Serna*”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 29-38.
- DELAY, Florence “Ramón à Paris”, *Quinzaine Littéraire*, octubre de 1984, pp. 15-17.
- DIEGO, Gerardo *Lope y Ramón*. Madrid, Ateneo, 1963.
- DUROUX, Rose “Ramón dans la Thébaïde de Valery Larbaud”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], 293-306.
- ESPINA, Antonio “Goya. Ramón Gómez de la Serna”, *Revista de Occidente*, XXI núm. 62, agosto, 1928. Recogido en ESPINA, Antonio *Ensayos sobre literatura*. Ed. de Gloria Rey. Valencia, Pre-textos, 1994 pp. 211-214.
- ESPINOSA, Agustín “Ramón Gómez de la Serna: Antonio Ruiz”, *La Rosa de los vientos*, 3, junio de 1927. Recogido en ESPINOSA, Agustín *Textos (1927-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980 pp. 26-29.
- ESPINOSA, Agustín “Sobre un ensayo de Ramón”, *La Gaceta Literaria*, 89, 1-09-1930. Recogido en ESPINOSA, Agustín *Textos (1927-1936)*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura, 1980 pp.64-66.
- FARRERAS, Pedro “Algunas ideas sobre Ramón Gómez de la Serna”, *Prometeo*, núm. 26, 1911, pp. 181-186.

- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio “Sobre la imaginación. *Diario Póstumo* de Ramón Gómez de la Serna, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 273, 1973, pp. 623-625.
- HEUER, Jacqueline “*Automoribundia*: Autojustificación y autocrítica Ramón Gómez de la Serna”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 19-27.
- HEUER, Jacqueline “Sólo es escritor aquel que escribe con sangre”, *Quimera*, núm. 235, octubre de 2003, pp. 13-17.
- HODDIE, James H. “Sentido y forma de la primera biografía de R.G. de la Serna”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 341, noviembre de 1978, pp. 297-334.
- MADRENAS, M. Dolores, RIBERA, Juan M., RODRÍGUEZ, Olivia, “Vicente Risco y Carles Sindreu: perfil y suerte del novirretratismo ramoniano en las letras peninsulares”, *Revista de Filología Románica*, núm. 17, 2000, pp. 319-339.
- MERCADIER, Guy de “Autoportrait avec retouches. Ramón Gómez de la Serna, de *El Misterio de la Encarnación* (1911) au chapitre 36 de *Automoribundia* (1948)”, en *L'autoportrait en Espagne: Littérature et peinture*. Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992, pp. 205-241.
- MERCADIER, Guy de “La novedad de *Automoribundia* en el panorama de la autobiografía contemporánea”, en *Autobiografía y escritura*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 127-150.
- MERCADIER, Guy de “Riverismo y Ramonismo: viaje utópico de un retrato a un autorretrato”, en *La situación autobiográfica*, New York-Buenos Aires, Corregidor, 1995 pp. 127-136.
- MERCADIER, Guy de “L'autoportrait selon Ramón Gómez de la Serna”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], 39-49.
- NICOLLE-Robin “Gómez de la Serna: « Diario del lector »: Miroir de l'histoire ou miroir de soi”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 53-60.
- OUIMETTE, Víctor “*Automoribundia* and Historical Solipsism”, DENNIS [1988], pp. 45-69.
- PEREIRA, Juan Manuel “La imagen del artista ramoniano (1905-1908)” *Boletín RAMÓN* núm. 4, primavera de 2002, pp. 39-47.
- RODRÍGUEZ LAFUENTE, Fernando “Trazos de Ramón”, BONET [2002], pp. 55-67.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos “Ramón Gómez de la Serna: *Lope viviente*”, *Panorama Literario*, II, Madrid, 1955, pp. 223-228.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos “Ramón Gómez de la Serna: *Quevedo*”, *Panorama Literario*, II, Madrid, 1955, pp. 229-234.

SERRANO ASENJO, José Enrique “Ramón”, en *Vidas oblicuas: aspectos teóricos de la nueva biografía en España (1928-1936)*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002, pp. 93-107.

ZLOTESCU, Ioana “*Morbideces*, autorretrato de Ramón Gómez de la Serna”, en *L'autobiographie en Espagne*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, pp. 149-164.

ZLOTESCU, Ioana “*El libro mudo*, luz en los orígenes de Ramón Gómez de la Serna”, en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *El libro mudo (Secretos)* [1911], Madrid, Fondo de Cultura Económica 1987, pp. 13-67.

ZLOTESCU, Ioana “El retrato, espejo del autorretrato y refugio de la autobiografía: de *Prometeo a Pombo*”, *Turia*, núm. 41, junio de 1997, pp. 120-126.

#### **2.4.6 Testimonios, semblanzas y otros documentos en torno a la figura de Gómez de la Serna**

ABÓS, Álvaro “Final en Buenos Aires”, *Lateral*, núm. 24, diciembre de 1996.

ALFARO, María “El Rastro de Ramón”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p. 12.

ÁLVAREZ, Julio “Recóndito Ramón”, *Alfoz*, núm. 60, 1989, pp. 5-10.

AGUINAGA, Enrique de “Ramón en la Puerta del Sol”, conferencia en el Centro Mesonero Romanos, Instituto de Estudios Madrileños, Aymto.de Madrid 2000.

ALARCÓN SIERRA, Rafael “Entre modernistas y modernos (del fin de siglo a Ramón)” en *Biografías Literarias (1975-1997)*, Madrid, Visor Libros, 1988, pp. 145-225.

ALBERT ATIENZA, Juan Carlos “Cuatro cartas de Ramón a José Manuel Castañón” *Boletín RAMÓN*, núm. 2, primavera 2001, pp. 17-19.

ALBERT ATIENZA, Juan Carlos “Los domicilios de Ramón en Madrid (1)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 14, primavera de 2007, pp. 34-63.

ÁVILA, Ana y McCULLOCH, John “Viaje hacia el interior: el despacho de Ramón Gómez de la Serna”, en BONET [2002], pp. 355-387.

AYALA, Francisco “Fragmento de entrevista”, *Lateral*, 24, Barcelona, diciembre 1996.

AZORÍN, “Gómez de la Serna”, reproducido en *Libro Nuevo* [1920], disponible en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen V, *op. cit.*, pp. 89-93.

- BERGAMÍN, José “Solo de Ramón”, *Papel de Aleluyas*, Sevilla, abril de 1928, recogido en *Camp de l'arpa*, núms. 53-54, julio-septiembre 1978, pp. 8-11.
- BERGAMÍN, José “Ramón y el eco”, *La Gaceta Literaria* núm. 72, Madrid dic-1929, recogido en *Camp de l'arpa* núms. 53-54, julio-septiembre 1978 y en *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 20-24.
- BORGES, Jorge Luis “Ramón Gómez de la Serna”, *Inicial*, número 6, agosto de 1924. Reproducido en *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emecé, 1997, pp. 183-185.
- BORGES, Jorge Luis “Para el advenimiento de Ramón”, *Martín Fierro* (2ª época), núm. 19, Buenos Aires, 18/7/1925, reproducido en *Textos recobrados (1919-1929)*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 209.
- BORRÁS, Tomás “Cuando Ramón fue turista en Madrid”, *Arriba*, 15-IV-1962, p. 18.
- BORRÁS, Tomás “El descubridor de continentes inéditos en el mar del castellano”, *Revista de Ideas Estéticas*, núm. 21, 1963, pp. 27-35.
- BOULAY, Charlette “R. Gómez de la Serna et Paul Morand: Instantanés de París et de Madrid”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], 247-257.
- BUENO OCHOA, Luis “¿Bonhomía ramoniana?”, *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 43-48.
- CARDONA, Rodolfo “Mi contacto con Ramón”, en *Boletín RAMÓN*, núm.14, primavera de 2007, pp. 5-11.
- CELA, Camilo José “Ramón” en *Papeles de Son Armadans*, núm. LXXXIII, 1958, pp. 116-118.
- CLEMENTE TOREGROSA, José Ramón “Ramón Gómez de la Serna en Alicante” *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* (hoy Instituto Gil-Albert) núm. 31, reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 1, setiembre 2000, pp. 1-5.
- CLEMENTE TOREGROSA, José Ramón “Ramón (crónica intrascendente)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 29-32.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo “Ramón en el recuerdo”, *Ínsula*, núm. 196, 1963, p. 3.
- DAZI, Juan V. “Ramón, por Alfonso Reyes”, *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 33-35.
- DENNIS, Nigel “Cinco cartas inéditas de Gómez de la Serna (el alma en pena de Ramón)”, *Revista de Occidente*, núm. 80, enero de 1988, pp. 7-22.
- DENNIS, Nigel “El ramonismo (sin Ramón) de la guerra civil española: una carta inédita de José Bergamín a Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín de la Fundación Federico*

- García Lorca*, núm. 5, junio 1989, pp. 61-75. Reproducido en *Boletín RAMÓN*, núm. 2, primavera 2001, pp. 3-13.
- ELWES, Olga “París cruel; la experiencia de Gómez de la Serna tras las huellas de Baudelaire”, *Théleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 16, 2001, pp. 35-46.
- ELWES, Olga, “La imagen de París en Ramón Gómez de la Serna: la problemática del tiempo”, en LEÓN GÓMEZ, Magdalena (coord.), *La literatura en la literatura: actas del XIV simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*. Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 419-428.
- ELWES, Olga, “La revitalización de la figura de Ramón en la Francia moderna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 6, primavera de 2003, pp. 30-41.
- ESPINA, Antonio “Ramón, genio y figura”, *Revista de Occidente*, 2ª época, núm. 1, 1963, pp. 54-64.
- FLÓREZ, Rafael “Ramón por el Ateneo”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 72-77.
- GARCÍA, Carlos “Anticipo: Correspondencia de Ramón con Guillermo de Torre (1916-1963)” *Boletín RAMÓN* núm. 1, otoño de 2000, pp. 7-8.
- GARCÍA, Carlos “Ramón, Cansinos y Torre (1916-1918)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 2, primavera de 2001, pp. 14-16.
- GARCÍA, Carlos “Ramón en Buenos Aires: la primera visita (virtual)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 3, otoño de 2001, pp. 20-23.
- GARCÍA, Carlos “Ramón y Macedonio Fernández: Afinidades electivas”, *Boletín RAMÓN*, núm. 3, otoño de 2001, pp. 32-37.
- GARCÍA, Carlos “Ramón y Borges: novedades”, *Boletín RAMÓN*, núm. 3, otoño de 2001, pp. 45-47.
- GARCÍA, Carlos, “Ramón y Torre: la última etapa”, *Boletín RAMÓN*, núm. 7, otoño de 2003, pp. 6-10.
- GARCÍA, Carlos, “Ramón y Almada”, *Boletín RAMÓN*, núm. 8, primavera de 2004, pp. 62-64.
- GARCÍA, Carlos “Ramón en Rosario I”, *Boletín RAMÓN*, núm. 10, primavera de 2005, pp. 20-28.
- GARCÍA, Carlos “Ramón en Mendoza (1940)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 10, primavera de 2005, pp. 60-62.
- GARCÍA, Carlos “De Norah Borges de Torre a Luisa Sofovich”, *Boletín RAMÓN*, núm. 10, primavera de 2005, pp. 62-63.

- GARCÍA, Carlos “Ramón y Alejandro Peralta (1926). Una sorprendente relación y una carta desconocida de Ramón”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 73.
- GARCÍA, Carlos “Ramón en Rosario II”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 73.
- GARCÍA, Carlos “Macedonio Fernández y Ramón: *encore*”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 74-78.
- GARCÍA, Carlos “Ramón y Ortega”, *Boletín RAMÓN*, núm. 14, primavera de 2007, pp. 64-74.
- GARCÍA, Carlos “Ramón en la colección Segura”, *Boletín RAMÓN*, núm. 14, primavera de 2007, pp. 75-77.
- GARCÍA, Carlos “Ramón y Keyserling (1931)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 16, primavera de 2008, pp. 3-12.
- GARCÍA, Carlos “Ramón en Argentina (1931): una versión diferente”, *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 29-31
- GARCÍA, Carlos “Una carta de Alfonso Reyes a Ramón”, *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 31-33.
- GARCÍA, Carlos “Ramón en *Destiempo* (1937)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 35-38.
- GARCÍA, Carlos “Ramón y Carmencita” *Boletín RAMÓN*, núm. 14, primavera de 2007, pp. 62-64.
- GARCÍA, Carlos “Ramón y Ortega” *Boletín RAMÓN*, núm. 14, primavera de 2007, pp. 64-75.
- GARCÍA, Carlos “Ramón y Emilio Pettoruti (1926)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 15, primavera (de Buenos Aires) de 2007, pp. 37-39.
- GARCÍA, Carlos “Mathilde Pomés sobre Ramón”, *Boletín RAMÓN*, núm. 15, primavera (de Buenos Aires) de 2007, pp. 39-41.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Juan Enrique, “Ramón y Vighi, una amistad más allá de Pombo”, *Boletín RAMÓN*, núm. 15, primavera (de Buenos Aires) de 2007, pp. 59-64.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar “El primo Ramón”, en *Entrerramones y otros ensayos*, Madrid, editora Nacional, 1969, pp. 131-194.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio “Mi hermano Ramón y yo”, en GÓMEZ DE LA SERNA, *Ramón Obras completas*, II, Barcelona, AHR, 1956, pp. 665-682.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio “Divagaciones (recordación invernal de mi hermano)”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, pp. 1 y 6.

- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio “En busca del recuerdo (mi hermano Ramón y yo)”, en CAMÓN AZNAR, José *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid, Espasa-Calpe, 1972, pp. 8-26.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Julio “Ramón a través del monóculo. Entrevista con José Moreno Castro”, *Camp de l'arpa*, 53-54, Barcelona julio-septiembre 1978.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Susana “No todo morirá (fiel visita a Ramón Gómez de la Serna)”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p. 12.
- GONZÁLEZ-RUANO, César “Falsa conversación con Ramón”, *Las palabras quedan*. Madrid, Aguado, 1957, pp. 365-369.
- GONZÁLEZ-RUIZ, Nicolás “Nada más y nada menos que un escritor”, *Ya*, 13-I-1963, pp. 5-6.
- GONZÁLEZ SOSA, Manuel “Una carta inédita de Ramón Gómez de la Serna sobre Tomás Morales”, en *Tomás Morales, Cartapacio del Centenario*, La Laguna, Universidad de la Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 1988, pp. 37-41.
- GRECO, Martín “La larga amistad de Oliverio y Ramón”, *Boletín RAMÓN*, núm. 3, otoño 2001, pp. 48-58.
- GRECO, Martín “1909” *Boletín RAMÓN*, núm. 4, primavera de 2002, pp. 48-51.
- GRECO, Martín “Ramón Gómez de la Serna: Buenos Aires, septiembre de 1936”, *Boletín RAMÓN*, núm. 10, primavera de 2005, pp. 28-60.
- GRECO, Martín “La pensión argentina a Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 10, primavera de 2005, pp. 63-66.
- GRECO, Martín “Dos cartas inéditas de Ramón a Luisa”, *Boletín RAMÓN*, núm. 10, primavera de 2005, pp. 66-71.
- GROPP, Nicolás “Ramón Gómez de la Serna y Uruguay en el período de la vanguardia histórica”, *Boletín RAMÓN*, núm. 3, otoño de 2001, pp. 3-14.
- GROPP, Nicolás “Ramón Gómez de la Serna y el periódico *Martín Fierro* (1924-1927). Algunos apuntes.”, *Boletín RAMÓN*, núm. 3, otoño de 2001, pp. 15-19.
- HIDALGO, Alberto “Ramón Gómez de la Serna” reproducido en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Libro Nuevo* [1920], *op. cit.*, pp. 227-233.
- JIMÉNEZ, Juan “Ramón” *Españoles de tres mundos*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 105-106 y pp. 191-192.
- LAFUENTE, Fernando R “Sólo Ramón (a los cien años)”, *Ínsula*, núm. 502, octubre de 1988, pp. 16-17.

- LEFÈVRE, Frédéric “Una hora con Ramón Gómez de la Serna” [1929], reproducido en BONET [1980], pp. 117-126.
- LEZAMA LIMA, José “Tránsito de Ramón Gómez de la Serna”, *La Gaceta de Cuba*, La Habana, febrero de 1963, recogido en revista *Lateral*, núm. 24, diciembre de 1996 y en *Hommage à Ramón Gómez de la Serna en Revue parlée*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, p. 28.
- LÓPEZ LLERA, César “Epistolario inédito de Ramón a Cansinos (Apuntes de una amistad polémica)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. 27, 1989, pp. 489-508.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Jardiel y Ramón”, *Ínsula*, núm. 660, diciembre 2001, pp. 1-5,
- LORENZO ALCALÁ, May “Ramón inventa a Norah”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 620, pp. 89-94.
- LOU ROYO, Jesús “Ramón en Huesca”, *Boletín RAMÓN*, núm. 12, primavera de 2006, pp. 83-84.
- LUMBRERAS BLANCO, Roberto “La soledad del porvenirista”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 46-50.
- MALLO, Maruja “Entrevista con Fernando Huici”, *Camp de l'arpa*, núms. 53-54, julio-septiembre de 1978, pp. 27-32.
- MANERA, Danilo “Ramón Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 1, Setiembre 2000, pp. 5-7.
- MEDIANA, Eugenio “Un escritor para un premio”, *Pueblo*, 26-IV-1962, p. 12.
- MOUSLI, Béatrice “Ramón et Valerio”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 233-243.
- POYLO, ANNE “Valery Larbaud raconte l’Espagne : des aubes de Miro aux réverbères de Ramón”, en BESSIÈRE, Jean *Valery Larbaud et la prose du monde*. Paris, Presses Universitaires de France, 1981, pp. 205-219.
- NERUDA, Pablo “Ramon Gómez de la Serna”, *Hommage à Ramón Gómez de la Serna en Revue parlée*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, p. 39.
- ORTEGA Y GASSET, José “Le café de Pombo” *Hommage à Ramón Gómez de la Serna en Revue parlée*, París, Centre Georges Pompidou, noviembre de 1983, p. 40.
- OSORIO DE OLIVEIRA, José “D. Ramón Gómez de la Serna” reproducido en GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Libro Nuevo* [1920], *op. cit.*, pp. 353-357.
- OCAMPO, Victoria “Ramón en Buenos Aires”, *Sur*, I/2 (1931), pp. 205-208.
- OROZCO, Manuel “Ramón, el archiescritor”, *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p.10.
- OTERO SECO, Antonio “Mi amigo Ramón” *Ínsula*, núm. 196, marzo de 1963, p.7.

- PAPINI, Giovanni “Ramón e i minerali” en *Gog*, Florencia, Valecchi editore, 1931, pp. 342-348.
- PÉREZ, Roberto “Ramón Gómez de la Serna y Mauricio Bacarisse: Historia de una amistad”, *Letras de Deusto*, núm. 42, 1988, pp. 113-125.
- PÉREZ FERRERO, Miguel “Vida de Ramón”, *Cruz y Raya*, núm. 30, 1935. Reproducido en la edición facsímil de esta revista: Vaduz, Detlev Auvermann, 1975, pp. 413-466.
- POMES, Matilde de “Ramón Gómez de la Serna”, *Vie de Peuples*, núm. 26, 1922.
- RUIZ CASANOVA, José F. “Un poeta no hallado”, *Lateral*, núm. 24, diciembre de 1996.
- RUIZ SALVADOR, Antonio “Recuerdo y realidad: Gómez de la Serna y Ramón en el Ateneo”, DENNIS [1988], pp. 71-87.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos “Ramón Gómez de la Serna” en *La promoción de “El Cuento Semanal” 1907-1925*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 152-158.
- SALAVERRÍA, José María “Ramón Gómez de la Serna y el vanguardismo” en *Nuevos Retratos*, Madrid, 1930, pp. 101-158.
- SALAZAR, Gustavo “Ramón, el tío de la pipa. Benjamín Carrión y Gómez de la Serna”, *Boletín RAMÓN*, núm. 13, otoño de 2006, pp. 48-62.
- SOFOVICH, Bernardo “Ramón, en Buenos Aires”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 410, agosto de 1984, pp. 51-56.
- TRAPIELLO, Andrés “Ramón y sus defectos”, en *Clásicos de traje gris*, Madrid, Valdemar, 1997, pp. 108-109.
- TRAPIELLO, Andrés “El caso Ramón”, prólogo a GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Pombo* (1918), Madrid, Visor, 1999, pp. 7-13.
- TRAPIELLO, Andrés “La doble invención”, prólogo a la edición facsímil de GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *El Rastro* (1931). Madrid, Asociación de Libreros de Lance de Madrid, 2002, pp. 3-10.
- VELA, David, “Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi: Del café Universal a la Tertulia de Pombo”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 3-29.
- VELA, David, “Ramón Gómez de la Serna y Salvador Bartolozzi: Del café Universal a la Tertulia de Pombo”, *Boletín RAMÓN*, núm. 12, primavera de 2006, pp. 68-82.
- VINARDELL, Santiago “Mi visita al hombre nuevo”, *La Tribuna*, 16-IV-1916, p. 5.

#### 2.4.7 Otras cuestiones

- ALBERSMEIER, Franz-Josef “Ramón Gómez de la Serna oder die avantgardistischen Ismen im Schlepptau des Kinos” en MECKE, Jochen; ROLOFF, Volker (eds.) *Kino-/ (Ro) Mania. Intermedialität zwischen Film und Literatur*. Tübingen, Stauffenburg, 1999 pp. 187-202.
- ALARY, Viviane “L'oeuvre dessinée de Ramón Gómez de la Serna”, en MARTÍN HERNÁNDEZ [1999], pp. 191-202.
- ALBA, Narciso “Sobre algunos personajes de *Pombo y Automoribundia*”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 93-102.
- ALBERT, Metchild “Ramón Gómez de la Serna und die lateinamerikanische Avantgarde – Vom Mythos zum Dialog”, en WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums*. Berlin, Vervuert, 1989, pp. 147-165.
- ALBERT ATIENZA, Juan Carlos “Los dibujos de Ramón” *Boletín RAMÓN*, núm. 4, primavera de 2002, pp. 69-76.
- BARRERE, Bernard “Ramón Gómez de la Serna y la Casa de Velásquez” *Mélanges de la Casa de Velásquez*, núm. 18, 1982, pp. 502-522.
- BUENO OCHOA, Luis “Tauromaquia ramoniana”, *Boletín RAMÓN*, núm. 16, primavera de 2008, pp. 66-73.
- CABAÑAS ALAMÁN, Rafael “Algunas notas sobre la influencia de Ramón Gómez de la Serna en Macedonio Fernández” *Boletín RAMÓN* núm. 3, otoño 2001, pp. 38-44.
- CARDONA, Rodolfo y Zahareas, Anthony N. “Ramón y Seferis: la conexión griega” *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núm. 5, 1989, pp. 51-54.
- CATALÁN, Miguel “Zapatillas en fuga (o la universalidad de lo corriente en Ramon Gómez de la Serna)”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 67-68.
- CHARPENTIER, Herlinda “Ramón Gómez de la Serna y las editoriales en lengua inglesa”, *Boletín RAMÓN*, núm. 12, primavera de 2006, pp. 32-38.
- DENNIS, Nigel “La imaginación sin hilos: Ramón y la radio” en ALBERT, Metchild (ed.) *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid / Frankfurt, Latinoamericana / Vervuert, 2005, pp. 543-562.
- DENNIS, Nigel “The Avant-Garde Oratory of Ramón Gómez de la Serna” en PAO, María T. / HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Rafael (eds.) *¡Agítese bien! A new look at the Hispanic Avant-Gardes*. Newark, Juan de la Cuesta, 2002 pp. 77-117. Traducido para el *Boletín RAMÓN*, núm. 12, primavera de 2006, pp. 39-67.

- F.C. “Ramón Gómez de la Serna nos habla de la radio, después de su excursión en América”, *Ondas*, 354, 1932, p. 28.
- GARCÍA, P., “Ramón y las academias de humor”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 39-46.
- GARCÍA OBER, Juan Ramón “Chaplin visto por Ramón Gómez de la Serna: un libreto de ópera para un protagonista mudo” en ALBERT, Metchild (ed.) *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid / Frankfurt, Latinoamericana / Vervuert, 2005 pp. 139-157.
- GARRIDO, Carlos “La vida secreta de las cosas: Cosalogía de Ramón Gómez de la Serna”, *Quimera*, núm. 27, enero de 1983, pp. 55-57.
- GONZÁLEZ, Juan Manuel “Gómez de la Serna entre la mujer y el paisaje” *República de las Letras*, núm. 72, octubre de 2001, pp. 121-124.
- HEYMANN, Jochen “La imagen literaturizada, la vanguardia y el cine. Ramón-Ayala-Jardiel” en WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*. Tübingen, Niemeyer, 1998, pp. 91-107.
- LE VAGUERESSE, Emmanuel “El París de Ramón”, *Boletín RAMÓN*, núm. 5, Madrid, otoño de 2002, pp. 3-9.
- LLOSENT, Eduardo “Pombo, en el museo”, *Arriba*, 8-V-1949, p. 3.
- LÓPEZ COBO, Azucena “Los objetos en la novela de Ramón Gómez de la Serna. En busca del tiempo detenido y del lector partícipe”, *Boletín RAMÓN*, núm. 9, otoño de 2004, pp. 3-14.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Notas sobre el léxico ramoniano”, *Homenaje de los hispanistas de Suiza a Ramón Sugranyes de Franch*, Barcelona, Public.de l'Abadia de Montserrat, 1982, pp. 207-220.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Reseña de: GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón; *Obras Completas*, ZLOTESCU, Ioana (ed.), Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1996-1999 (10 vols)” en *Revista de Literatura*, tomo LXII, núm. 124, pp. 639a-644b.
- LÓPEZ MOLINA, Luis “Reseña de: MARTÍN HERNÁNDEZ, Évelyne (ed.), *Ramón Gómez de la Serna*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, Centre des Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, 1999, pp. ” en *Revista de Literatura*, tomo LXII, núm. 124, pp. 644b-649a.
- LUMBRERAS BLANCO, Roberto “El humorismo como contra-argumento”, *Boletín RAMÓN*, núm. 11, otoño de 2005, pp. 68-72.

- MAINER, José-Carlos “El espejo inquietante: Ramón y el cine” en PEÑA ARDID, Carmen *Encuentros sobre literatura y cine*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1999 pp. 109-134.
- MARTÍN MARCO, Luis “Ramón y Segovia”, *El Adelantado de Segovia*, 15-I-1963, reimpresso en *Crónicas de la ciudad*. Segovia, Publicaciones de la Academia de Historia y Arte de San Quince, 1980, pp. 236-237.
- MAYRATA, Ramón “Ramón, las minúsculas y los objetos”, *Camp de l'arpa*, núms. 53-54, julio-septiembre de 1978,
- MONTANDON, Alain “Ramón Gómez de la Serna et Jules Renard”, MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 221-233.
- MONTEJO NAVAS, Adolfo “Brossa y Ramón, o viceversa”, *Boletín RAMÓN*, núm. 16, primavera de 2008, pp. 12-15.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy “Ramón en el concurso de cante jondo de 1922: cinco crónicas y cuatro cartas a Manuel de Falla”, *Boletín RAMÓN* núm. 6, primavera de 2003, pp. 24-38.
- NIEVA, Francisco “Él acabó con la modernidad”, prólogo a GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón *Obras completas*, volumen XI, *op. cit.*, pp. 11-19.
- RIVERO POTTER, Alicia “Ramón Gómez de la Serna y Vicente Huidobro: intertextualidad” *Hispanic Review*, vol. LIX, núm. 4, 1991, pp. 437-450.
- VALERO, Alet “Madrid-Paris: itinéraire d'un promeneur de tour”, en MARTÍN-HERNÁNDEZ [1999], pp. 77-92.

### 3 Historia literaria

- ABASTADO, C. *Introduction au surréalisme*. Paris, Bordas, 1971.
- ALARCÓN SIERRA, Rafael “« ¡Pura farsa! » La genealogía del arte como juego y lo lúdico en la poesía de Manuel Machado (con cine y toros)” en MORELLI [2000], pp. 19-47.
- ALBALADEJO, T., BLASCO, J., DE LA FUENTE, R. (coords.) *Las vanguardias. Renovación de los lenguajes poéticos*. Madrid, Júcar, 1992.
- ALBERT, Mechthild “La prosa narrativa de vanguardia y su viraje político” en WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen, Niemeyer, 1998.
- ALBERT, Mechthild *Vanguardistas de camisa azul*. Madrid, Visor, 2003.

- ALBERT, Metchild (ed.) *Vanguardia española e intermedialidad*. Madrid / Frankfurt, Latinoamericana / Vervuert, 2005.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene “Notas sobre el origen, trayectoria y simplificación del cuento brevísimo”, *Lucanor*, núm. 11, 1994, pp. 55-69.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene “Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a *Cifralandia*”, en *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca, Ediciones Universidad, 2004, pp. 180-190.
- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en Teresa Gómez Trueba, *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Llibros del Pexe, 2007, pp. 11-41.
- ARANDA, Francisco *El surrealismo español*. Madrid, Lumen, 1981.
- AUDION, Philippe *Les surréalistes*. Paris, Seuil, 1973.
- AULLÓN DE HARO, Pedro “Teoría general de la Vanguardia” en PÉREZ BAZO, Javier (ed.) *La Vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998, pp. 31-52.
- BALAGUER, Josep Maria “L’avantguarda, un fenomen històric”, *Quaderns de Valençana*, núm. 1, juny del 2003, pp. 18-26.
- BARRANTES MARTÍN, Beatriz *Ciudad y modernidad en la prosa hispánica de vanguardia*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2007.
- BLANCH, Antonio *La poesía pura española*. Madrid, Gredos, 1976.
- BONET, Juan Manuel *Diccionario de las Vanguardias en España*. Madrid, Alianza, 1995.
- BOUCHÉ, Michel et alii, *Ideología y texto de “El Cuento Semanal”*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1986.
- BOZAL, Valeriano *La construcción de la Vanguardia (1850-1939)*, Madrid, EDICUSA, 1978.
- BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James *Modernism, 1890-1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
- BRIHUEGA, Jaime *La Vanguardia y la República*. Madrid, Cátedra, 1982.
- BUCKLEY, Ramon y CRISPIN, John (eds) *Los vanguardistas españoles (1925-1935)*, Madrid, Gredos, 1974.
- BÜRGER, Peter *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- BÜRGER, Peter [1988] *La prose de la Modernité*. Paris, Klincksieck, 1994.
- CALINESCU, Matei *Cinco caras de la Modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.
- CANSINOS ASSENS, Rafael *El movimiento VP [1921]*, Madrid, Hiperión 1978.

- CHENIEUX-GENDRON, Jacqueline *Le surréalisme et le roman*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline *Le Surréalisme*. Paris, PUF, 1984.
- CORNWELL, Neil *The absurd in literature*. Manchester, Manchester UP, 2006.
- CRISPIN John *La estética de las generaciones de 1925*. Valencia, Pre-textos, 2002.
- DACHY, Marc *Dada et les dadaïsmes*, Paris, Gallimard, 1994.
- DEL PINO, José M. *Montajes y fragmentos: Una aproximación a la narrativa española de Vanguardia*. Ámsterdam/Atlanta, Rodopi, 1995.
- DEL PINO, José M. “Desarrollo y límites de la narrativa española de vanguardia”, en WENTZLAFF EGGERBERT, Harald *Bibliografía y antología críticas de las vanguardias*, Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 1999, pp. 477-505.
- DE TORRE, Guillermo *Historia de las literaturas europeas de Vanguardia*. Madrid, Guadarrama, 1965.
- DÉLAY, Florence *Petites formes en prose après Edison. Suivies d'un éloge de la vie brève*. Paris, Fayard, 2001.
- DENNIS, Nigel “En torno a la prosa breve en la joven literatura”, en RÓDENAS, [2000c], pp. 15-19.
- DÍEZ DE REVENGA, F.J. *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid, Cátedra, 1987.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. “Gerardo Diego y los orígenes de la literatura de vanguardia en España”, en ALBALADEJO et alii [1992], pp. 149-169.
- DÍEZ DE REVENGA, F.J. “Tres narradores de Vanguardia olvidados (Guillén, Gerardo, Dámaso)”, en RÓDENAS [2000c], pp. 13-15.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. *Poetas y narradores. La narrativa breve en las revistas de Vanguardia*. Madrid, Devenir, 2005.
- ELLMANN, R. & FEIDELSON, C. *The Modern Tradition*. New York, Oxford University Press, 1965.
- ESSLIN, Martin *The theatre of the absurd*. New York, Anchor Books, 1961.
- ESPINA, Antonio *Ensayos sobre literatura*. REY, Gloria (ed.). Valencia, Pre-textos, 1994.
- EYSTEINSSON, Astradur *The concept of Modernism*, Ithaca y Londres, Cornell U.P., 1990.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor “Esquema de la novela española contemporánea” *Clavileño*, núm. 5, septiembre-octubre 1950, pp. 15-28.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis *Teoría y mercado de la novela en España*. Madrid, Gredos, 1982.

- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis “Fenomenología de la vanguardia: el caso de la novela”, *Anales de Literatura Española*, núm 9, 1993, pp. 46-60.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis “Cuentos y novelas, periódicos y libros, kioskos y bibliotecas”, en RÓDENAS DE MOYA [2000c], pp. 26-28.
- FUENTES, Víctor “Tendencias y polémicas literarias en la España de los años 20, con enfoque en la narrativa de avanzada”, en RÓDENAS [2000c], pp. 10-13.
- FUENTES, Víctor, *La mirada de Buñuel. Cine, literatura y vida*. Madrid, Tabla Rasa, 2005.
- FUENTES MOLLÁ, Rafael “Ortega y Gasset en la novela española de vanguardia española”, *Revista de Occidente*, núm. 96, mayo de 1989, pp. 27-44.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (ed.), *Historia y Crítica de la Literatura española. Época Contemporánea (1914-1939)*. Barcelona, Crítica, 1984.
- GEIST, Anthony Leo *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la Vanguardia al compromiso*. Barcelona, Labor, 1980.
- GLENDINNIG, Nigel *Goya y sus críticos*. Barcelona, Taurus, 1982.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*. Gijón, Llibros del Peixe, 2007.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, “Los cuentos largos de Juan Ramón Jiménez y el origen del microrrelato en la literatura española”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa [2007], pp. 41-67.
- GRACIA, Jordi “Mauricio Bacarisse o el arte de la reticencia”, en Mauricio Bacarisse, *Obras*. Madrid, FSCH, 2004, p. X-LIX.
- GRANJEL, Luis *Eduardo Zamacois y la novela corta*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GUBERN, Román *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona, Anagrama, 1999.
- GUISSARD, Michel *La nouvelle française (essai de définition d'un genre)*. Louvain, Academia Bruylant, 2002.
- GULLÓN, Germán *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich *In 1926. Living at the edge of time*. Cambridge, Harvard University Press, 1997.
- HARDATY MORA, Yana *Autofagia y narración*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- HARRIS, Derek (ed.) *The Spanish Avant-garde*. Manchester/New York, Manchester University Press, 1995.

- HINCLIFFE, Arnold P. *The Absurd*. London, Methuen, 1969.
- HUTCHEON, Linda *A poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York, Routledge, 1988.
- IMBODEN, Rita Catrina *Carmen de Burgos "Colombine" y la novela corta*. Berna, Peter Lang, 2001.
- JARNÉS, Benjamín *Obra crítica*. RÓDENAS, Domingo (ed.). Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001.
- KOFLER, Leo *Arte abstracto y literatura del absurdo*. Barcelona, Barral editores, 1972.
- LAGMANOVICH, David *Microrrelatos*, Buenos Aires-Tucumán, Cuadernos del Norte y Sur, 2003.
- LAGMANOVICH, David *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia, Menoscuarto, 2006.
- LE BON, Laurent, Dada. *Catalogue de l'exposition du centre Pompidou*. Editions du centre Pompidou, 2005.
- LEVENSON, Michael (ed.) *The Cambridge companion to Modernism*. Cambridge, Cambridge UP, 1999.
- LITVAK, Lily *El sendero de tigre, exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid, Taurus, 1983.
- LITVAK, Lily "Introducción", en *Antología de la novela corta erótica de entreguerras*. Madrid, Taurus, 1993, pp. 11-79.
- LÓPEZ-CAMPILLO, Évelyne *La Revista de Occidente y la formación de minorías*. Madrid, Taurus, 1972.
- LÓPEZ CRIADO, Fidel (ed.) *Voces de Vanguardia*. La Coruña, Universidad de La Coruña, 1995.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel "Guillermo de Torre versificador y teórico ultraísta: cronista y definidor de la Vanguardia" en WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext. Akten des internationalen Berliner Kolloquiums*. Berlin, Vervuert, 1989 pp. 79-103.
- LOUGH, Francis (ed.) *Hacia la novela nueva. Essays on the Spanish Avant-Garde Novel*. Peter Lang, Berna, 2001.
- MAINER, José-Carlos "Fernando Vela o el arte del ensayo", en VELA, Fernando *Inventario de la modernidad*. Gijón, Ediciones Noega, 1983, pp. 7-46.
- MAINER, José-Carlos "Ernesto Giménez Caballero o la inoportunidad", en GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, *Casticismo, nacionalismo y vanguardia*. MAINER, José-Carlos (ed.) Madrid, FSCH, 2005, pp. IX-LXVIII.

- MAINER, José-Carlos [1975] *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Madrid, Cátedra, 1999.
- MAINER, José-Carlos *Años de vísperas*. Madrid, Espasa-Calpe, 2006.
- MARCILLY, Charles “La angustia de la muerte y el tiempo en Quevedo” [1959], en SOBEJANO, Gonzalo (ed.), *Francisco de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1979, pp. 71-85.
- MARS CHECA, Amanda “El cuento perfecto” en MARTIN y VALLS [2002], pp. 10-17.
- MARINETTI, F.T. *Gli indomabili*. [1922] Milán, Mondadori, 2000.
- MARTIN, Rebeca, y VALLS, Fernando (coord) “El microrrelato español: el futuro de un género”, *Quimera*, núm. 222, noviembre de 2002, p. 10.
- MARTÍN, Rebeca, “El doble en el microrrelato español del siglo XX”, *Ínsula*, núm. 741, septiembre de 2008, pp. 9-12.
- MERINO, José María “De relatos mínimos” en *Ficción Continua*. Barcelona, Seix-Barral, 2004, pp. 229-237.
- MINGUET BATLLORI, Joan M. *Cinema, modernitat i avantguarda (1920-1936)*. València, Eliseu Climent, 2000.
- MORELLI, Gabriele (coord.) *Treinta años de Vanguardia española*. Sevilla, El carro de la nieve, 1991. Primera edición *Trent’anni di avanguardia spagnola* (Milán, Jaca Book, 1988).
- MORELLI, Gabriele (ed.) *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de Vanguardia*. Valencia, Pre-textos, 2000.
- MORRIS, Cyril Brian, *Una generación de poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1988.
- MORRIS, Cyril Brian *El surrealismo y España: 1920-1936*. Madrid, Espasa Calpe, 2000.
- MUÑOZ ALONSO-LÓPEZ, Agustín “Introducción crítica”, en *Teatro de Vanguardia*. Madrid, Castalia, 2003, pp. 9-87.
- NAVARRO DOMÍNGUEZ, Eloy y GARCÍA GUTIÉRREZ (eds.), *Rosa Nacionalismo y vanguardias en las literaturas hispánicas*. Huelva, Universidad de Huelva, 2002.
- NICHOLLS, Peter *Modernisms. A literary guide*. Macmillan, London, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José [1925] *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Valeriano Bozal (ed.) Barcelona, Óptima, 1987.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (ed.) *La novela policíaca española*. Granada, Universidad de Granada, 1989.
- PARIENTE, Ángel “Introducción”, en *Antología de la poesía surrealista*. Madrid, Júcar, 1984, pp. 7-118.

- PAZ, Octavio *Los hijos del limo. Del Romanticismo a las vanguardias*. Barcelona, Seix-Barral, 1974.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo *Idle fictions. The Hispanic vanguard novel*. Duke University Press, 1982.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo “La biografía vanguardista”, en BURGOS, Fernando (ed.), *Prosa hispánica de vanguardia*, Orígenes, Madrid, 1986, pp. 181-217.
- PÉREZ BAZO, Javier, “La protohistoria vanguardista de la promoción poética del veintisiete” en *Analecta Malacitana*, XVIII, 1995, pp. 41-72.
- PÉREZ BAZO, Javier (ed.) *La Vanguardia en España. Arte y literatura*. Toulouse, CRIC & OPHRYS, 1998.
- PÉREZ BAZO, Javier “La vanguardia como categoría periodológica”, en PÉREZ BAZO, [1998], pp. 5-29.
- PÉREZ BAZO, Javier, “La novela nueva en la época de la vanguardia histórica: una revisión”, en RÓDENAS, Domingo [2000c], pp. 7-10.
- POGGIOLI, Renato *Teoría del arte de Vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- POZUELO YVANCOS, J.M. “Bajtín, Ortega y la renovación de los lenguajes poéticos” en ALBALADEJO et alii [1992], pp. 61-89.
- PRAZ, Mario *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle* [1966], Paris, Gallimard, 1977.
- PRUNER, M. *Les théâtres de l'absurde*. Paris, Nathan, 2003.
- RAIMOND, Michel *La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*. Paris, José Corti, 1966.
- RÓDENAS, Domingo “Introducción” a *Proceder a sabiendas. Antología de la Narrativa de Vanguardia Española (1923-1936)*, Barcelona, Alba editorial, 1997, pp. 11-57.
- RÓDENAS, Domingo “Nota preliminar”, en Benjamín Jarnés *Paula y Paulita* [1929], Barcelona, Península, 1997.
- RÓDENAS, Domingo *Los espejos del novelista. Modernismo y autorreferencia en la novela vanguardista española*. Barcelona, Península, 1998.
- RÓDENAS, Domingo “El juego de la veladura y la imagen múltiple en *Rostros ocultos*, de Salvador Dalí”, en MORELLI, [2000], pp. 153-177.
- RÓDENAS, Domingo “La menor prosa, la mejor prosa”, en “Introducción” a *Prosas del 27*. Antología. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, pp. 48-59.
- RÓDENAS, Domingo (coord.), “Contra el olvido: las prosas del 27”, *Ínsula*, núm. 646, octubre de 2000.

- RÓDENAS, Domingo “De la nueva prosa a la novela nueva”, en LOUGH, Francis [2000], pp. 43-61.
- RÓDENAS, Domingo “Las prosas de la generación del 27” en RÓDENAS, Domingo (coord.) [2000c], pp. 3-6.
- RÓDENAS, Domingo “Los vasos comunicantes de la radicalidad de la vanguardia y el fascismo”, *Quaderns de Vallençana*, I, juny del 2003, pp. 26-33.
- RÓDENAS, Domingo “El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo”, en ANDRES-SUÁREZ, Irene, y RIVAS; Antonio (eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Université de Neuchâtel, 6 al 8 de noviembre de 2007. Palencia, Menoscuarto, 2008. pp. 77-123.
- ROTGER, Neus “El concepto de fantasmagoría y sus usos literarios”, *Coloquio Internacional Sueño, imaginación y realidad en literatura. Opera Romanica* 10. Ceske-Budejovice, Ediciones de la Universidad de Bohemia del Sur, 2006, pp. 113-125.
- ROZAS, Juan Manuel *El 27 como generación*. Santander, La isla de los Ratones, 1978.
- RUDZKA, Danuta *À l'aube de l'absurde*. Lund, 1978.
- SACCONE, A. *Marinetti e il futurismo*, Nápoles, Liguori, 1984.
- SAINZ DE ROBLES, F. *La promoción del Cuento Semanal (1907-1925)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
- SALAS FERNÁNDEZ, Tomás J. “Sobre el concepto de novela deshumanizada (Aportación a la teoría orteguiana de la novela)”, *Analecta Malacitana*, XIII, 1 (1990), pp. 85-92.
- SALINAS, Pedro “José Bergamín, en aforismos” en *Ensayos completos*, volumen III, Madrid, Taurus, 1983.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta, 1988.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (ed.), *Historia y crítica de la literatura española, 7/1 Época Contemporánea: 1914-1939*. Barcelona, Crítica, 1995.
- SANTIÁÑEZ, Nil *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona, Crítica, 2002.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio “La renovación de la prosa narrativa por la generación de 1923 (primera época)”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 597-604.
- SORIA OLMEDO, Andrés *Vanguardismo y crítica literaria en España (1910-1930)*. Madrid, Istmo, 1988.
- URRUTIA, Jorge *El novecentismo y la renovación vanguardista*. Madrid, Cincel, 1980.

- URRUTIA, Jorge *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- VALLS, Fernando “La abundancia justa” en *El cuento en la década de los noventa*, Madrid, Visor, 2002 pp. 641-657.
- VELA, Fernando *Inventario de la modernidad*, MAINER, José-Carlos (ed.), Gijón, Ediciones Noega, 1983.
- VIDELA, Gloria *El ultraísmo*. Madrid, Gredos, 1963.
- VILLANUEVA, Darío (ed.) *La novela lírica*, Madrid, Taurus, 1983.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) *Nuevos caminos en la investigación de los años 20 en España*, Tübingen, Niemeyer, 1998.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (ed.) *Bibliografía y antología críticas de las Vanguardias literarias (Bibliografía y antología crítica)*. España. Frankfurt/Madrid, Vervuert Verlag / Iberoamericana, 1999.

#### 4 Teoría literaria

- AA.VV. “Metaliteratura y metaficción. Balance crítico y perspectivas comparadas”, *Anthropos*, núm. 208, 2005.
- ALTER, Robert *Partial magic. The novel as a self-conscious genre*. Los Angeles, University of California Press, 1975.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, en GÓMEZ TRUEBA, Teresa [2007], pp. 11-41.
- AULLÓN DE HARO, Pedro *Teoría del ensayo*. Madrid, Verbum, 1992.
- AULLÓN DE HARO, Pedro “El humor en la poesía moderna y contemporánea” en AULLÓN DE HARO, Pedro *La modernidad poética, la vanguardia y el creacionismo*. Málaga, Analecta Malacitana, 2000, pp. 75-97.
- ANDERSON IMBERT, Enrique *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Seix-Barral, 1979.
- BARTHES, Roland “Introducció a l’anàlisi estructural del relat” [1966], en SULLÀ, Enric [1985], pp. 67-107.
- BELTRÁN, Luis *Estética y literatura*. Madrid, Marenostrom, 2004.

- BOOTH, Wayne C. “Distància i punt de vista : un assaig de classificació”, en SULLÀ, Enric [1985], pp. 47-67.
- BOURNEUF, R., OUELLEF, R. *L'univers du roman*. Paris, Presses Universitaires, 1972, pp. 96-123.
- CAMARERO, Jesús “Principios formales de la metaliteratura”, en *Anthropos*, núm. 208, 2005, pp. 59-65.
- CESERANI, Remo *Introducción a los estudios literarios*, Barcelona, Crítica, 2004.
- CULLER, Jonathan *Structuralist poetics*, New York, Cornell UP, 1975.
- DOLEŽEL, Lubomir “Una semántica para la temática: el caso del doble”, NAUPERT Cristina (ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid, Arco/Libros, 2003, pp. 257-275.
- GENETTE, Gerard *Palimpsestes*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Franklin *Estudios sobre la intertextualidad*. *Ottawa Hispanic Studies*, núm. 18. Ottawa, Dovehouse editions, 1993.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, M.A. (ed.), *Teorías de la ficción literaria*. Madrid, Arco Libros, 1997
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, M.A. *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis, 1993.
- GARRIGUES, Pierre *Poétiques du fragment*. Paris, Klincksieck, 1995.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J. “Variaciones sobre el relato y la ficción”, *Anthropos*, núm. 208, 2005, pp. 9-28.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel “Metalengua y metalenguaje: de la necesidad de lo imposible”, en *Anthropos*, núm. 208, 2005, pp. 29-45.
- GUYAUX, André *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*. Neuchâtel, Editions de la Baconnière, 1985.
- FRIEDMAN, Norman “Recent Short Story theories: Problems in definition” in LOHAFER, Susan & CLAREY, Jo Ellyn *Short story at crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University, 1989 pp. 13-31.
- FRIEDMAN, Norman “¿Qué hace breve a un cuento breve?” en BARRERA LINARES, Luis y PACHECO, Carlos en *Del cuento y sus alrededores. Aproximación a una teoría del cuento literario*. Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 85-106.
- GRABE, Nina, LANG, Sabine, MEYERMANN, Klaus *La narración paradójica. “Normas narrativas” y el principio de “transgresión”*. Madrid, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- HAMON, Philippe *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981.

- HUTCHEON, Linda *A theory of Parody. The teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago, Illinois UP, 1985.
- HUTCHEON, Linda *A poetics of Postmodernism. History, theory, fiction*. New York, Routledge, 1988.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra, 2001.
- MAY, Charles E. (ed.) *The new short story theories* Ohio, University Press, 1994.
- MONTANDON, Alain *Les formes brèves*. Paris, Hachette, 1992.
- PABST, Walter *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos, 1972.
- POE, E.A. "The Philosophy of composition" [1842] en MAY, Charles E. (ed.) *The new short story theories* Ohio, University Press, 1994.
- POZUELO YVANCOS, José María *Teoría del lenguaje literario*. Madrid, Cátedra, 1988.
- POZUELO YVANCOS, José María "El género literario «ensayo»", en CERVERA, Vicente, HERNÁNDEZ, Belén, y ADSUAR, María Dolores (eds.), *El ensayo como género literario*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 179-191.
- RIKOEUR, Paul "Eros, Thanatos, Ananké", *De l'interprétation. Essai sur Freud*. Paris, Éditions du Seuil, 1965, pp. 251-330.
- RIMMON, Shlomith "Teoría general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració" [1976], en SULLÀ, Enric [1985], pp. 149-185.
- ROAS, David "Velocidad e impacto", en ROTGER, Neus, y VALLS, Fernando (eds.) *Ciempies. Los microrrelatos de Quimera*. Barcelona, Montesinos, 2005, pp. 267-268.
- ROAS, David "El microrrelato y la teoría de los géneros", en ANDRES-SUÁREZ, Irene, y RIVAS; Antonio (eds.) *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico. Actas del IV Congreso Internacional de Minificción*. Université de Neuchâtel, 6 al 8 de noviembre de 2007. Palencia, Menoscuarto, 2008. En prensa.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo "Ensayo", *Quimera*, núms. 263-264, noviembre de 2005, pp. 40-41.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo "La metaficción sin alternativa: un sumario", *Anthropos*, núm. 208, 2005, pp. 42-50.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo "Consideraciones sobre la estética de lo mínimo", GÓMEZ TRUEBA, Teresa [2007], pp. 67- 95.
- SANGSUE, Daniel *La relation parodique*, Paris, José Corti, 2007.
- SHAW, Valerie, *The Short Story. A critical introduction*. London, Longman, 1983

- STEWART, Susan *Nonsense. Aspects of intertextuality in folklore and literature*. Baltimore and London, John Hopkins UP., 1983.
- SULLÀ, Enric *Poética de la narració*. Barcelona, Empúries, 1985.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise *L'écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*. Paris, PUF, 1997.
- SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise "Fragment", en *Dictionnaire de Universel de Littérature*. Paris, PUF, pp. 1239-1242.
- TIGGES, Wim *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam, Rodopi, 1988.
- TODOROV, Tzvetan "Les categories del relat literari" [1966], en SULLÀ, Enric [1985], pp. 107-148.
- TOMASHEVSKY, Boris "Temàtica: la construcció de la trama" [1925], SULLÀ, Enric [1985], pp. 9-46.
- VILLANUEVA, Darío *Teorías del realismo literario*. Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- WAUGH, Patricia *Metafiction*, New York, Methuen, 1984.
- WEISGERBER, Jean *L'espace romanesque*, Lausanne, L'Âge de l'Homme, 1978.

